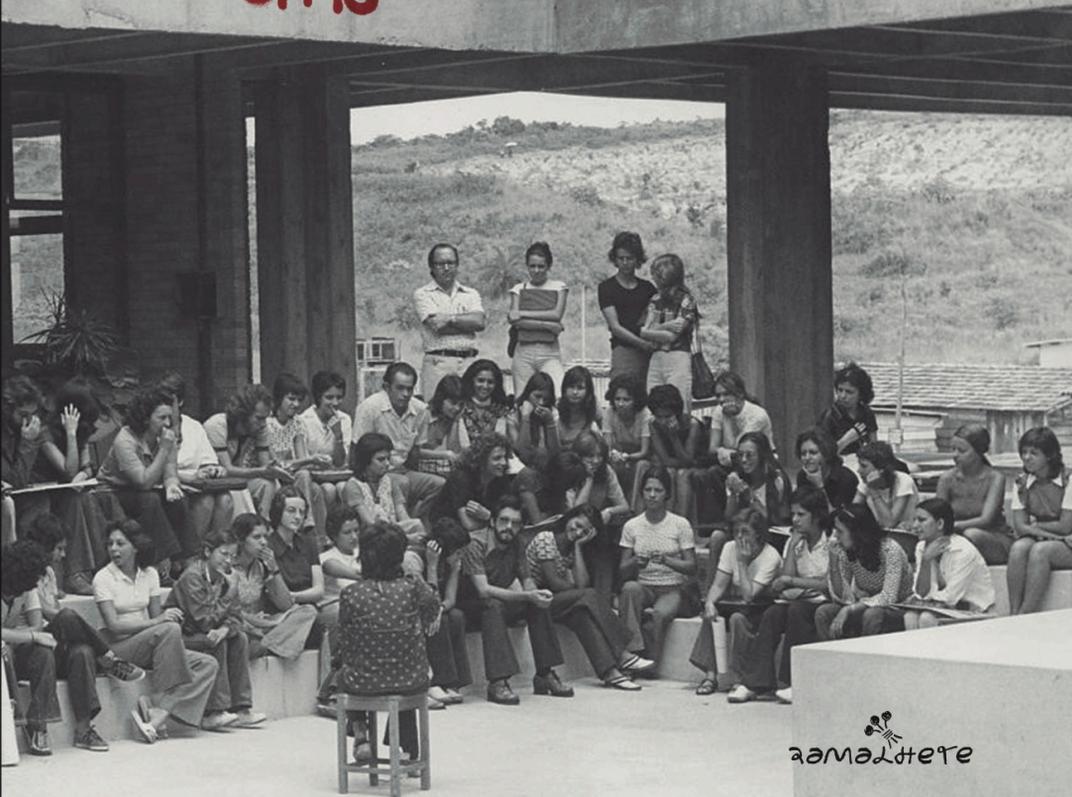


ESGOLA DE
BELAS ARTES
UFMG

65 ANOS DE
ENSINO-APRENDIZAGEM
EM ARTES



Lucia Gouvêa Pimentel
Mariana Ribeiro da Silva Tavares
Evandro José Lemos da Cunha
(Orgs.)

amaldhere



UFMG
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS

Catálogo na Publicação (CIP)

P644e Pimentel, Lucia Gouvêa
Escola de Belas Artes – UFMG : 65 anos de ensino-aprendizagem em Artes / Organizadores: Lucia Gouvêa Pimentel ; Mariana Ribeiro da Silva Tavares ; Evandro José Lemos da Cunha. – 1. ed. – Belo Horizonte : Ramallete : EBA/UFMG, 2024.
286 p. : il.

Inclui bibliografia.
Vários autores.
ISBN 978-65-5034-052-0

1. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes 2. Arte – Estudo e ensino
3. Escolas de belas artes – Brasil 4. Ensino superior – Belo Horizonte (MG) I. Tavares, Mariana Ribeiro da Silva II. Cunha, Evandro José Lemos da III. Título.

CDD: 378

Bibliotecária responsável: Cleide A. Fernandes CRB6/2334

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Todos os direitos desta edição reservados a

*Lucia Gouvêa Pimentel | Mariana Ribeiro da Silva Tavares | Evandro José Lemos da Cunha
(Orgs.)*

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização, por escrito, do(a) autor(a) e da editora.
Este livro foi revisado segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

ESCOLA DE BELAS ARTES – UFMG

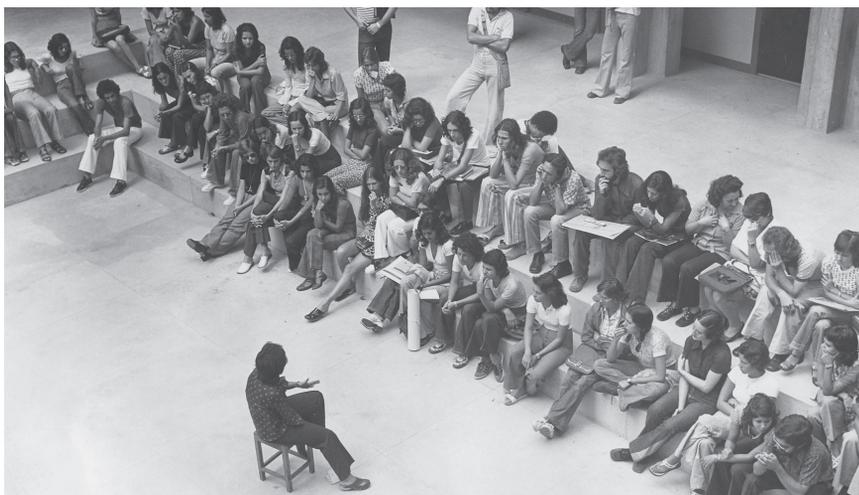
65 ANOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM EM ARTES

Lucia Gouvêa Pimentel
Mariana Ribeiro da Silva Tavares
Evandro José Lemos da Cunha
(Orgs.)

1ª edição



Belo Horizonte
2024



PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UFMG
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS

Reitora

PROFA. DRA. SANDRA GOULART ALMEIDA

Vice-Reitor

PROF. DR. ALESSANDRO FERNANDES MOREIRA

Diretor da Escola de Belas Artes

PROF. DR. CRISTIANO GURGEL BICKEL

Vice-Diretor da Escola de Belas Artes

PROF. DR. ADOLFO CIFUENTES

Coordenação do Programa de Pós-Graduação PPGARTES/EBA

PROFA. DRA. MARIANA MUNIZ

Vice-Coordenação do Programa de Pós-Graduação PPGARTES/EBA/UFMG

PROFA. DRA. ANGÉLICA ADVERSE



Editor

ÁLVARO GENTIL

Produção Executiva

PAULA PESSOA

Revisão

AILA CARNEIRO

Projeto gráfico e diagramação

ANDREZZA LIBEL

À Maristella Tristão (*In Memoriam*), 1ª presidente do D.A.,
cuja militância foi decisiva para a existência e resistência
do Curso de Belas Artes

Aos alunos, professores e técnicos da
Escola de Belas Artes da UFMG

AGRADECIMENTOS

À Profa. Pompéia Péret Britto da Rocha, que idealizou o *Projeto Memória da EBA/UFMG* e dedicou-se com afinco ao resgate de documentos e memórias de professores, técnicos-administrativos e alunos, cobrindo o período de 1957 até a inauguração da sede da Escola de Belas Artes, em 1972.

Ao Cléber Falieri, fotógrafo e técnico da EBA, que gravou as entrevistas do *Projeto Memória da EBA/UFMG*, levantou, organizou e conservou o acervo de fotografias do Departamento de Fotografia e Cinema que ilustram este livro, e registrou as fotografias realizadas a partir de 1994.

À Bárbara Ahouagi, que integrou a equipe do *Projeto Memória* com bolsa da Fundação Universitária Mendes Pimentel – FUMP, acompanhando e transcrevendo as entrevistas e organizando o material levantado.

À CAPES, que por meio da bolsa PNPd-CAPES (2014-2019) possibilitou que a pós-doutoranda do PPGArtes/EBA/UFMG, Mariana Ribeiro da Silva Tavares, se dedicasse à pesquisa e elaboração deste livro.

Aos professores que cederam novas entrevistas para a pesquisa e colaboraram em texto, com reflexões nas quais compartilham suas experiências, fotografias, vídeos e outros documentos sobre o ensino-aprendizagem em Artes.

Ao Departamento de Planejamento e Projetos da UFMG, nas pessoas da diretora Renata Siqueira e do arquivista José Domício Sobrinho, que possibilitaram o acesso às plantas, fotografias e outros documentos de seu acervo.

Aos arquitetos Márcio Pinto de Barros e Eduardo Fajardo Soares, responsáveis respectivamente pelo projeto arquitetônico original da

Escola de Belas Artes (1971) e pela reforma e ampliação na década de 1990, que concederam entrevistas para esta publicação¹.

À secretária Maria de Lourdes Macêdo (Lurdinha) pelos dados levantados no arquivo da Secretaria Geral da Escola de Belas Artes.

1 Ambos arquitetos foram funcionários do Departamento de Planejamento e Projetos à época das respectivas obras.

APRESENTAÇÃO

Cristiano Gurgel Bickel

É com grande satisfação que apresento este livro sobre a trajetória dos 65 anos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. A atual Diretoria da EBA homenageia o legado das atividades desempenhadas nos contextos de ensino, pesquisa, extensão e produção artística, científica e cultural.

A presente publicação nos convida a uma reflexão sobre o desenvolvimento institucional e a consolidação da Escola de Belas Artes como referência no campo das Artes e da Cultura nos cenários nacional e internacional. Além disso, incita-nos à renovação dos nossos compromissos com a excelência do trabalho acadêmico e com os princípios basilares da UFMG, pautados nos ideais democráticos de pluralismo de ideias, de respeito e apreço à diversidade e à liberdade de expressão na produção do conhecimento em suas diversas manifestações.

Evidencio ainda as contribuições desta obra para a preservação da memória da Escola de Belas Artes a partir dos relatos, imagens e documentos que narram e reconstróem pontes de acesso a tempos passados, determinantes na conformação atual da instituição. Essa memória nos permite trazer o passado ao presente, fortalecendo-nos ao enfrentamento dos atuais desafios acadêmicos e da administração universitária, bem como inspira-nos ao futuro.

