

# Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte

*Landscape Reframes in the 1970s: Manfredo Souzanetto and Décio Noviello at the National Art Exhibitions*

Dr. Rodrigo Vivas

Professor da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação da EBA - UFMG

E-mail: rodvivas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2449-6771>

## RESUMO:

Os Salões Nacionais de Arte, realizados no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, notabilizaram-se por selecionar e premiar um conjunto de obras artísticas, muitas das quais foram incorporadas ao acervo do museu. Na década de 1970, a discussão da Paisagem torna-se recorrente na apresentação das propostas dos artistas. Para o desenvolvimento dessa discussão, selecionamos as obras premiadas dos artistas Manfredo Souzanetto e Décio Noviello.

Palavras-chave: *Paisagens contemporâneas; Salões de Arte; Arte Contemporânea*

## ABSTRACT:

The *Salões Nacionais de Arte* (National Salons of art), occurred in the Museu de Arte da Pampulha in Belo Horizonte, were notable for selecting and rewarding a set of artistic works, many of which were incorporated in the

---

VIVAS, Rodrigo. **Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

397

collection of the museum. In the 1970s, the discussion of Landscape becomes recurrent on the artists' proposals. For the development of the discussion, we selected the rewarded art works of Manfredo Souzanetto and Décio Noviello.

**Keywords:** *Contemporary landscapes; Salons of Art; Contemporary art.*

Artigo recebido em: 27/05/2019  
Artigo aceito em: 07/08/2019

Em Minas Gerais, a atenção para as montanhas assumiu uma noção identitária importante, ora para demarcar a personalidade reservada do mineiro, ora servindo como um filtro para fenômenos artificiais constitutivos das modas intelectuais. No entanto, a relação com as montanhas foi gradativamente modificada a partir da década de 1970, momento em que as intervenções das mineradoras se tornaram mais patentes.

Enquanto escrevíamos o presente texto,<sup>1</sup> dois infelizes episódios nos acompanharam. O primeiro, ocorrido em 2015, refere-se ao rompimento da barragem de Fundão em Bento Rodrigues, subdistrito da cidade de Mariana, onde atuava a Samarco Mineradora S.A., controlada pelas empresas Vale S.A. e BHP Billiton. O enorme volume de lama invadiu casas e rios – e chegou principalmente no Rio Doce –, provocando enormes danos para a natureza e população local. Como consequência, além do prejuízo ao abastecimento de água, o rompimento da barragem de rejeitos destruiu todo o distrito, deixando centenas de pessoas desabrigadas e quase duas dezenas falecidas. Considerado um dos maiores desastres ambientais do país nas últimas décadas, o acontecimento de 2015 pareceria suficiente traumático para qualquer população.

Em janeiro de 2019, outra barragem de mineração se rompeu, dessa vez, em Brumadinho. Com o rompimento da Mina do Córrego do Feijão, onde atuava a empresa Vale S.A., mais de duas centenas de pessoas foram encontradas mortas e, mesmo quatro meses após o ocorrido, pelo menos quatro dezenas de pessoas ainda se encontravam desaparecidas.

Para além desses dados, é possível afirmar que a consequência ambiental desses dois eventos modificará completamente a paisagem e a memória de Minas Gerais, tendo em vista que a lama das barragens de mineração contém, além de água e terra, resíduos minerais que levarão anos para serem eliminados dos rios contaminados. Esses eventos são demasiadamente traumáticos, pois, além de toda a destruição dos patrimônios humano e natural, ainda colocam em risco a identidade mineira que se pensa a partir desses símbolos.

As observações até aqui apresentadas nos colocaram em conexão entre passado e presente, tendo em vista que grande parte das obras premiadas na década de 1970 nos Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte interpretaram a paisagem a partir de sua decomposição ou destruição. Listamos os artistas e seus trabalhos sobre o tema, premiados nos Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte, em seus respectivos anos de ocorrência: Madu (Maria do Carmo Vivacqua Martins), com a obra *Modo/Minas/Montanhoso*; Inácio de Oliveira Rodrigues, com *Unirvana*; Cibele Ferreira Varela, com *Carrazêdo*, premiados no Salão ocorrido em 1970; Manoel Serpa de Andrade foi premiado em 1972, com *Uma paisagem e Paisagem próxima*, e, em 1974, com a obra *Na procura do nome Paisagem*; Manoel Serpa de Andrade foi premiado em 1973, com *Paisagem II*, e, em 1974, com *Paisagem (Mineirão II)*; Décio Paiva Noviello teve sua obra *Paisagem III* premiada em 1974, além de três obras sem título, pertencentes à *Série Gênese*, premiadas em 1975; Inácio Rodrigues de Oliveira teve a obra *Tributo Ecológico* premiada no salão de 1975; em 1976, foram premiadas uma obra sem título, de Clébio Maduro; além de *Ainda é tempo de montanhas*, de Noêmia Gonçalves Motta e *Mundo Novo II*, de Maria Kikoler; o Salão de 1977 premiou *Desenho I, II e III*, de Marcelo AB (Marcelo Brandão), e *Paisagem II*, de Fani Bracher. Portanto, como referido anteriormente, esta pesquisa faz parte de um estudo mais extenso, no entanto, limita-se, neste texto, à análise de obras dos artistas Manoel Serpa de Andrade e Décio Noviello sobre o tema da Paisagem.<sup>2</sup>

O tema Paisagem<sup>3</sup> tem um lugar de destaque na História da Arte brasileira, entretanto não é nosso objetivo retomar a discussão sobre a história da Paisagem na arte, e, sim, centralizar a discussão nos aspectos que colaboram para a compreensão de seu retorno na década de

1970. Para tanto, recorreremos ao debate sobre a produção artística da década de 1960, premiada nos Salões de Arte de Belo Horizonte, que colaboram para compreensão do lugar do tema Paisagem na produção artística.

## **Da vanguarda ao retorno às Montanhas de Minas**

No final da década de 1960, alguns trabalhos tensionaram as noções consensuais do tema da Paisagem como gênero artístico. O trabalho *Territórios*, premiado no I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, realizado em 1969, desenvolvido pela parceria entre Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão, é um exemplo significativo dessa proposta. Um dos elementos importantes da obra foi a apropriação dos jardins de Burle Marx,<sup>4</sup> utilizando materiais diversos, como acrílico, faixas de plásticos, hastes de vergalhão e outros. Frederico Morais escreveu uma carta<sup>5</sup> dirigida a Luciano Gusmão, visando propor um diálogo com a obra apresentada. Em função da importância de tal registro, levantaremos alguns elementos dessa discussão.

Na carta, Morais faz menção aos diapositivos, realizados por Lotus Lobo e Dilton Araújo. Morais estava em constante trânsito por Belo Horizonte para a realização de dois eventos: *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, ambos ocorridos em 1970. Na carta, é possível deduzir que o crítico sabia das limitações da fotografia ao afirmar que: “o primeiro problema que se põe, e isto não deve ser novidade para você crítico de arte, é o da reprodução”.<sup>6</sup> Essas limitações seriam amparadas por Morais, baseando-se nas discussões promovidas por Walter Benjamin e André Malraux,<sup>7</sup> sustentando que a reprodução de uma fotografia tem como característica a deformação.

Apesar das discussões provocadas pela reprodução das obras de arte, o diapositivo, segundo Morais, abriu novos horizontes à apresentação do trabalho a ele: “o diapositivo de ‘clareira’ sugere mais uma floresta tropical, o continente amazônico do que desenhos sobre a grama”.<sup>8</sup> O maior “mérito da reprodução foi precisamente o de eliminar a aura da obra de arte ao multiplicá-la e modificá-la”.<sup>9</sup> É necessário destacar que Morais estava em um prin-

cípio de dessacralização da obra de arte, buscando os espaços fora do museu, da rua. No que se refere à ampliação do conceito de “obra de arte”, Morais sugere o destino da obra final do Grupo:

[...] deve ficar lá até transformar-se em lixo, melhor, em natureza. O que já está ocorrendo. As cordas amarelas e verdes estão desaparecendo na grama que cresce. Com o tempo estarão totalmente encobertas e o desenho não será mais perceptível. Como de resto o sol faz confundir o verde / amarelo da grama com as cordas. E, assim, todas as partes do trabalho.<sup>10</sup>

A única materialidade seria o vidro, sobre os “quais escreveram textos (poemas?) indicativos. Quando a obra estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides”.<sup>11</sup>

Morais está realmente preocupado com a sobrevivência das obras e dos objetos – basta citar a ação de Cildo Meireles com a queima das galinhas e Artur Barrio com as trouxas de sangue lançadas no Rio Arrudas.<sup>12</sup> Mesmo tendo a fotografia suas limitações, a sobrevivência do registro e da materialidade da obra parecem não se diferenciar para Morais, que, dessa forma, pondera a sobrevivência dos registros nos jardins do Museu de Arte da Pampulha: “O que eles documentavam ou simbolizavam [sic]: mortos, eventos, obras de arte? Deixando o trabalho de vocês se dissolver na grama do Museu, provavelmente, mais tarde, alguém perguntará: o que houve aqui neste jardim?”<sup>13</sup>

Morais se questiona sobre a sobrevivência da cultura na sociedade contemporânea, escrevendo que “Nossa época industrial e tecnológica vive de eventos, situações – os valores mudam e giram cada vez mais rapidamente. Nada dura ou permanece.”<sup>14</sup>

O trabalho da Equipe discutia questões atuais da arte contemporânea no que se refere às aproximações entre arte (cultura) e natureza. Nas palavras de Morais: “a civilização industrial criou uma segunda vegetação – a natureza do meio urbano é a floresta de eletrodomésticos, de sinais, de anúncios, de luminosos, edifícios e automóveis. E esta segunda

natureza é também cultura.”<sup>15</sup> A outra, que Morais denomina “natureza natural”, foi se transformando “em cultura devido aos caminhos da arte atual. Quando, do trabalho de vocês sobrar apenas o lixo, a natureza (o jardim do Museu) será arte.”<sup>16</sup>

Muitos artistas contemporâneos estavam problematizando essas aproximações, como Walter Maria, Denis Oppenheim, Robert Morris, Dibbets, Cildo Meirelles, entre outros, em que o “corpo (e nêle o suor, o bocêjo, o andar, o defecar e urinar, o cheirar, o ouvir, falar, correr, o esforço muscular, etc.) é o motor da obra. Aí está o problema.”<sup>17</sup>