Percorrer os 65 anos da Escola de Belas Artes reafirma o papel desta instituição com a educação, a arte, a ciência e a cultura, como elementos essenciais para a produção do conhecimento e a transformação da sociedade.

PREFÁCIO

Ana Mae Barbosa

Acompanhei as pesquisas de minha amiga e grande pesquisadora Ecléa Bosi para sua tese, que se transformou em livro de grande sucesso acerca da Memória de Velhos. Aprendi com ela o suficiente para liberar com prazer, agora que estou velha, as minhas próprias memórias. Assim, foi com muita emoção que fixei meu olhar na foto escolhida para a capa deste livro que comemora os 65 anos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Vendo a foto, passaram pela minha cabeça as inúmeras vezes em que estive ocupando o espaço daquele átrio, ora ouvindo ora falando sobre Arte/Educação, e outras vezes comemorando, cantando e dançando.

O projeto arquitetônico e urbanístico da Cidade Universitária na Pampulha pode ser considerado um manifesto democrático, produto da resistência dos jovens arquitetos de Belo Horizonte que se uniram a favor de um projeto modernista. A EBA foi o primeiro prédio a ser construído depois do edifício da Reitoria, colocado estrategicamente em posição de farol a ser visto e destacado. A arquitetura da EBA é especialmente democratizadora, pois abre a possibilidade de reunir no centro do edifício alunos e professores, facilitando o funcionamento desses grupos como uma “comunidade de destino”.

Há um auditório para as ocasiões formais, o que é comum aos edifícios/escola, mas só uma arquitetura de concepção democrática estimula os encontros coletivos não formais. A partir daquele átrio tive encontros que se transformaram em amizade duradoura com os professores da minha geração, os professores e alunos da geração de meus alunos e da geração dos alunos de meus ex-alunos. Usufruí do contato de pelo menos três gerações que circularam por aquele átrio.

Com os autores deste livro tenho boas histórias para contar: Lucia Gouvêa Pimentel foi minha orientanda de doutorado e hoje

é amiga muito querida e insubstituível. Minha filha fica tranquila quando viajo com Lucia porque acha que ela é a única pessoa a quem eu obedeço.

Durante a diretoria de Evandro José Lemos da Cunha participei de muitos projetos e era frequentemente convidada para diferentes atividades. Só não conheço ainda Mariana Ribeiro Tavares, mas agradeço aos três o convite para escrever este prefácio.

Quero destacar a minha gratidão a Pompéa Britto, aluna da primeira turma da Escola, professora de várias gerações da EBA e idealizadora do *Projeto Memória da EBA/UFMG*, que produziu este livro. Nunca agradei o suficiente a Pompéa por ela ter sido a única pessoa de um Encontro de Artes da CAPES em Ouro Preto, durante a ditadura, que teve coragem de sentar comigo para almoçar e jantar, depois que denunciei publicamente que aquele era um encontro que tinha como objetivo colonizar as Pós-Graduações em Artes no Brasil, trazendo estadunidenses para nos ditar que doutorado em Artes não era necessário. Embora tivesse orgulho da Universidade de Boston, onde me doutorei, por ter sido a primeira universidade de brancos a aceitar negros nos Estados Unidos, sempre fui muito consciente do perigo de invasão cultural no Brasil por qualquer outra nação dita “civilizadora” e do primeiro mundo.

A EBA/UFMG nasceu dos influxos estimuladores da Educação das Artes e da Cultura do Brasil depois da Ditadura do Estado Novo que havia prendido, torturado e exilado intelectuais e educadores, e terminou por exterminar o movimento Escola Nova, tão dinâmico em todo o Brasil, especialmente em Minas Gerais. Infelizmente pouco tempo depois da criação da EBA outra ditadura nos jogou para trás na história cultural, a Ditadura Empresarial/Militar de 1964/1985.

Mas em 1965 o reitor Aluísio Pimenta tentou defender a Universidade e a Escola. Infelizmente foi um político mal avaliado pela inteligência do país. Foi aposentado pelo AI-5 de triste memória e viveu exilado até 1983. Quando foi Ministro da Cultura (30 de maio

de 1985 a 13 de fevereiro de 1986), as elites colonizadas do país o ridicularizaram porque disse que “broa de milho também é cultura”. Enfim, foi injustamente desprezado pela Cultura Hegemônica por defender a Cultura Popular.

A EBA foi definitivamente uma força reorganizadora do Ensino das Artes em Minas Gerais e teve influência nacional. A década de 1950 foi muito importante para a cultura brasileira. A criação da EBA é, sem dúvida, um marco para nosso desenvolvimento. A História do Ensino das Artes dos anos cinquenta ainda precisa ser escrita, mas este livro é uma parte insubstituível de pesquisa e publicação para conhecermos aquela década de ouro.

Sua criação foi um exemplo da resistência ao preconceito contra as mulheres nas universidades. Foi uma vitória feminista, embora não se falasse em feminismo na época. Era um tempo em que nós, mulheres, dizíamos: “Sou a favor da igualdade, mas não sou feminista”. Era o medo de sermos ainda mais discriminadas, queimadas simbolicamente e profissionalmente. Contudo, as mulheres que pressionaram pela criação da EBA, discriminadas como inferiores intelectualmente pelos alunos de Arquitetura, escola à qual estava ligado o curso de Artes, resolveram lutar para ter sua própria escola. A líder estudantil Maristella Tristão, a quem é dedicado este livro, merece um estudo aprofundado acerca de sua luta vitoriosa e sua vida, que pode iluminar o conhecimento acerca das primeiras lutas empreendidas pelas mulheres no nosso país.

O fato da primeira turma ter tido apenas um homem matriculado fala muito bem desse homem também. Basta mencionar três grandes projetos que influenciaram a decolonização e emancipação das artes em todo Brasil: *Os Festivais de Inverno de Ouro Preto*, *o Teatro de Bonecos Giramundo* e a criação e funcionamento do *Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR*.

Os Festivais de Inverno de Ouro Preto foram espaços de contaminação cultural de relativa liberdade, embora liberdade vigiada

pela censura, durante a Ditadura Militar/Empresarial. Até hoje é difícil entender como era possível aquele ambiente de contato com a cultura viva do país em pleno regime de perseguição às liberdades individuais. Talvez porque de início o Festival tenha sido muito criticado pelo ambiente festivo que gerava e acharam que nada sério poderia sair dali. Se preocuparam mais em reprimir as drogas do que as ideias.

Talvez sejam os Festivais de Inverno da UFMG, que começaram em Ouro Preto e depois itineraram por outras cidades históricas mineiras, um dos melhores exemplos que temos no Brasil de extensão universitária nos anos de chumbo. Vale lembrar também o Projeto Rondon, criado em 1966, apenas com um ano de diferença.

Desde 2016, no Brasil, a triangulação universitária é indissolúvel só no papel. A Constituição de 1988 determina como funções essenciais da Universidade a pesquisa, o ensino e a extensão. Essa última é quase inexistente em algumas universidades e tradicionalmente era de natureza assistencialista. Se resumia a transmitir conhecimento, valores e monitorar politicamente os que “não sabem” por estarem fora do sistema universitário.

Paulo Freire, ao criar e dirigir o Serviço de Extensão Cultural na Universidade do Recife, deu outro sentido à Extensão universitária, considerando-a como comunicação necessária e profícua para os alunos e para as comunidades integradas a projetos universitários. A extensão passou a ser Educação Popular para os alunos universitários e para o povo, um grupo aprendendo com o outro.

A proposta de Paulo Freire de substituição do conceito de extensão pelo de comunicação vai nesta linha. Ela se fundamenta numa teoria do conhecimento, respondendo à pergunta: como se aprende, como se produz conhecimento. Uma teoria do conhecimento fundamentada numa antropologia que considera todo ser humano como um ser inacabado, incompleto e inconcluso, que não sabe tudo, mas, também, que não ignora tudo (GADOTTI, 2017).

O Festival de Inverno da UFMG é um oásis cultural, lugar de intenso processo de aprendizagem uns com os outros, mediados pela comunidade, pelos convidados, pelos visitantes, pelo espaço arquitetônico, pela ânsia de liberdade, pela alegria de viver e aprender. O vídeo de Evandro Lemos e Sérgio Vilaça comemorando os 40 anos dos festivais é uma preciosidade.

O conceito de extensão universitária como comunicação presidiu o funcionamento dos festivais desde o início, assim como o trabalho revolucionário do Grupo Giramundo, que conquistou para o teatro de bonecos um lugar de prestígio intelectual. Antes considerado somente cultura popular ou entretenimento para crianças, passou a ganhar o respeito da academia e até a influenciar o ensino do Teatro em outras universidades. Curiosamente o Curso de Graduação em Teatro só foi criado na UFMG em 1999, no alvorecer do século XXI. Infelizmente esse grupo foi retirado da Universidade em 1999, mas seu espetáculo intercultural *Orixás* (2001) fez enorme sucesso na Europa. Em novembro de 2020, Álvaro Apocalypse foi homenageado *in memoria* pela Union Internationale de la Marionnette, na França. O boneco Pagé (1979), o preferido de Álvaro Apocalypse, do espetáculo *Cobra Norato*, continua em 2021 passeando pela Europa numa exposição comemorativa.

Meu marido, João Alexandre Barbosa, participou da banca para professor titular de Álvaro Apocalypse e ficamos impressionados com a vasta produção deste multiartista e multiculturalista. Da mesma maneira, me impressionei com a importância do currículo de Beatriz Coelho quando fui examinadora de seu concurso para professora titular.

Quando Beatriz criou o CECOR, a partir de um curso de especialização em restauração de bens móveis culturais, muito dificilmente se encontrava restauradores. Fui diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 1987 e 1993. Na área de restauro de papel, a Casa Ruy Barbosa no Rio de Janeiro fazia um excelente tra-

balho. Preparava pessoal através de estágios e nos ajudava no MAC. Mas na área de Pintura e Escultura tínhamos sempre que consultar o grande especialista Edson Motta, também no Rio de Janeiro, e o Grupo do CECOR, que sempre foi muito receptivo às nossas necessidades. Tanto que Magali, uma das mais exímias restauradoras daquela época do MAC, é hoje professora do CECOR.

O CECOR, desde seu início, formou restauradores para todo o Brasil, tornando-se internacionalmente reconhecido. À Beatriz Coelho se deve termos saído quantitativamente da penúria técnica em restauro para a condição autossuficiente de especialistas que garantem a preservação de nosso patrimônio artístico e cultural. A UFMG/EBA tornou-se modelo para a formação de restauradores.