Como é possível perceber, Morais possui grande conhecimento das transformações da arte contemporânea ao mencionar que “noções como estilo, obra e estrutura de representação são noções do passado. As obras de arte de hoje são eventos, situações, processos, idéias. Não precisam mais existir fisicamente.”<sup>18</sup> Morais faz menção à exposição: “*Vive na tua cabeça: quando atitudes se tornam forma*”. Essa exposição foi definidora das propostas de desmaterialização da obra de arte, segundo Michael Archer:

Quando a crítica norte-americana Lucy Lippard tentou documentar esses desenvolvimentos em meados dos anos 70, sua solução foi fazer o que, na verdade, era um álbum de recortes com artigos, entrevistas e declarações. Não havia nenhuma maneira simples de desenredar todas essas tendências uma da outra e examiná-las separadamente “*Vive na tua cabeça: quando atitudes se tornam forma*” (Kunsthalle, Berna e ICA, Londres, 1969), “*Matéria flexível*” (Museu Judeu, Nova York, 1970), “*Informação*” (MOMA-Museu de Arte Moderna, Nova York, 1970) e a *Documenta V*, organizada pelo curador suíço Harald Szeemann em 1972, incluíram a maior parte dessas tendências. Tanto o título dessas mostras como o nome do livro de Lippard, *Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972*, falavam também da dificuldade de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período. A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte deveria ser encontrada dentro ou fora da galeria?<sup>19</sup>

Caberia ao artista tensionar as noções da observação da natureza a partir da arte: “na medida em que a natureza é apenas fundo, nós não a percebemos. O papel da arte é, fundamentalmente, o de trazer a natureza (ou o meio, como quer McLuhan) à superfície, torná-la perceptível”.<sup>20</sup> Para sustentar sua visão, Morais menciona o trabalho de Susanne Langer, em que “as artes objetivam a realidade subjetiva e subjetivam a experiência exterior da natureza. A educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que a descuida se entrega a emoção informe. A má arte é uma corrupção do sentimento.”<sup>21</sup>

Considerando a discussão da desmaterialização da arte, seria possível pensar que esta perderia o seu lugar, tornando-se desnecessária, mas Morais defende a hipótese de que, “se alguns acadêmicos se lamentam de seus trabalhos do lado de fora do Museu, vocês devem muito mais lamentar que três mil pessoas ainda foram ao Museu ver seu trabalho. Isto é, eles ainda foram ver obras.”<sup>22</sup>

A proposta de Morais é de que os “jardins” fossem o verdadeiro espaço para a arte que vive na periferia e que “tende a ser cada vez mais selvagem, nômade, guerrilheira. E hoje só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fóra (um cordão umbelical [sic] ainda liga o trabalho de vocês com o interior do Museu – apesar de tudo um bom achado) dos museus, galerias, de todo e qualquer local sagrado, irrecuperável, que não pode ser vendida ou colecionada.”<sup>23</sup>

Para justificar seu posicionamento, Morais afirma que o “melhor Palácio das Artes é o Parque Municipal, em tórno [sic]. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio de terra em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que está próxima. E depois dela, as Gerais.”<sup>24</sup>

Nesse sentido, Morais realiza uma dura avaliação da produção artística mineira ao afirmar que, “em termos mineiros, as Minas (século 18, o ouro, Ouro Preto, Ouro Branco, ouro Inficionado, Guignard, e toda a chamada geração intermediária, arrgh) estão com seu filão esgotado.” O melhor produzido pela arte seriam as “gerais (sec. 19, gado, o mineiro “viceralmente [sic] agrário”, o sertão, Guimarães Rosa, Paracatu, é a Minas no sentido de Brasília, no sentido da Bahia).”<sup>25</sup>

Conclui-se, a partir do debate aqui exposto, que as noções de Paisagem estão associadas, para Frederico Moraes, a uma quebra de barreira da arte com as instituições. Essa quebra, por sua vez, pode comumente ser relacionada, pelo menos em termos teóricos, à eliminação do conceito de Museu de Arte tradicionalmente constituído desde o século 19. Há, porém, a possibilidade de realizar uma outra aproximação, que diz respeito à resposta dos artistas ativos na década de 1970, às representações históricas da Paisagem mineira, a partir da análise das obras de Manfredo Alves de Souza-netto e Décio Noviello, premiadas entre os Salões de 1973 a 1975.

### **Manfredo Alves de Souza-netto**

Souza-netto foi premiado com o desenho *Paisagem III* no V Salão de Arte da Prefeitura, em 1973, e estava dialogando com uma forte tradição na arte mineira, lembrando a abordagem de um tema habitual da representação da Paisagem a partir de grandes nomes da pintura atuantes em Belo Horizonte, como Emilio Rouède, Frederico Steckel, Honório Esteves, Aníbal Mattos e Alberto da Veiga Guignard.

Souza-netto já havia participado, em 1969, do I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, não tendo sido premiado naquela ocasião. Com uma infância vivida no Vale do Jequitinhonha, sua relação com a paisagem natural daquele local foi em parte quebrada pela mudança para Belo Horizonte, no fim da década de 1960. Em depoimento ao projeto “Arte em diálogo”, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Souza-netto deu a seguinte declaração que demonstra o impacto de sua mudança: “O Vale tem aquela beleza muito grande com enormes pedras de granito, extremamente diferente da Minas que conheci posteriormente, da região de Belo Horizonte, do ouro, das montanhas de minério de ferro e do Barroco”.<sup>26</sup>



Um fato importante de ser notado é que a destruição das montanhas de Belo Horizonte propiciou o interesse em Souzanetto pela produção sobre o tema da Paisagem em processo de modificação, conforme observa Philippe Cyrulnik:

As montanhas que circundam Belo Horizonte tiveram suas entranhas revolvidas pela ganância da indústria mineradora. Essa visão marcou profundamente Manfredo de Souzanetto no começo de sua carreira, na capital do estado de Minas Gerais. Nos anos 1970, a terra ferida pelo homem foi um dos primeiros temas trabalhados pelo jovem artista, tornando-se, paradoxalmente, uma espécie de terra fértil, sua matéria primordial, no sentido forte do termo.<sup>27</sup>

Além do tema, uma outra característica importante a se observar na trajetória de Souzanetto é o aspecto artesanal que acompanha parte de suas produções, podendo ser explicado por sua experiência “impregnada pela vida rural; os ceramistas e fabricantes de tijolos e os carpinteiros e marceneiros construtores de currais, casas e balsas”.<sup>28</sup> Segundo Agnaldo Farias, não fosse por sua formação erudita, Manfredo Souzanetto poderia ter sido um artesão, por conta das suas raízes:

Com um pé fincado na tradição artesanal, tão praticada no interior de Minas Gerais, onde estão Jacinto, sua cidade natal, e Almenara, em que fez o segundo grau, a trajetória artística de Manfredo de Souzanetto não pode ser compreendida como resultado exclusivo de uma formação erudita, ainda que ele reconheça a importância decisiva dessa formação. “[...] se não tivesse tomado o caminho do aprendizado formal eu hoje, muito provavelmente, seria um artesão.”<sup>29</sup>

Partindo dessa pequena introdução da trajetória profissional de Manfredo Souzanetto, podemos, então, analisar suas obras, premiadas nos Salões de Arte realizados em Belo Horizonte, nos anos de 1973 e 1974, de modo a avaliar como o tema da Paisagem foi considerado em seus desenhos.

A obra *Paisagem II* (FIGURA 1) foi premiada no V Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1973, na categoria desenho. Nesse trabalho, podemos notar que o artista utiliza o grafite para demarcar uma estruturação da imagem a partir da combinação

de linhas retas horizontais e verticais. Assim, Souzanetto não cria formas geométricas em sua obra a partir do acaso, as linhas de estruturação nesse desenho são as responsáveis pela aparição desses elementos. Seu desenho nessa obra é, antes de tudo, estrutural.

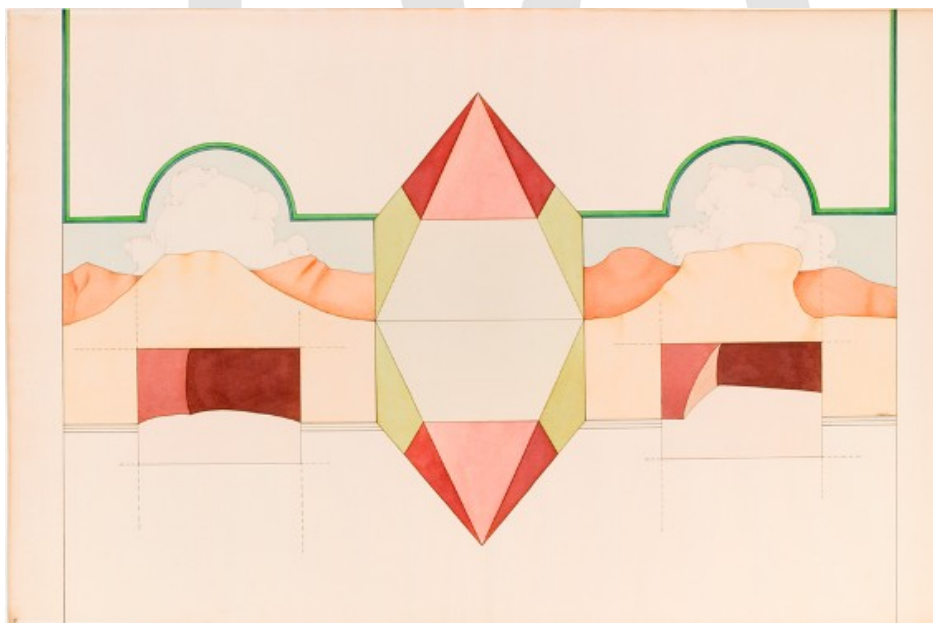


Figura 1 — Manoel de Souza Netto. *Paisagem II* – 1973  
Nota: Nanquim e ecoline sobre papel. 49 x 75,2 cm.  
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Ao centro da obra, o artista representa duas figuras tridimensionais que unem-se pela base, representando dois prismas. As laterais esquerda e direita do desenho apresentam-se divididas praticamente da mesma largura, onde o artista trabalha construindo duas Paisagens equivalentes, estando ao alto, tanto do lado esquerdo quanto do direito, formas em arco que sobressaem tanto pela cor verde quanto pela espessura da linha. A sensação é de que estamos diante de janelas que exibem uma paisagem em dois momentos.