Destaquei esses três grandes projetos de pesquisa, ensino e extensão (como comunicação) da Escola de Belas Artes, mas prezo no mesmo grau seus cursos de Licenciatura em Artes Visuais e a antiga habilitação em Cinema de Animação², pioneira no país.

A EBA/UFMG sempre foi uma escola contemporânea no tempo, com pioneirismo em várias áreas e grande influência na História do Ensino das Artes no Brasil.

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. 2. ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.

GADOTTI, Moacir. Disponível em: <https://www.paulofreire.org/images/pdfs/Extens%C3%A3o_Universit%C3%A1ria_-_Moacir_Gadotti_fevereiro_2017.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2021.

HELVÉCIO, Carlos. **Jornal Estado de Minas**. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/colunistas/helvecio-carlos/2019/07/27/interna_helvecio_carlos,1072670/alvaro-apocalypse-criador-do-grupo-giramundo-ganha-homenagem-na-fran.shtml>. Acesso em: 27 jul. 2021.

2 A partir de 2009, com o Programa de Reestruturação das Universidades Federais (REUNI), a habilitação em Cinema de Animação deu origem ao Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD.

LE MOS, Evandro; VILAÇA, Sérgio. Documentário: **40 Invernos** [gravação de vídeo] / direção Evandro Lemos e Sérgio Vilaça. Belo Horizonte: [S. l.], [2007]. 1 DVD (109 min.): son., color; 4 3/4 pol.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 20

1ª PARTE DA MEMÓRIA PARA A HISTÓRIA

1. Resistência e luta na criação de uma Escola de Belas Artes 24

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

Pompéia Péret Britto da Rocha

1.1 Os primeiros mestres 36

1.2 Estruturação do Curso 38

2. Anos 60: Transferência para o Campus/Pampulha 40

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

Pompéia Péret Britto da Rocha

2.1 1964: Intervenção na Universidade 52

2.1.1 1966: Aprovação do Regimento Interno do Curso de Belas Artes 57

2.1.2 1967: Denominação Faculdade de Artes Visuais (FAV) 62

2.2 Formalização da Escola de Belas Artes 64

2.3 Festival de Inverno da UFMG 67

3. Anos 70: Conquista da sede própria 74

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

3.1 Grupo Giramundo de Teatro de Bonecos 82

4. Anos 80: Cursos de especialização e extensão 87

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

4.1 Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor 87

4.2 Licenciatura em Artes Visuais 92

4.3 Habilitação em Cinema de Animação; Convênio com o National Film Board do Canadá (NFB) e Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG	93
4.4 Curso de Extensão em Estilismo e Modelagem do Vestuário	102

5. ANOS 90: Ampliação e fragmentação – pós-graduação e reforma da sede 103

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

5.1 Implantação do Mestrado e Doutorado em Artes	111
--	-----

6. Século XXI novos cursos e REUNI 113

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

6.1 Reformulação do currículo do Curso de Belas Artes	113
6.2 Graduação em Teatro	115
6.2.1 A profana existência do Teatro na UFMG	115
<i>Bya Braga</i>	
6.3 REUNI e novos cursos	126
6.3.1 Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD)	126
6.3.2 Licenciatura em Dança	127
6.3.3 Design de Moda	129
6.3.4 Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis	129
6.3.5 Museologia (Curso interunidades com a Escola de Ciência da Informação – ECI)	130
6.3.6 Design (Curso interunidades com a Escola de Arquitetura – EA)	132
6.4 Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV – Modalidade a distância	133
6.5 Produção em pesquisa	135
Referências	136

2ª PARTE

65 ANOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM EM ARTES COMPARTILHANDO EXPERIÊNCIAS

7. Artes visuais	143
7.1 Ensino na graduação	143
7.2 Licenciatura em Artes Visuais: o professor-artista <i>Lucia Gouvêa Pimentel</i>	144
7.3 Série <i>Professor Artista</i> e Licenciatura em Artes Visuais: contexto e imbricações entre pensamentos artísticos <i>Geraldo Freire Loyola</i>	148
7.4 O corpo como ferramenta do artista para o desenho: entrevista com Eugênio Paccelli	152
8. Cinema	160
8.1 O Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG e outras histórias <i>Evandro José Lemos da Cunha</i>	160
8.2 Em busca de uma identidade animada: apontamentos sobre a experimentação na animação feita na EBA/UFMG <i>Maurício Silva Gino</i>	172
8.3 Cinema: Arte e entretenimento – estimulando o pensamento crítico <i>Ana Lúcia Andrade</i>	180
9. Fotografia DAR-A-VER // CONVOCAR-A-VER. O ESPAÇO f: LABORATÓRIO DA VISIBILIDADE DA ARTÉ <i>Adolfo Cifuentes</i>	188
10. Teatro	201
10.1 Improvisação: Disponibilidade para o outro <i>Mariana de Lima e Muniz</i>	201
10.2 Nunca é apenas sobre nós – Pesquisa em artes da cena <i>Mônica Medeiros Ribeiro</i>	210

11. Dança	227
11.1 Licenciatura para Dança: possibilidades de um caminho	227
<i>Arnaldo Leite de Alvarenga</i>	
11.2 Convivência na alteridade	235
<i>Gabriela Córdova Christófar</i>	
12. Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis	244
12.1 Conservação-Restauração de Bens Culturais: uma visão perspectiva mais ampla que a preservação do passado colonial	244
<i>Luiz A C Souza</i>	
13. Sobre os pioneiros	250
14. Diretores e vice-diretores da Escola de Belas Artes	258
15. Docentes, técnicos e técnicos-administrativos da Escola de Belas Artes	260
15.1 Docentes	260
15.2 Técnicos e técnicos-administrativos	265
16. Cronologia	271
17. Sobre os autores	281

INTRODUÇÃO

Este livro tem como base as pesquisas realizadas pelo **Projeto Memória da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais**, idealizado pela professora titular aposentada, Pompéia Peret Britto da Rocha³, com apoio do então diretor da EBA-UFMG, Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha, e da vice-diretora, Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel. Entre os anos 2000 e 2005, a Profa. Pompéia Britto, em conjunto com a então aluna Bárbara Ahouagi, estagiária da Fump-UFMG, e com o fotógrafo da instituição, Cléber Falieri, gravou em áudio 35 entrevistas com alunos, professores e técnicos-administrativos que haviam estudado ou trabalhado na Escola de Belas Artes da UFMG. Também foram entrevistados familiares de profissionais já falecidos. Essas gravações abordaram um período de 15 anos – da criação do antigo Curso de Arte, na Escola de Arquitetura, em 1957, até a inauguração da sede própria da Escola de Belas Artes, na Cidade Universitária, em 1972. O **Projeto Memória da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais** também levantou e organizou documentos, fotografias e reportagens de jornais sobre o período abordado.

A esse material somam-se novas entrevistas em HD digital, realizadas pelos organizadores deste livro, com professores e alunos da Escola de Belas Artes, assim como o levantamento de novos documentos, fotografias e imagens em HD, abarcando as décadas subsequentes. As entrevistas foram gravadas em HD com apoio do Laboratório Inovattio da EBA/UFMG. Esse levantamento integra a pesquisa de pós-doutorado de Mariana Ribeiro Tavares, viabilizada por meio do Programa Nacional de Pós-Doutorado, com bolsa PNPd-CAPES.

O título da 1ª parte deste livro – **Da memória para a história** – é tributário do projeto inicial da Profa. Pompéia Britto e percorre, de forma cronológica, seis décadas de história da instituição. A luta

3 Foi professora do Departamento de Desenho de 1966 a 1991.

de alunas e alunos da primeira turma pela manutenção do Curso de Belas Artes frente à hostilização dos estudantes da Escola de Arquitetura, que chegaram a convocar uma greve pela extinção das atividades do curso, são narradas no Capítulo 1, ***Resistência e luta na criação de uma Escola de Belas Artes***. Luta que durou cinco anos até a transferência definitiva para o Campus da Pampulha em Belo Horizonte, comentada no Capítulo 2, ***Anos 1960 – Transferência para o Campus Pampulha***. Por dez anos a Escola funcionou em galpões adaptados, na entrada da Av. Antônio Carlos, com as aulas teóricas sendo ministradas na recém-construída Reitoria. Após uma década foi inaugurada a sede própria em 1973, tema do Capítulo 3, ***Anos 1970 – Conquista da sede própria***.

A sede própria impulsionou a criação de novos cursos. Este é o tema do Capítulo 4, ***Anos 1980, Cursos de Especialização e Extensão***. Essas atividades conduziram à pós-graduação e conseqüente necessidade de ampliação do prédio, que sofreu reforma, recebendo o 3º andar. A implantação do Programa de Pós-Graduação em Artes é abordada no Capítulo 5, ***Anos 1990 Ampliação e Fragmentação***. O século XXI foi marcado pela inclusão e a criação de novos cursos de graduação. Este é o tema do Capítulo 6, ***Século XXI, Inclusão (REUNI) novos cursos***.

Na 2ª parte – ***65 Anos de Ensino-Aprendizagem em Artes*** – professores dos Cursos de Artes Visuais, Cinema, Fotografia, Teatro, Dança, Design de Moda e Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis compartilham métodos e procedimentos de ensino-aprendizagem na graduação e pós-graduação desenvolvidos no âmbito da Escola de Belas Artes e que podem ser adaptados para outras instituições de ensino do país.

Os(As) professores(as) pioneiros(as) que atuaram nas décadas de 1950 e 1960 são levantados na sessão ***Sobre os pioneiros***, seguida da relação dos **diretores e vice-diretores** que atuaram em seis décadas de história da instituição. Ao final, a ***Cronologia*** percorre atividades e ações que possibilitaram mudanças no percurso da escola, seguida

da sessão ***Sobre os autores***, com o minicurrículo dos colaboradores deste livro. Esperamos que suas reflexões possam estimular e contribuir com outras pesquisas sobre educação e ensino-aprendizagem em Artes.

A expectativa é que este livro em seu conjunto possa impulsionar futuras investigações sobre diferentes aspectos da história e memória da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais em suas ações pioneiras no ensino, pesquisa e extensão no campo das Artes no Brasil.