Manoel Souza Netto faz uso do ecoline<sup>30</sup> para dar cor e volume às formas geométricas, criadas a partir das linhas que se unem na estruturação do desenho e das formas orgânicas das montanhas e nuvens representadas nas duas laterais da obra.

Analisando comparativamente as paisagens representadas nos dois lados da obra, podemos pensar que o artista buscou representar o processo de destruição da paisagem, a partir da extração de material das montanhas. Isso é evidenciado tanto pela altura e posição distinta dos topos das três montanhas, representadas dos dois lados, quanto pelo esquema apresentado em suas bases, dos dois lados, em que o artista apresenta, dentro de retângulos, formas pintadas em marrom e rosa, sugerindo uma alteração de uma para a outra. Os prismas centrais da obra, por sua vez, podem ser associados ao resultado fim da atividade de extração do minério.

É possível observar que, nas obras de Souzanetto, a geometria não é utilizada apenas como um recurso da perspectiva, mas é adotada como forma. Esse aspecto foi comentado por Agnaldo Farias, ao declarar que surpreende “[...] o modo como a geometria se insinua. Em lugar do confronto direto, do estabelecimento de balizas, quadros dentro de quadros”.<sup>31</sup> Ainda segundo o crítico, Souzanetto opta pela aparência inacabada em algumas partes de sua composição, e esse elemento é integrado como solução plástico formal para o que deve ou não ser observado.

Segundo Farias, a paisagem de Souzanetto tende a indicar algo que se oculta, há uma necessidade por parte do artista de trazer à vista o que se esconde: “como se houvesse sofrido o efeito de um corte que lhes expusesse as entranhas. De fato, as paisagens de Manfredo de Souzanetto não parecem coisas vistas de longe. A maneira das plantas arquitetônicas ou dos manuais de anatomia, estão de pé bem diante de nós”.<sup>32</sup>

Manfredo Souzanetto volta a ser premiado no VI Salão Nacional de Arte da Prefeitura em 1974, apresentando na ocasião o desenho sob título *Paisagem — Mineirão II* (FIGURA 2). O tema da Paisagem, como poderemos notar, continuou a ser desenvolvido nos trabalhos do artista, destacando a representação de montanhas em processo de deterioração.

Na obra *Paisagem – Mineirão II*, novamente o artista nos oferece a visão de uma paisagem em um processo de modificação, porém a geometria se dá de forma menos evidente, sobressaindo-se apenas o formato que emoldura a visão da paisagem representada.



Figura 2 – Manoel de Souza Netto. *Paisagem – Mineirão II* –1974.  
Nota: Aquarela e lápis de cor sobre papel. 55 x 74 cm.  
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Souzanetto cria a noção de um buraco, semelhante a uma fechadura, em que avistamos algumas montanhas em verde, vermelho, laranja e marrom e um céu azulado de nuvens brancas. Essa construção da paisagem também funciona como divisor da cena em dois planos: o mais distante, indicado pela nuvem que compõe o céu e a linha recortada, em verde, das montanhas no horizonte, é enquadrado pela parte superior redonda da fechadura.

A cena esconde, entretanto, a destruição da montanha como se suas entranhas fossem consumidas. As tonalidades quentes (vermelho, laranja e marrom) na parte inferior das montanhas não apenas produzem a sensação de extração, como também relembram as tonalidades de carne e sangue. Daí a metáfora do buraco da fechadura nos permite ver aquilo que está escamoteado.

Souzanetto parece interessado em apresentar, em ambas as obras aqui analisadas, *Paisagem – Mineirão II* (FIGURA 2) e *Paisagem II* (FIGURA 1), uma fração invisibilizada das paisagens. O artista trabalha em um caráter de revelação e denúncia, mostrando, ao mesmo tempo, uma paisagem de fachada, aparentemente intocada, e uma verdade que se oculta: o resultado da ação humana no processo de destruição das montanhas.

É possível notar em algumas das obras de Souzanetto, do início dos anos de 1970, a abordagem da degradação da paisagem pelo homem. Essa temática é comentada em tom melancólico por Drummond a respeito de sua obra *Olhe bem as montanhas*, em um texto do mesmo título, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1975:

Olhe bem as montanhas... O conselho e Manfredo soa em tom melancólico. Olhe bem as para as coisas que ainda existem e que amanhã serão pura lembrança. Lembrança esgarçada, traços de visões que escapam ao arquivo da memória individual e coletiva, simples e descarnadas palavras num dicionário de antiguidades: “Montanhas, s.f. do passado; série de elevações notáveis de terreno, encontradas em cartões postais do século XX e, transfiguradas, na obra do artista Manfredo de Souzanetto”.<sup>33</sup>

Pode-se concluir que, nas duas obras aqui analisadas, Manfredo Souzanetto ocupou-se da produção sob o tema da Paisagem pensando o corte, a fissura, a destruição. Dessa forma, sua poética atua em uma tentativa de tornar visível, por meio da arte, aspectos da degradação da paisagem mineira.

## Décio Noviello

Décio Noviello ficou conhecido no circuito artístico belo horizontino por sua participação no evento *Do Corpo à Terra*, ao realizar um *happening* no Parque Municipal. Em *Happening com fumaça colorida*, o artista produzia várias gamas de fumaça em cores diversificadas, propondo aos espectadores experiências sensoriais com a cor.

Na década de 1970, Noviello muda sua linha de trabalho, passando a produzir desenhos com ecoline e nanquim, abordando como tema as montanhas mineiras. Em 1974 ganha o prêmio no VI Salão Nacional de Arte da Prefeitura em 1974, com a obra *Paisagem III* (FIGURA 3).

O desenho de Noviello, *Paisagem III* (FIGURA 3), feito com nanquim e ecoline, mostra-nos uma composição com a representação de montanhas marrons em frente a um céu amarelado. O artista mescla a essa composição formas retangulares verticais e horizontais, sobrepondo outras tonalidades, como o vermelho e o verde, reproduzindo dentro deles algumas formas que lembram tanto montanhas quanto nuvens. Toda a composição é atravessada por um retângulo vertical vermelho que, ao contrário dos demais citados, recebe um tratamento translúcido, fazendo com que os outros elementos localizados dentro de sua área ainda se mantenham visíveis.

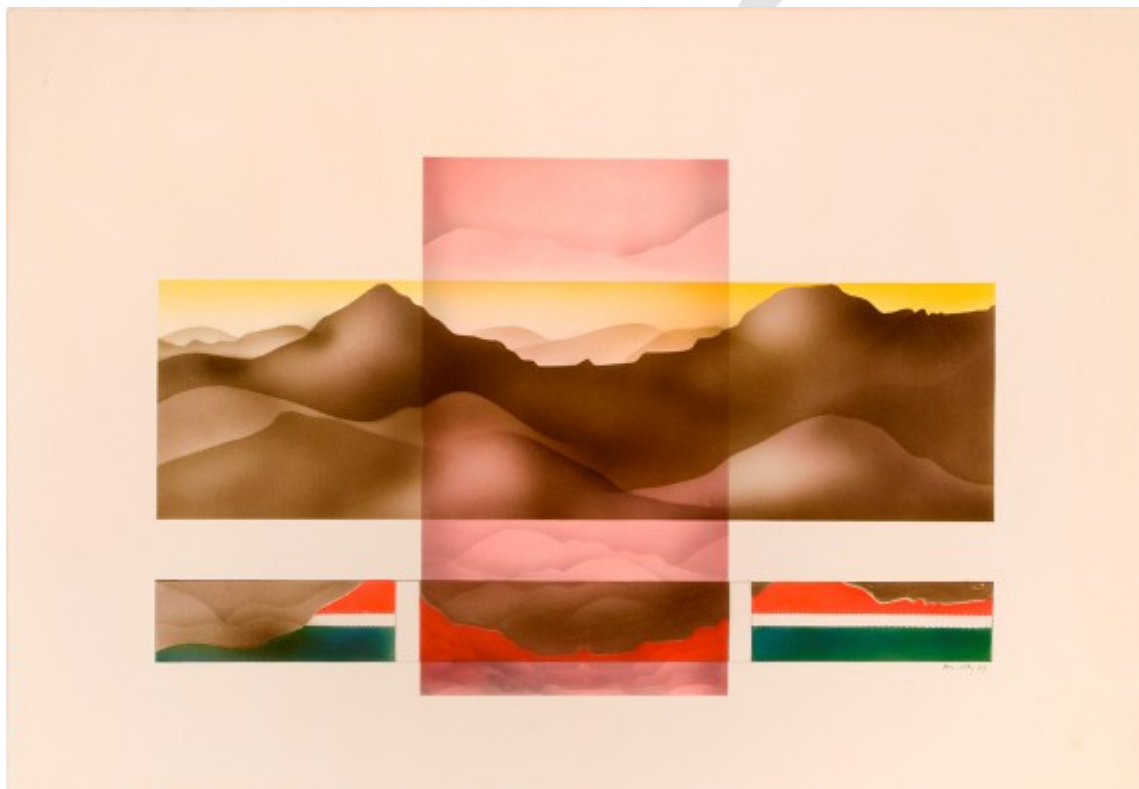


Figura 3 – Décio Paiva Noviello. *Paisagem III* – 1974  
Nota: Nanquim e ecoline sobre papel. 50,3 x 74,8 cm.  
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Um dos aspectos interessantes nessa obra é a capacidade do artista em demarcar, a partir da transparência do ecoline uma separação da composição, produzindo, não apenas um contraste com a junção das cores mas também a noção de tempos distintos em uma mesma imagem. As tonalidades do céu, à medida em que observamos da esquerda para a direita, produzem a sensação de distintas luminosidades provocadas pelo decorrer do tempo.

Ainda a respeito do tema paisagem, artista fora premiado na categoria desenho, no Salão ocorrido em 1975, com um tríptico, pertencente à série *Gênesis*.