Os organizadores

1ª PARTE
DA MEMÓRIA
PARA A HISTÓRIA

1. Resistência e luta na criação de uma Escola de Belas Artes

Mariana Ribeiro da Silva Tavares
Pompéa Péret Britto da Rocha



1ª turma do Curso de Belas-Artes, Escola de Arquitetura, 1958⁴. No alto à esquerda, Maristella Tristão, aluna e 1ª presidente do D.A. No centro, o aluno Clóvis Lauret. Embaixo, à direita, de preto, a aluna Maria Auxiliadora.

O Curso de Belas Artes, da então **Universidade de Minas Gerais – UMG**⁵, foi criado na Escola de Arquitetura em 5 de abril de

4 Todas as fotografias integram o acervo do Departamento de Fotografia e Cinema, DFC, da Escola de Belas Artes – UFMG (salvo exceções assinaladas). As fotografias de 1960 a 1990 são de autoria do professor Haroldo de Almeida Mattos e de Oribes Bernardini de Almeida, fotógrafo da UFMG. A partir de 1994, as imagens são de autoria do fotógrafo e técnico do DFC, Cléber Falieri.

5 A Universidade de Minas Gerais (UMG) foi fundada em 7 de setembro de 1927, através da Lei Estadual nº 956, reunindo as quatro instituições de ensino superior existentes na época, em MG: a Faculdade de Direito (criada em 1892); a Faculdade de Medicina, de 1911; a Escola de Engenharia, de 1911, e as Escolas de Odontologia e Farmácia, de 1907 e 1911, respectivamente. O primeiro reitor foi Francisco Mendes Pimentel, diretor da Faculdade de Direito, também sede da primeira Reitoria. Em 1949, a UMG foi federalizada, mas o nome Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) só foi adotado em 1965.

1957, quando se reuniu a Congregação da Escola, por iniciativa do professor e arquiteto **Sylvio de Vasconcellos**, interessado na criação de um Curso de Artes que contribuísse para a formação dos alunos da Arquitetura. Participaram da reunião os professores-arquitetos **Luciano Amédée Péret**, **Antônio Carlos Edmundo Fontenelle**, **Francisco Martins Carvalho**, **Rafaello Berti** e **Aluísio Ferreira da Silva Lins**⁶. A intenção era “[...] criar um Curso de Artes, mais intenso, com processos e objetivos viáveis que esclarecessem os problemas estéticos, que tanto favorecessem a formação arquitetônica de nossas edificações, como paisagismo nos jardins, por exemplo”. (Escola, 1994 *apud* OLIVEIRA; PERPÉTUO, 2005).

A iniciativa obteve o apoio do então diretor da Escola de Arquitetura, **Prof. Antônio Carlos R. Andrada Sobrinho**. Estes mesmos professores formaram a comissão que organizou o curso, o primeiro currículo e as normas e diretrizes. Implantado inicialmente em regime de **Curso Livre**, a matriz curricular foi estruturada tendo como referência a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro. Aos poucos, as disciplinas foram adaptadas ao novo curso em Belo Horizonte.

O edital para inscrição no recém-criado **Curso de Belas Artes da Escola de Arquitetura** foi divulgado em jornais impressos da capital mineira. Além dos documentos para inscrição, os candidatos se submeteram a provas específicas de Desenho Geométrico, Desenho Figurado e Modelagem. As disciplinas do primeiro ano foram ministradas por professores da própria Escola de Arquitetura, sendo designado para primeiro diretor o professor arquiteto **Martim Francisco Coelho de Andrada**.

As aulas se iniciaram em **1958**, sendo a primeira turma composta, em sua maioria, por mulheres brancas das classes média e média-alta, numa época em que a área de Artes era vista com preconceito, como comenta Clóvis Lauret, um dos raros alunos da primeira turma:

6 De acordo com a Ata da reunião da Congregação da Escola de Arquitetura, 5 de abril de 1957.

Quando eu comecei tinham muitos colegas, eram poucos homens, que naquela época não era bem vista a pessoa que fazia Belas Artes. Discriminavam demais, então tinham poucos e tinham muitas mulheres. Tinha mais ou menos quarenta e tantas pessoas no 1º ano, mas depois foram saindo, por causa da briga que teve com os alunos de Arquitetura. Entre os alunos tinha a Vanessa Novaes, Clóvis Salgado, Maria Auxiliadora Barbosa, Francisca Silva Câmara, Maria Luisa Figueiredo Horta, Marília Leste, Yeda Pimentel, Mariza Trancoso de Almeida, Ítala Dantas, Ivone Etrusco Junqueira, Elia Fraya, Yedir Gelappe Bambirra Machado, Marlene Tocafundo e Maria Fernanda Pimentel⁷.



1ª turma do Curso de Belas-Artes, em excursão. No centro, o aluno Clóvis Lauret, à sua direita, Maristella Tristão, 1958.

7 Em depoimento a Pompéia Britto, Cléber Falieri e Bárbara Ahouagi, Projeto Memória da EBA/UFMG, Belo Horizonte, 2005.

1ª turma do Curso de Belas-Artes da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, 1958.





1ª turma do Curso de Belas-Artes da Escola de Arquitetura da UMG, Belo Horizonte, 1958.

Também na 1ª turma de 1958 figuravam Anna Amélia Lopes (que mais tarde se casaria com o reconhecido pintor Nello Nuno) e **Maristella Tristão**, que se tornou uma atuante presidente do Diretório Acadêmico – D.A. e empreendeu uma militância que foi decisiva para a manutenção e autonomia do curso frente a uma inesperada crise que surgiu na Escola, como ela comenta em texto escrito para o Jornal Estado de Minas:

Éramos poucos alunos, mas formávamos um grupo forte e decidido que teve de enfrentar uma tremenda luta, ante os projetos dos estudantes de arquitetura que foram contrários à criação de um Curso de Belas Artes “misturado” à sua futura profissão. A violenta reação daqueles estudantes criou uma situação insustentável para uma convivência normal. Até bombas de gás e mesmo de estampido eram atiradas nas nossas salas de aula. Uma colega grávida sentiu-se mal. (TRISTÃO, 1989)

Os estudantes da Arquitetura não admitiram compartilhar sua Escola com pessoas que – julgavam – não possuir o mesmo nível cultural que eles, somado ao fato de não terem se submetido ao mesmo vestibular. Para os estudantes da Arquitetura, a presença dos discentes de Belas Artes prejudicaria a qualidade de seu curso. Em nova reunião da Congregação, em 3 de janeiro de 1958, o aluno José Eduardo de Mendonça, representante do D. A. da Arquitetura, declarou que o Curso de Belas Artes deveria ser conjugado ao da Arquitetura e franqueado aos alunos desta, para suprir suas deficiências no campo da arte, e acrescentou que “Não considerava o Curso de Artes de interesse imediato para os alunos da Escola, nem ser ele de nível superior. [...] e não considerava a presença dos alunos de Artes como suficiente para aprimorar a cultura do corpo discente da Escola.”⁸

Esta declaração foi dada na reunião em janeiro, antes mesmo que os alunos tivessem contato com os novos estudantes de Artes pois as aulas sequer haviam começado, o que evidencia a intole-

8 Ata de reunião da Congregação da Escola de Arquitetura, 3 de janeiro de 1958.

rância dos estudantes da Arquitetura e, possivelmente, preconceito com a maioria de mulheres compondo o corpo discente do Curso de Belas Artes.

A hostilidade se iniciou com agressões verbais e físicas. Os alunos da Arquitetura lançaram pedras e bombas⁹ na Escola, soltaram artefatos com líquidos mal cheirosos e atrapalharam as aulas, impedindo o andamento do curso. O D.A. da Arquitetura convocou uma greve que teve repercussão nacional, sendo apoiado por estudantes de várias regiões do país. Clóvis Lauret, aluno do curso de Belas Artes, comentou que as agressões intimidaram o corpo discente:

Os alunos de Arquitetura fechavam o corredor com as carteiras todas e começavam a jogar bomba dentro das salas, parecia... bomba daquelas de cabeça grande e pra valer, a coisa na época não era fácil não. E aquilo foi violento, sabe? E, como tinha a maioria de mulher também, noventa por cento era mulher, então, os homens logo caíram (...). Eu fiquei, eu quis ficar: "Não há de ser uma bomba que vai me tirar daqui!"¹⁰

Para garantir a segurança e entrada dos alunos de Belas Artes, um soldado armado foi posicionado na porta da Escola de Arquitetura. Clóvis Lauret foi perseguido pelos alunos da Escola pelo fato de ser o único homem da turma: "os estudantes da Arquitetura faziam corredor polonês¹¹ quando eu entrava".

Pressionado por essas ações, o professor Sylvio de Vasconcellos pensou na possibilidade de eliminar o Curso. A Congregação da Escola decidiu, já no segundo ano de seu funcionamento, em **1959**, por sua extinção. Os alunos das turmas de 1958 e 1959, com total solidariedade dos professores, se mobilizaram e, liderados por Maristella Tristão, entraram com um **Mandado de Segurança** que lhes garantiu o direito de frequentarem as aulas e concluírem o Curso:

9 BRITTO, 2002.

10 Em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*.

11 Expressão comumente utilizada para denominar uma passagem estreita formada por duas fileiras de pessoas que se colocam lado a lado, uma defronte à outra, com a intenção de castigar quem tenha de percorrê-la.

Procuramos o professor Pedro Aleixo (um dos maiores advogados da época). Abrimos um “livro de ouro” que foi assinado por presidentes de bancos, empresas e muitos amigos, pois o assunto era diário na imprensa. Vitoriosos na justiça, nosso Curso de Belas Artes teve sua continuidade garantida, porém, com o direito de frequência dado somente aos impetrantes do Mandado, reconhecendo-nos os direitos prejudicados, mas não haveria editais para novas habilitações ao Curso visando a formação de novas turmas. (TRISTÃO, 1989)

Em 1959 o curso foi transferido para os dois últimos andares do Edifício Santo Antônio, no centro de Belo Horizonte¹², mas permanecia o vínculo administrativo com a Escola de Arquitetura. Nesta sede provisória, alunos e professores encontraram segurança e ambiente para as aulas e atividades do Curso, que tinha seis anos de duração na época. No entanto, assustados e desanimados com a situação, muitos haviam desistido das aulas, restando cerca de quatro estudantes por disciplina. E ainda havia a preocupação de que o Curso fosse extinto após a formatura dos últimos alunos que estavam resguardados pelo Mandado de Segurança.