A obra é composta de três partes. Na primeira (FIGURA 4A), veem-se duas mãos feitas com folha de ouro, uma na extremidade esquerda e outra na direita, que fazem direta referência à *Criação de Adão*, de Michelangelo – no entanto, na representação de Décio Noviello, as



Figuras 4A, 4B e 4C – Décio Noviello. *Sem Título*, Série *Gênesis* – 1975  
Nota: Folha metálica sobre papel. 36,2 por 101,6 cm; 36,2 por 101,6 cm; 36,2 por 101,7 cm.  
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

VIVAS, Rodrigo. **Ressignificações da Paisagem na década de 1970: Manfredo Souzanetto e Décio Noviello nos Salões Nacionais de Arte**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.9, n.18: nov.2019  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



mãos de Adão e Deus estão invertidas. Ao centro da obra, há um retângulo de fundo alaranjado, que é atravessado diagonalmente por uma mancha preta, semelhante a uma fumaça, passando por trás de uma folha vegetal de cor verde.

Na segunda parte da obra (FIGURA 4B), à sua esquerda, há uma folha de ouro, seccionada ao meio. À direita, encontram-se três retângulos verticais de diferentes proporções. Os dois primeiros retângulos são tratados com variações de tons de verde, enquanto o terceiro apresenta variações de laranja. As imagens contidas nos três retângulos formam uma única montanha.

Na terceira parte da obra (FIGURA 4C), repete-se a folha dourada à esquerda, porém inteira, e, à sua direita, há uma representação de Paisagem com montanhas, todavia a imagem não se encontra dividida.

Se é possível considerar a aproximação com a obra de Michelângelo, a referência ao tema religioso é igualmente uma possibilidade interpretativa. Entretanto, é necessário esclarecer que, se Noviello realiza uma apropriação das referências e elementos que permitem a associação ao tema da criação da humanidade, a relação estabelecida é a da criação da natureza, nesse caso, da Paisagem. Desse modo, o que vemos na primeira cena é o primeiro desenvolvimento da folha vegetal ainda em um momento de vazio, que pode ter sido representado pela faixa de cor escura que aparece na região posterior da imagem e diagonalmente à cena. No segundo quadro, temos a sequência do processo de criação a partir da fragmentação da folha para sua proliferação. O desenho seccionado, da segunda parte da obra, já traz de forma mais clara a configuração de uma Paisagem composta por montanhas e elevações tortuosas. A terceira cena, por sua vez, sugere uma etapa final dessa criação e replicação da Paisagem, que se apresenta contínua, até mesmo a folha de outro já se mostra em sua forma íntegra. A narrativa passa pela folha no vazio, seu intercâmbio com o mundo e sua incorporação definitiva como Paisagem.

## Considerações finais

É possível afirmar que a paisagem montanhosa foi tema explorado pelos artistas atuantes em Minas, que conviveram e convivem com ela no seu dia a dia. Se, na década de 1960, o assunto das montanhas parecia ter sido esgotado em suas formas de abordagem, ficou claro que, a partir do final daquela década, ainda havia muito a ser explorado em termos de modos de representação e discussão, voltando, portanto, a ser o foco dos artistas na década de 1970. Esse tema se mostrou ser uma das maiores tendências dos Salões Nacionais de Arte do Museu de Arte da Pampulha nessa época, como pode ser observado pelo levantamento das obras premiadas.

Tendo feito a análise das obras premiadas de Manfredo de Souza Netto e de Décio Noviello, durante a década de 1970, é possível chegar a certas constatações sobre essa produção.

Em relação à abordagem temática, a degradação das montanhas pela mineração se apresenta como um subtema de paisagem recorrente entre estes artistas na década de 1970. As obras produzidas durante o período em questão não parecem ter como objetivo a construção de uma imagem da paisagem mineira, e, sim, sua desconstrução, fato observado pela discussão gerada pelas obras e pelos aspectos formais dos quais elas são constituídas. Nesse caso, estaria em operação um processo de reconhecimento da tradição e de tudo o que ela estabelece, ao mesmo tempo, de uma denúncia, demonstrando que as noções de paisagem não se mantinham as mesmas, em função da ação humana.

Enquanto no final da década de 1960, a obra *Territórios* lidava com o tema da paisagem, utilizando meios não tradicionais, e estava ligada com a questão de uma desmaterialização da obra de arte, as obras premiadas na década de 1970 não seguiram tal reivindicação. Elas, ao contrário das propostas com a utilização de novos meios tecnológicos, utilizaram o desenho, considerado como uma modalidade tradicional. Podemos observar, portanto, que não houve uma necessidade de inovação em relação às técnicas e suportes entre os artistas em pauta.

A utilização da geometria, herança das tendências artísticas tão fortemente instauradas no Brasil, pode ser interpretada como uma maneira de aludir à corrosão feita pela mineração intensa presente em Minas Gerais, que acaba por destruir gradativamente as montanhas de forma não natural. Essa geometria está presente principalmente nas obras de Manfredo de Souzanetto e Décio Noviello ora em questão. A construção geométrica propostas por esses artistas provoca uma mudança compositiva na abordagem da Paisagem em relação às representações tradicionalmente feitas na pintura, que apresentavam composições mais orgânicas e fluidas; além de estabelecer uma migração de suporte: da pintura passa-se para o desenho, substituindo o óleo sobre tela por outros materiais, como aquarela, ecoline e nanquim sobre papel.

O assunto pode ser o mesmo, mas uma metamorfose acontece sempre de tempos em tempos, à medida em que novas possibilidades passam a ser exploradas no campo artístico – seja na utilização de novos meios ou na exploração de materiais já usuais – e novas discussões sociais emergem. Em Belo Horizonte, não foi diferente, a paisagem visível mudou com o passar dos anos, e os Salões de Arte nos mostraram que a arte, com suas formas de tratamento e codificações, acompanhou essas transformações, descortinando novos mundos e suas novas formas de representação.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Olhe Bem as Montanhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1975.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CYROULNIK, Philippe. Variações ao ritmo da vida. *In*: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006. p. 33.
- FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. *In*: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.). **A pintura**. V. 10. Gêneros Pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 9-12.
- MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 2008.
- MORAIS, Frederico. Carta para Luciano Gusmão. Guanabara, 4 fev. 1970, p. 1-5 *apud* DRUMOND, Marconi; SAMPAIO, Marcio, ANDRÉS, Marília. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. [s.p].
- MOTA, Morgan. 7º Salão Nacional da Arte hoje, no MAM da prefeitura. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 11 dez. 1975. [s. p].

## NOTAS

---

1 Este texto resulta do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH), coordenado pelo professor Doutor Rodrigo Vivas, e composto por graduandos e pós-graduandos da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, concentrando-se a pelo menos uma década no levantamento, análise e divulgação das artes visuais em Belo Horizonte. A presente pesquisa contou com a leitura, revisão e colaboração textual dos seguintes membros: Gabriela Miranda, Lucas Moraes Matos, Marina Piquini e Yasmim Martins.

2 A palavra “Paisagem” é grafada, neste texto, com letra maiúscula quando se refere ao tema Paisagem na produção artística, e não ao termo geográfico.

3 Enquanto gênero na pintura ocidental, a paisagem obteve maior destaque em decorrência da observação de importantes autores durante o século 19 e 20, entre eles, Charles Baudelaire. Também postulou-se a extinção da separação da pintura em gêneros, o que estabelecia certas hierarquias, não mais admitidas a partir do século 20. Tendo como frente artistas que afirmaram haver igualdade valorativa em todas as produções em pintura, o termo gênero entra em desuso, passando a revelar-se o conceito “tema” como substitutivo. Cf.: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (org.). **A pintura**. V. 10. Gêneros Pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 9-12.

4 Burlle Marx, ao longo da década de 1940, produziu projetos paisagísticos para diversos pontos da orla da Lagoa da Pampulha; o Museu de Arte da Pampulha, na época ainda cassino, é um desses pontos.

5 MORAIS, Frederico. Carta para Luciano Gusmão. Guanabara, p. 1-5, 4 fev. 1970, *apud* DRUMOND, Marconi; SAMPAIO, Marcio, ANDRÉS, Marília. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. [s.p.].

6 MORAIS, *op. cit.*

7 Ao debater tal questão, Moraes faz referência ao conceito de “museu sem paredes”, discutido no livro *O Museu Imaginário*, de Malraux, e o debate promovido pelo texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito por W. Benjamin, que propõe analisar o estatuto da imagem a partir da reprodutibilidade técnica. Cf: MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 2008. p. 246.

8 MORAIS, *op. cit.*

9 MORAIS, *op. cit.*

10 MORAIS, *op. cit.*

11 MORAIS, Frederico. Carta para Luciano Gusmão. Guanabara, 04 fev. 1970, p. 1-5 *apud* DRUMOND, Marconi; SAMPAIO, Marcio, ANDRÉS, Marília. **Neovanguardas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. s/p.

12 Respectivamente: *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político e Trouxas Ensanguentadas*, ambas apresentadas pelos artistas citados no evento Do Corpo à Terra.

13 MORAIS, *op. cit.*

14 MORAIS, *op. cit.*

15 MORAIS, *op. cit.*

16 MORAIS, *op. cit.*

## NOTAS

---

- 17 MORAIS, *op. cit.*
- 18 MORAIS, *op. cit.*
- 19 ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 62.
- 20 MORAIS, *op. cit.*
- 21 MORAIS, *op. cit.*
- 22 MORAIS, *op. cit.*, grifo no original.
- 23 MORAIS, *op. cit.*
- 24 MORAIS, *op. cit.*
- 25 MORAIS, *op. cit.*
- 26 NUNES, José Luiz (org). **Arte em diálogo**: criação, produção, processo. V. 3. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008. p. 9.
- 27 CYROULNIK, Philippe. Variações ao ritmo da vida. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006. p. 33.
- 28 NUNES, José Luiz (org). **Arte em diálogo**: criação, produção, processo. V. 3. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008. 28 p.
- 29 FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006. p. 26.
- 30 O material denominado ecoline se transformou em uma espécie de tendência na década de 1970, sendo utilizado por muitos artistas. O problema, entretanto, descoberto posteriormente, é que a tinta perde intensidade da cor com o passar do tempo, adquirindo um aspecto quase transparente.
- 31 FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006. p. 20.
- 32 FARIAS, Agnaldo. Paisagem da obra. In: SOUZANETTO, Manfredo de. **Paisagem da obra**. Rio de Janeiro: Contracapa, Rio de Janeiro, 2006. p. 16-7.
- 33 ANDRADE, Carlos Drummond de. Olhe Bem as Montanhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 de jul. 1975.