A estratégia para que o Curso não acabasse foi manter sempre um grupo de alunos matriculados; por infrequência ou repetência, eles teriam que renovar suas matrículas, proporcionando uma sobrevivência ao Curso de Belas Artes. Alunas que já haviam desistido das aulas eram buscadas em suas casas e levadas ao Campus para matrícula, como lembra Clóvis Lauret:

Pela justiça elas tinham direito de matricular, então nós fizemos isso pra não deixar o curso acabar: nós as buscávamos na casa delas; elas vinham, inscreviam, se tinha que pagar a gente pagava do bolso da gente (...) ¹³.

Dessa forma, as atividades de ensino eram mantidas até que o Curso conquistasse independência administrativa em relação à Escola de Arquitetura e reconhecimento como Unidade Autônoma

12 R. São Paulo, nº 900, 13º andar.

13 Em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*.

na Universidade. Sobre os cinco primeiros anos do Curso de Belas Artes, Maristella Tristão acrescenta:

Se por um lado, as suas instalações na rua São Paulo e na Escola de Arquitetura eram precárias, a sua situação financeira péssima, a sua vida atribulada e a sobrevivência intranquila, por outro, os resultados de trabalho eram positivos: Durante 5 anos de atividades nas condições descritas, os poucos alunos restantes de um Mandado de Segurança ganho, mantiveram-no de pé e de cabeça alta, contribuindo, participando, atuando, promovendo excursões, cursos paralelos e extensivos a terceiros, como o *silk-screen* com Maria Tereza Vieira, da Escola Nacional de Belas Artes e o de gravura em metal com Anna Letycia, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, curso este que trouxe a Belo Horizonte os primeiros conhecimentos desta técnica da arte gráfica. (TRISTÃO, 1964)

Desde o primeiro ano do Curso – **1958** – os alunos participaram dos Salões Universitários¹⁴ e, a partir do ano seguinte, dos Salões Oficiais de MG, SP e RJ (Salão Nacional), recebendo prêmios em MG e em outros estados. Sobre a luta nos anos iniciais do Curso, Yara Tupynambá, uma das primeiras professoras, lembra:

Nós começamos a conversar com o reitor Orlando de Carvalho. Quando ele viu que os alunos iam ficar tomando bomba a vida inteira ele resolveu encampar o Curso e levou para o quinto andar da Reitoria. Nós fomos a primeira unidade a entrar no Campus. Isso é importante frisar: antes de qualquer unidade, o Curso de Belas Artes entrou. Mas nós não éramos uma Unidade Universitária, nós éramos um Curso, então fomos contratados como professores terceirizados no mesmo nível do Colégio Universitário.

Em **1963**, após cinco anos, as pressões e reivindicações¹⁵ de alunos e professores levaram à aprovação do reitor Orlando

14 Em 1958, participaram do Salão Universitário (com júri formado por professores do Rio de Janeiro) os alunos Ana Amélia Lopes, Yeda Pimentel, Clovis Lauret, Maria Dirce Silva, Francisco Silva Câmara, Maria Auxiliadora Barbosa, Marlene Novais, Maria Luiza Horta e Maristella Tristão. Em 1959, esses alunos participaram novamente, somados aos novatos Mariza Trancoso e Ofélia Restrepo. (TRISTÃO, 1964)

15 Em texto para o jornal *Estado de Minas*, Maristella Tristão conta que teve de responder a Inquérito Policial Militar (IPM) por ter participado junto a outros alunos dos Congressos da União Nacional dos Estudantes – UNE – e da União Estadual dos Estudantes – UEE – em busca de apoio às reivindicações pelo reconhecimento e transferência do Curso para o Campus da Universidade. (TRISTÃO, 1989)

Magalhães Carvalho e do Conselho Universitário para a transferência e integração do curso diretamente à Reitoria no Campus Universitário, na região da Pampulha¹⁶, em Belo Horizonte, desvinculando-o definitivamente da Escola de Arquitetura: “A Escola deve a sua vida útil ao reitor Orlando de Carvalho, que foi quem efetivamente conseguiu dar uma estrutura jurídica para que o Curso continuasse”¹⁷.

Primeiro prédio construído no Campus, a Reitoria havia sido inaugurada no ano anterior, em outubro de **1962**, e representava a arquitetura mineira pós-Pampulha. O estilo arquitetônico era resultado do movimento de uma geração de arquitetos modernistas contra a proposta anterior, neoclássica, do plano diretor para a cidade universitária, o Plano Pederneiras¹⁸. O resultado foi a derrubada do plano Pederneiras e a definição de um novo projeto. O arquiteto Eduardo Guimarães foi convidado a ser o chefe do primeiro escritório técnico de planejamento físico do Campus, e a Reitoria foi o primeiro prédio a ser projetado por ele.

[...] com uma exposição de quadros dos mais célebres artistas da época, o prédio foi inaugurado às vésperas do governo militar, na gestão do reitor Orlando Magalhães Carvalho, com presença do presidente João Goulart e do ministro Darcy Ribeiro. Três pavimentos já estavam concluídos e o saguão foi adornado com obras de pintores brasileiros, abrangendo a mostra três séculos e meio de pintura no Brasil, com telas pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes.¹⁹

16 Em 1942, a Fazenda Dalva, situada na zona suburbana de Belo Horizonte, na região da Pampulha, foi desapropriada e destinada à sede da Cidade Universitária. Tal decisão foi aprovada pela comunidade universitária, por intermédio de Comissão criada para interlocução com o Governo, findo o período do Estado Novo, considerando-se a amplitude, tranquilidade e topografia da área, sua relativa proximidade ao centro urbano e a facilidade de transportes.

17 Yara Tupynambá em depoimento ao Projeto Memória da EBA/UFMG.

18 Segundo o arquiteto da UFMG Eduardo Fajardo, a proposta de projeto neoclássico para a Cidade Universitária ia de encontro com as obras realizadas na época e com os conceitos e tendências do período. “Construir um Campus com aquelas características logo após a construção da Pampulha seria um retrocesso”, afirma Fajardo. O movimento de oposição, formado por grandes arquitetos da época e liderado por Eduardo Mendes dos Guimarães Júnior, se estendeu por quase uma década e teve apoio de Juscelino Kubitschek. (Boletim da UFMG, 2003).

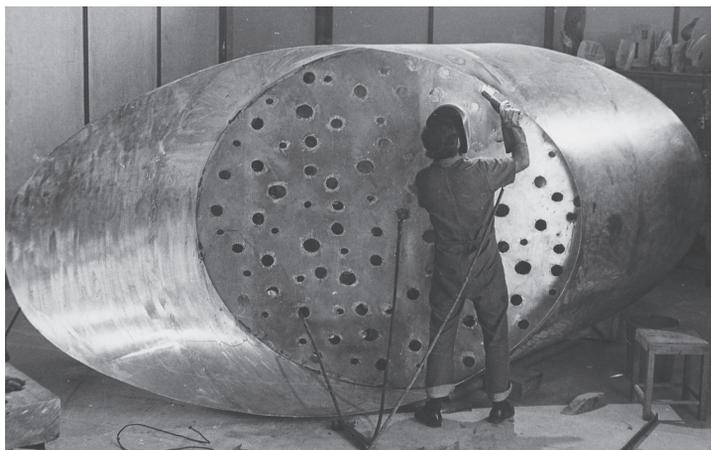
19 boletim da UFMG, 2003.



Inauguração do Prédio da Reitoria. Ao centro, o então Presidente da República João Goulart. Em 1º plano, à direita, o perfil do Governador do Estado de Minas Gerais, José de Magalhães Pinto, que dois anos depois, em 1964, seria um dos apoiadores do Golpe Civil-militar que destituiu o presidente João Goulart. Foto de 26 de outubro de 1962. Fonte: Acervo 90 anos da UFMG.



A Reitoria foi o 1º prédio construído no Campus da UFMG (1962), com projeto do arquiteto Eduardo Mendes Guimarães Jr. O prédio foi tombado pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte em 2003.



Criada pelo escultor e professor do Curso de Belas Artes Wilde Lacerda, em 1973, para o gramado em frente à Reitoria, a escultura “Galileu” buscou mostrar, nos contornos do objeto, o pensamento do cientista que defendia o movimento rotacional da Terra e a forma curvilínea arredondada dos planetas.

Com a inclusão do Curso à Reitoria, em **1963**, a primeira turma que havia ingressado em 1958 pôde finalmente se formar. A formatura foi em conjunto com a 2ª turma – que havia ingressado em 1959 – e, com a redução do Curso de cinco para quatro anos, ambas as turmas se formaram juntas em 1963. A solenidade foi marcada por uma exposição dos alunos montada no saguão da Reitoria.

E aí nós fizemos um coquetel, o discurso do reitor Orlando de Carvalho, do paraninfo – que foi o Herculano Campos – e da oradora da turma, que foi Maristella Tristão, não podia durar mais que cinco minutos. Para não virar aquela coisa chata de formatura a gente não queria aquilo. Então, o reitor até brincou muito, falou: “Já que me calam...”²⁰

Em **junho de 1963** o Prof. Luciano Amédée Péret, então diretor da Escola de Belas Artes, propôs o **1º vestibular** para o Curso de Belas Artes, com provas específicas de Desenho e Modelagem, o

20 Clóvis Lauret, em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*.

que possibilitou a continuação das atividades a partir do ingresso de novos alunos e a formação de novas turmas. Entre os novatos, figurava Pompéa Péret Brito da Rocha (posteriormente professora do Curso), Lúcia Ferolla, Maria Ângela Pimenta, Maria Célia de Paiva, Marina de Oliveira Nazareth, Maria Campos Brandão, Miriam Lima Verde, Mônica Santoro Lima, Rita Carolina Braga Pimentel, Ronaldo Isoni, Terezinha Maria Santos Ciodaro, Vilma Lucia Bittencourt, Zilda Teixeira de Oliveira Santos, Elza Corrêa Pinto, Inês Moraes, Ivan Veríssimo, Maria Suely Machado, Martiniano Ribeiro de Moraes e Nilson Moraes Lana, dentre outros.

Em **22 de novembro de 1963** foi concluído, pelos professores, o projeto do Regimento Interno, que foi entregue ao reitor professor Orlando de Carvalho em 17 de dezembro de **1963**, para estudo e aprovação do Conselho Universitário²¹.

1.1 Os primeiros mestres

As disciplinas do primeiro ano do Curso – **1958** – foram ministradas por professores da própria Escola de Arquitetura: **Jefferson José Lodi** (Desenho), **José Martim Kasher** (Anatomia e Fisiologia Artística), **Aristocher Benjamin Meschessi** (Modelagem), **Martim Francisco Coelho de Andrada** (primeiro diretor do Curso e professor de História da Arte), **Marcelo Bhering** (Desenho) e **Maria das Mercês Vasquez Bittencourt** (Descritiva), **Luciano Amedée Péret** (Escultura), **Haroldo de Almeida Mattos** (Pintura), **Luís Raul Guimarães** (História da Arte) e **Hélio Ferreira Pinto** (Perspectiva). O primeiro ano era considerado básico, sendo essas disciplinas obrigatórias para a continuação do Curso.

Para o segundo ano, foram convidados dois ex-alunos do mestre **Alberto da Veiga Guignard**: **Yara Tupynambá** (Gravura) e **Álvaro Brandão Apocalypse** (Modelo Vivo) que, na época, tinha apenas 22 anos:

21 A partir de informações de Luciano Amedée Péret ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2004.

Comecei em maio de 1959 a dar aulas de Modelo Vivo e eu era um dos mais jovens da sala, a maioria dos alunos eram mais velhos que eu. Eles me desafiavam muito e quando eu corrigia, eles falavam: “Então faz você”. Aí eu tinha que fazer à margem do papel, para não fazer em cima do desenho deles, eu fazia à margem do papel as explicações²².

Em entrevista ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, Yara Tupynambá contou que ela e Álvaro Apocalypse deslocaram o núcleo de ação que eles tinham na Escola de Alberto da Veiga Guignard – marcado por intensa parceria e troca de informações entre os alunos – para o Curso de Belas Artes:

Eu dava aula aos sábados, aula de gravura, porque os alunos tinham pedido. O que a gente ganhava não dava para pagar o ônibus que a gente descia de casa para dar aulas. Era o preço de passagem alguma coisa assim bastante simbólica, mas nós já amávamos a escola. Então, nós deslocamos o nosso núcleo de ação da Escola Guignard para o Curso de Belas Artes. Isso é muito importante, lembrar disso [...].

O arquiteto **José Raimundo Martins Neves** foi convidado para ministrar Desenho Geométrico e Perspectiva, **Nílvia Silveira Frossard** para História da Arte, **Maria das Mercês Vasques Bittencourt** para Geometria Descritiva, **Ruan Carlos Godoy** para Decoração de Interiores, **Hilmar Toscano Rios** para Arte Decorativa e Estudo de Cores. E ainda, os professores **Pierre Santos** para História da Arte e **Herculano Campos de Souza** para Pintura. Boa parte dos professores havia sido indicada pelo Diretório Acadêmico, cujas sugestões eram levadas em conta, já que o Curso não fora extinto graças ao Mandado de Segurança impetrado pelo D.A.

A professora de História da Arte, Nílvia Frossard, tinha acabado de fazer um mestrado em História da Arte na Itália quando iniciou as aulas no Curso. O gosto pela pesquisa foi transmitido aos alunos, como conta Clóvis Lauret:

22 Álvaro Apocalypse em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2003.

Os alunos da Arquitetura ficaram até um pouco enciumados pelo seguinte: eles não movimentavam quase a Biblioteca da Escola e quando a Nílvia entrou ela ensinou a gente a fazer pesquisa. A verdade é essa: foi a primeira vez que eu comecei a gostar de História, que eu já tinha até tomado bomba no ginásio em História porque eu tinha horror de História. Quando ela entrou, ela ensinou a gente a estudar e nesse tempo nós conseguimos movimentar mais livros do que os alunos de Arquitetura²³.

1.2 Estruturação do Curso

Para a planificação do currículo adequado ao Curso, o professor Álvaro Brandão Apocalypse e a presidente do D.A. Maristella Tristão foram ao Rio de Janeiro visitar a Escola Nacional de Belas-Artes²⁴ – pioneira no ensino acadêmico das Artes no país, como relatou Álvaro Apocalypse:

Antes quem dava aula eram arquitetos; aí começou a entrada de artistas para atender o currículo do Curso de Belas Artes. E assim foi indo até que em certa época, nós fomos para o Rio de Janeiro estudar o currículo da Escola Nacional de Belas Artes. Trouxemos alguns princípios de distribuição de aula, de tempo, de carga horária... essas coisas todas. Remodelamos o Curso de Belas Artes da Escola de Arquitetura²⁵.

O Curso tinha duração de cinco anos, sendo os dois primeiros básicos para todos os alunos, com as disciplinas de iniciação para que os estudantes pudessem conhecer e experienciar as diversas áreas: Iniciação à Pintura, Gravura, Escultura etc.

23 Em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*.

24 Com a chegada ao Brasil em 1816 da Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, a convite de D. João VI, viabilizou-se o projeto do ensino artístico no Brasil. Durante os primeiros dez anos, havia apenas algumas aulas ministradas por Debret e Grandjean de Montigny numa casa do centro do Rio de Janeiro. Em 1826, já com o prédio próprio projetado por Montigny, tem início o ensino oficial das artes no país, de acordo com o modelo da Academia Francesa, sendo que a Escola passa a chamar-se *Academia Imperial das Belas Artes*. Com a República, a Academia passa a ser denominada Escola Nacional de Belas Artes e, a partir de 1971, *Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, nome que mantém ainda hoje. Disponível em: www.eba.ufrj.br Acesso em: 21 ago. 2018.

25 Álvaro Apocalypse, em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2003.

A partir do terceiro ano, os alunos optavam por uma especialização – Pintura, Gravura, Escultura ou Decoração –, além de cursarem as disciplinas Desenho e História da Arte. A disciplina Organização Profissional era cursada no quarto ano, e Desenho, Didática e Restauração no quinto. Ao terminar sua especialização, o aluno tinha a possibilidade de matricular-se novamente no terceiro ano e escolher nova especialização. A especialização em Decoração teve duração de apenas um ano, sendo posteriormente transferida para a Escola de Arquitetura.



Parte da primeira turma do Curso de Artes na Escola de Arquitetura, em 1958. A fotografia foi realizada no último andar da Escola de Arquitetura.

2. Anos 60: Transferência para o Campus/Pampulha

Mariana Ribeiro da Silva Tavares
Pompéia Péret Britto da Rocha



Reitoria da UFMG, Cidade Universitária (Campus). No primeiro plano, estádio Governador Magalhães Pinto (Mineirão) construído em terreno cedido pela UFMG. Acervo Departamento de Planejamento e Projetos, UFMG. Década de 1970.

Em **1963** o Curso de Belas Artes foi instalado em galpões próximos à Avenida Antônio Carlos, na entrada da Cidade Universitária. Eram dois grandes galpões com pé-direito alto, cobertos por telhas de amianto, piso de cimento grosso, sem divisórias e sem quaisquer características ou qualidades acadêmicas, uma solução improvisada para atender a urgência do momento: a transferência para o Campus Pampulha. Os galpões haviam sido construídos para a guarda de materiais – almoxarifado – e apoio às obras na construção da Cidade Universitária.



Galpões utilizados para o Curso de Belas Artes, na Cidade Universitária (Anteriormente destinados à guarda de equipamentos e materiais da construção do Campus Pampulha), 1963. Nesta imagem os galpões já haviam sofrido reformas para as atividades do Curso.



Aula de Pintura com o Prof. José Neves. A 1ª aluna à esq. é Maria Coeli. A 2ª, Pompea Péret de Britto da Rocha. Próxima ao professor, a aluna Boaventura Correa (de costas), 1962.

Na sequência dos galpões iniciais, foram acrescentados novos cômodos, revestidos de madeira, ao redor de um retângulo gramado, chamado pelos professores de *impluvium*, onde foi instalada uma cópia em gesso da escultura da Vênus de Milo²⁶, que havia sido modelada pelo professor Aristocher Benjamim Meschessi. O *impluvium* seria uma inspiração para a criação, na década de 1970, do pátio central já no projeto da sede própria da Escola, inaugurada em 1972.



Professor José Neves ministra aula de Perspectiva no *impluvium*, 1962.

26 Atualmente a escultura se encontra no gramado, em frente à Escola de Belas Artes, no Campus Pampulha.



Professor Aristocher Benjamim Meschessi trabalhando na modelagem em gesso, antigos galpões da escola.

O Parque Municipal de Belo Horizonte também foi cenário e tema de algumas aulas, para onde professores e alunos se deslocavam em busca de temas da natureza para seus desenhos e pinturas que não poderiam encontrar no Campus. Todos colaboravam transportando bancos, pranchetas improvisadas, cadernos, lápis, aquarelas e outros materiais.

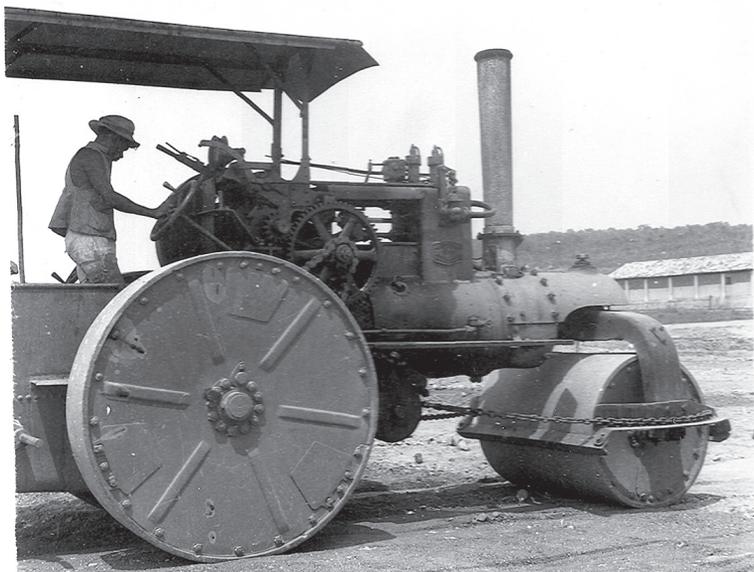


1ª turma de alunos que prestaram vestibular e ingressaram em 1963: no centro, a aluna Pompea Péret. À sua direita, o colega Nilson Moraes Lana. À sua esquerda, Marina Nazareth e Maria Coeli. Aula no Parque Municipal, centro de Belo Horizonte. O 1º da direita para a esquerda é o professor de pintura, Herculano Campos.

No início da década de 1960, a distância do centro de Belo Horizonte fazia-se sentir e o material que carregavam era volumoso. Havia o ônibus para os funcionários da Reitoria, utilizado por alunos e professores em horários restritos. Sentados em bancos simples, desenhando em pranchetas de mão, professores-artistas e alunos trabalhavam com entusiasmo.

Com frequência, os professores forneciam material aos alunos que não tinham condições de adquiri-lo: compravam giz, papel, régua, quadro-negro, apagadores e todo e qualquer material específico para as aulas.

Àquela época, o barulho que cercava os galpões na Pampulha era intenso devido às obras de terraplanagem e pavimentação das vias da Cidade Universitária e construção de novas edificações.



Fabricado em 1927, na Alemanha, o modelo Mac Adams N Fab 9107 foi a primeira máquina utilizada na terraplanagem da Cidade Universitária, na década de 1950. Com o passar dos anos, Mac Adams virou “Macadâmia” e ganhou nova função nos jardins da Escola de Belas Artes, onde foi instalada na década de 1970. Acervo do Departamento de Planejamento e Projetos, UFMG.

O incômodo gerado pelo barulho das obras na construção da Cidade Universitária e a escassez de mobiliário adequado às aulas teóricas resultaram na transferência das aulas para duas salas na recém-construída e vazia Reitoria. Os alunos de Artes foram os primeiros a ocupar provisoriamente esse prédio, para onde as pranchetas da Escola de Arquitetura foram transferidas.

Na Reitoria, os estudantes tiveram aulas de História da Arte, com **Frederico Moraes** (posteriormente substituído por **Olívio Tavares de Araújo**) e Perspectiva com o **professor arquiteto José Raimundo Martins Neves** (José Neves).

No início do ano letivo de **1964**, o Curso ficou privado de parte do mobiliário. A Escola de Arquitetura reivindicou antigas pranchetas, carteiras e outros equipamentos que haviam sido transferidos para o Campus: “A Escola de Arquitetura pegou tudo de volta. Pegou cadeiras, pranchetas, armários, mesas... deixou a gente sentado no chão. Pilhas de papel, de provas, de histórico escolar tudo amontoado no chão.”²⁷

Em depoimento ao *Projeto Memória da EBAIUFMG*, Yara Tupynambá contou que a Escola de Arquitetura também queria tirar a prensa da sala de gravura, mas encontrou a resistência feroz de uma militante – Maristella Tristão – que sentou sobre a prensa.

A Maristella sentou em cima da prensa e falou com os homens: “Não tiro, não tiro e aí de quem encostar as mãos nas minhas pernas, eu denuncio!”. Então os homens não tiveram coragem de tirar a prensa com medo de encostar nas pernas dela e ali foi o tempo que eu corri feito louca, subi correndo para falar com o reitor, professor Orlando de Carvalho: “Professor, professor, estão tirando as coisas da Escola”! Ele então pegou o telefone e ligou para o Sylvio de Vasconcellos e disse: “Não, eu não admito que tirem o mobiliário da Escola e pronto!”

Garantida a prensa, a Profa. Yara Tupynambá conta que era preciso construir bancadas para a sala de Gravura. Foi o que ela fez

27 Álvaro Apocalypse em depoimento ao *Projeto Memória da EBAIUFMG*, 2003.

junto aos alunos e carpinteiros da Universidade: “as primeiras mesas do atelier lá em baixo, junto ao barracão, eu fiz com os alunos na carpintaria, nós aproveitamos, saímos à procura de madeira e fizemos as primeiras bancadas para a sala de Gravura”.

A convite do professor reitor Orlando de Carvalho, Yara também colaborou num projeto de inserção do Campus na vida da cidade:

Quando o professor Orlando me chamou, eu ainda trabalhava na Rua São Paulo, e ele falou que era preciso fazer o lançamento do Campus para chamar os alunos porque ninguém queria ir pra lá. Fizemos uma exposição sensacional: eu era amiga do José Roberto Teixeira Leite, que era o diretor do Museu Nacional da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. Eu consegui com o Zé Roberto trazer para Minas Gerais 60 quadros que nunca tinham saído do Museu Nacional, eu trouxe trabalhos de todos os artistas da Missão Francesa, trouxe Visconti... eu treinava alunos como monitores e ali nós recebíamos os alunos, a gente buscava os alunos por exemplo de Engenharia, de Medicina, trazia, e a gente dava visita guiada. Isso foi um trabalho importantíssimo que até hoje eu encontro gente que fala, “Você foi minha professora, me ensinou a ver quadro e tudo”. Então esse foi um trabalho super importante desenvolvido dentro do Campus como uma ponta de lança mesmo pra arte e pra cultura, foi a 1ª exposição, foi o lançamento do Campus. Nós trabalhamos três meses nisso.

Posteriormente a Reitoria adquiriu novos materiais e mobiliário para atender às demandas do Curso. A dedicação dos professores era imensa, porque abriam mão de seu trabalho profissional, do seu tempo, para se dedicarem às aulas, onde recebiam praticamente um pró-labore. O salário era irrisório, mas todos se sentiam recompensados pelo ambiente de trabalho e amizade, movidos pelo desejo de afirmação e desenvolvimento do Curso de Belas Artes no âmbito da Universidade. Para o professor Álvaro Apocalypse não havia diferenças entre professores e alunos:

Era uma convivência muito próxima porque a gente não considerava o aluno assim exatamente como uma pessoa que tá aprendendo não, era mais uma pessoa que estava vivencian-

do, então a gente respeitava muito os alunos e existia uma verdadeira amizade entre professores e alunos. Tanto é que daí originaram diversos casamentos, o meu por exemplo!²⁸



Aula de desenho no *Impluvium*



Aulas de desenho no *Impluvium* (detalhe)

28 Álvaro Apocalypse se casou com a então aluna, Terezinha Veloso, com quem fundaria em 1970 o Grupo Giramundo de Teatro de Bonecos, junto também com a professora Maria do Carmo Vivacqua (Madu). (Ver capítulo 3, item 3.1).



Da esquerda para a direita: professores Haroldo de Almeida Mattos (pintura), Eduardo de Paula (pintura), Yara Tupynambá (gravura) e Álvaro Apocalypse (desenho), 1963.

Aos poucos os galpões foram adaptados às necessidades do Curso, com espaço para a diretoria, secretaria, salas de gravura, perspectiva, escultura, desenho, pintura, a “biblioteca” com livros doados, a cantina – cujo cafezinho era cotizado entre os professores e alunos –, além dos banheiros e uma salinha destinada ao Diretório Acadêmico.

O professor Aluísio Pimenta, reitor da Universidade a partir de fevereiro de 1964, comenta sobre o significado do Curso de Belas Artes para a Universidade:

A Universidade era constituída de Escolas profissionais, então, nós tínhamos a Faculdade de Medicina; a Faculdade de Direito; a Escola de Engenharia; a Faculdade de Odontologia e Farmácia e veio depois a Escola de Arquitetura e a

Escola de Ciências Econômicas. Medicina era uma coisa, Odontologia outra e Arte não tinha nada a ver com a Universidade segundo determinadas pessoas. No Conselho Universitário, um professor da Escola de Engenharia levantou o assunto e disse assim: “Reitor, o senhor não está deixando que se cumpra o Estatuto da Universidade, tem muitos alunos fazendo dois cursos”. Eu perguntei: “Tem? Que cursos são esses?”. Ele disse: “Tem aluno fazendo Engenharia e Conservatório; fazendo Violino, Medicina e Piano; Arquitetura e Belas Artes...”. Eu falei: “Olha professor, enquanto eu for reitor dessa Universidade eu vou incentivar, porque um Engenheiro que estuda piano, vai ser um bom engenheiro porque vai ter sensibilidade pelas coisas da sociedade, um Médico que estuda violino, vai ser um médico muito melhor porque ele não vai ver a doença, vai ver o paciente. Ele é uma pessoa”. (...) A Escola de Belas Artes deu força para que surgisse o Conservatório, que mais tarde recebeu o nome de Escola de Música. Deu força à Reforma da Universidade, mostrando que Universidade não é só Medicina, Engenharia e tal... que ela precisa ter uma visão global das Artes, das Letras. (...) E tem uma história muito interessante na Escola que era o entusiasmo dos professores, o curso foi desmembrado e criada a Escola com o entusiasmo do Wilde, de todo esse grupo, da Yara Tupinambá. E foi a primeira escola com professor em tempo integral na UFMG. Eu pus a Yara Tupinambá professora em tempo integral²⁹.

Era grande o envolvimento do reitor professor Aluísio Pimenta com o Curso. Diariamente ele passava nos galpões para conversar com os professores, avaliando as dificuldades, na tentativa de obter melhores condições para as aulas, como ele lembra: “eu sempre gostei muito de Arte, não pratico, não sei tocar nem violão nem nada, mas eu sempre adorei. Eu ia muito cedo para a Reitoria e chegava lá e o primeiro lugar que eu ia era pra Escola de Belas Artes”.

Antes de assumir a Reitoria na UFMG, Aluísio Pimenta havia feito pós-doutorado no Instituto Superior de Saúde em Roma, na Itália³⁰, e sua esposa, a professora e bioquímica Lígia de Oliveira

29 Reitor professor Aluísio Pimenta em entrevista ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2003.

30 Dados consultados em: <http://asminasgerais.com.br/?item=ALBUM&codAlbum=1864>. Acesso em: 2 set. 2021.

Pimenta, doutorado em Química. A experiência internacional proporcionou uma visão ampla do conceito de Universidade, como ele compartilhou em seu depoimento:

Nós sabíamos, porque tínhamos estado não só dois anos morando na Itália, como tínhamos visitado a Alemanha, a França, a Inglaterra e vimos que Universidade não tinha essa coisa de que Medicina é que mandava. Medicina..., iam os sujeitos lá em Brasília, primeiro no Rio de Janeiro né... faziam o orçamento que eles queriam e havia as Escolas ricas e as Escolas pobres. Então quando eu assumi, falei: "Não tem nada disso, nós vamos evidentemente distribuir". Eu quero dizer a vocês, que eu entrei em fevereiro e o Golpe de 64 foi dia primeiro de abril, eu estava há um mês e pouco. Então como eu era muito ligado aos alunos, nunca fiz demagogia com eles e eles nunca fizeram demagogia comigo.

Para o reitor a presença do Coral Ars Nova na Universidade colaborou para a universalidade da UFMG:

(...) inclusive eu estava me referindo ao Coral Ars Nova, que foi um sucesso, para dar à Universidade uma visão universitária. A Escola de Belas Artes não só formou artistas de primeira qualidade dando oportunidade aos professores de desenvolverem seus trabalhos (que não tinha), não é verdade? Aí eu mandei fazer... quando mudamos para lá nós não tínhamos anfiteatro, nós fizemos imediatamente o anfiteatro na Reitoria e começamos a fazer Exposições de Arte ali no *hall*, para as pessoas irem ver. Naquela época eles consideravam a Pampulha muito longe, inclusive brincavam que para ir para lá tinha que apresentar passaporte de tão longe que era! Mas depois nós arranjamos o ônibus que levava as pessoas. (...) Então, nos três anos que eu fui reitor, a Escola deu um salto, no melhor sentido da palavra. Eu quero deixar bem claro, pela dedicação dos professores e pela compreensão dos alunos. Os professores tinham prazer em ensinar, e o aluno gosto em aprender, isso é fundamental! Você não aprende aquilo que você não gosta e o professor não leciona bem aquilo que não gosta. Foi um exemplo para nós na Universidade, colaboraram muito na Reforma da Universidade, que foi profunda!



Professor Haroldo de Almeida Mattos, diretor do Curso de Belas Artes, e reitor professor Aluísio Pimenta em exposição de professores e alunos na Reitoria, 1966.

2.1 1964: Intervenção na Universidade

1964 foi o começo de um período difícil para a Universidade brasileira, atingida pelo Regime Militar, com perseguições aos professores e alunos. Muitos foram denunciados pelos próprios colegas, o que gerou um clima de insegurança no meio universitário. Em entrevista ao Projeto Memória, o professor Aluísio Pimenta, à época reitor da UFMG, comenta sobre os dias subsequentes ao 31 de março/1º de abril de 1964, dia do Golpe Civil-Militar que instalaria vinte anos de ditadura militar no país:

Me lembro muito bem, porque eu desci para ir para a Universidade e estavam todos os postos de gasolina ocupados pelos soldados. Eu fui ao Palácio da Liberdade e perguntei ao Governador José de Magalhães Pinto: "Governador, o que está acontecendo? Porque eu estou indo para Universidade e nós temos lá os jovens!". Então ele disse: "Nós fizemos uma intervenção para evitar que o Jango desse o golpe."³¹

31 Reitor professor Aluísio Pimenta em entrevista ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, em 2003.

Neste mesmo dia, O reitor professor Aluísio Pimenta tomou conhecimento que o Presidente do DCE e os presidentes dos D.A.s já estavam presos e decidiu visitá-los:

Chamei Dom Serafim, porque estava começando, não era a PUC ainda, mas era a Universidade Católica que estava começando na Praça da Liberdade. Então falei: “Dom Serafim, vamos visitar os estudantes”. E nós conseguimos autorização do Governo e fomos. Os encontramos, claro, abatidos, mas calmos sem problema nenhum. Não tinha aquela questão de medo – coisa interessante, isso! Eu estive com eles e disse assim: “Olha, vamos procurar manter contato com vocês”.

Depois, Aluísio Pimenta lembra que o General Carlos Luís Guedes, da 4ª Região Militar de Belo Horizonte, enviou à Reitoria um Capitão pedindo que ele proibisse os alunos de cabelo comprido de assistirem às aulas:

Então eu perguntei a esse Capitão: “Escuta, o senhor trouxe por escrito?”, o Capitão: “Não senhor!”, Aloísio: “Então você vai falar com ele, se tivesse trazido por escrito, eu ia responder por escrito, você diga a ele que enquanto eu estiver aqui na Reitoria, mando eu. Ele manda no 4ºRM”. E ele já tinha deposto o Prefeito de Belo Horizonte (Jorge Carone); o Presidente da Caixa Econômica Federal; tinha deposto vários e ninguém havia falado nada! Estavam todos calados. Ninguém reagiu! E o Capitão disse: “Ah, é que ele está preocupado, porque os alunos do Colégio Militar não podem frequentar as aulas de cabelo comprido”. Aloísio: “Isso é problema deles, eu não sou diretor de Colégio Militar, enquanto eu for reitor eles vêm de cabelo comprido, só não vêm nus ou de chinelo, isso é problema deles. E diga ainda que eu tenho dois filhos de cabelo comprido e vão continuar de cabelo comprido”.

O Governo Militar naquela época baixou uma norma, que as Universidades deveriam organizar Comissões de Inquérito na Universidade para identificar os “subversivos” entre professores e alunos. As comissões deveriam ser presididas por um Coronel, mas Aluísio Pimenta se recusou, reunindo ao invés disso, três professores

de referência para presidirem a Comissão: “o prof. Lambert, diretor do Conservatório; o professor Caio Benjamim Dias, médico, e um professor das Ciências Econômicas, o Francisco, que era inclusive um banqueiro.”³² E conclui:

Terminando o trabalho, eles me entregaram o relatório falando da Universidade, “nós claro que não procuramos idéias, porque eu sei que tem idéias... isso é uma liberdade que a pessoa tem. Mas sim, se tinha gente jogando bombas e tal! E não encontramos nada”. Fizeram o relatório, eu levei ao Conselho Universitário, aprovamos e eu mandei uma cópia ao General Guedes. Como eles baixaram uma Lei que fizesse esse levantamento com um Coronel, e eu não fiz com o Coronel, ele pediu uma entrevista comigo. Chegou, sentou lá, mandei servir um cafezinho, água...! Ele virou para mim e disse assim: “Reitor, eu vim aqui para dizer ao senhor que este relatório é uma farsa”. E fez com o dedo assim em mim! Eu com trinta e nove anos de idade... Eu fiz com o dedo nele e disse: “O senhor fique sabendo que não é uma farsa, foi feito por três professores da mais alta dignidade, e não aceito que o senhor fale isso”. Ele caiu na besteira de dar um tapa na mesa, eu dei dois tapas! Aí ele saiu com aquela bengalinha de general debaixo do braço... eu pensei, agora vou esperar!

Dois meses depois, em junho, foram à Reitoria três Coronéis e um Promotor de Juiz de Fora, com uma intimação para o reitor:

“Olha, o senhor está sendo deposto como reitor e vai assumir aqui o Coronel Orci”. Na hora nem pensei, não vou reagir, Deus me ajudou muito. Chamei o secretário Moraes e disse: “Olha Moraes, estão me depondo, tá entregue a Universidade a este grupo de Coronéis e Promotor. Eu não posso fazer nenhum levantamento porque não há tempo”. Eles falaram assim: “Vamos mandar o carro levar o senhor em casa”. “Não, eu não sou reitor mais, então não entro no carro”. Tinha um amigo meu que estava lá com um Jipe, eu vim com ele! Na hora me veio aquela coisa... “se eu reagir aqui ele me prende e eu não posso fazer nada”.

32 Reitor professor Aluísio Pimenta em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2003.



Reitor professor Aluísio Pimenta no dia em que foi deposto do cargo de reitor, junho de 1964.

O pesquisador Farley Bertolino acrescenta que todos os reitores de Universidades brasileiras receberam documentos do então Ministro da Educação e Cultura Flávio Suplicy de Lacerda, exigindo “toda a colaboração no sentido de reintegrar o estudante brasileiro em sua precípua tarefa, qual seja, a de estudar, de reintegrar o professor na sua missão de ensinar e de colocar os servidores administrativos na sua esfera de trabalho”. Em depoimento sobre o assunto, o reitor Aluísio Pimenta ponderou:

Entregar o nome de professores, alunos e funcionários era entregar a nossa autonomia. Atuamos sabiamente. Tínhamos que cumprir as ordens do poder ou correr o risco de uma intervenção imediata. Eu recebia pressões enormes para isso, não só diretamente, mas por telefonemas e através do envio de fichas do DOPS com referências a posições político-ideológicas de professores, alunos e funcionários. [...] Quem era fichado no DOPS estava perdido, dificilmente conseguiria emprego. Eu rasgava as fichas do DOPS e

jogava fora. [...] Eu devo ter recebido umas dez ou quinze vezes essas fichas do DOPS, de centenas de professores, de alunos, de presidentes de diretórios e funcionários. Eram acusados de comunistas. [...] Resolvemos nomear, com aprovação do Conselho Universitário, uma comissão interna de alto nível para fazer uma sindicância, que está registrada aí na Universidade. [...] A comissão de sindicância ouviu professores, alunos e funcionários e chegou à conclusão de que a Universidade não tinha elementos subversivos ou corruptos. [...] O General Carlos Luís Guedes não aceitou o processo. Acusou-me de proteger os “subversivos”, dizendo que aquilo era uma farsa. Esse foi o início do processo que terminou com a intervenção na Universidade, pouco tempo depois. (BERTOLINO, 2013).

Após ser deposto do cargo de reitor, Aluísio agiu rapidamente, enviando telegramas para o Presidente da República, Marechal Humberto Castelo Branco, para o Governador José de Magalhães Pinto e para o Ministro da Educação e Cultura Flávio Suplicy³³ de Lacerda:

Eu fui ao correio e passei este telegrama, porque ninguém sabia que eu tinha sido deposto, né? Eu era o reitor...! Fui para casa e telefonei para o Magalhães Pinto: “Magalhães, acabo de ser deposto de reitor”. “Não diga!” Telefonei para o Milton Campos, que era o Ministro da Justiça e era professor de Filosofia, eu era professor de Química e ele de Ciências Políticas. Ele disse: “Mas você professor, foi deposto?!” Era uma sexta-feira, aqui, cheio de gente, de alunos, professores... o Magalhães telefonou: “Olha, o Marechal Castelo Branco chamou o General Guedes e mandou que lhe entregasse imediatamente a Universidade, a Reitoria,

33 Em sua gestão foi assinado o 1º acordo MEC/USAID entre o Ministério da Educação (MEC) e a *United States Agency for International Development* (USAID). Os convênios tinham como objetivo uma profunda reforma no ensino brasileiro e a implantação do modelo estadunidense nas universidades brasileiras. Segundo estudiosos, pelo acordo MEC/USAID, o ensino superior exerceria um papel estratégico porque caberia a ele forjar o novo quadro técnico que desse conta do novo projeto econômico brasileiro, alinhado com a política norte-americana. (...) A Educação Moral e Cívica (EMC) tornou-se obrigatória no currículo escolar brasileiro a partir de 1969, de acordo com o Decreto Lei 869/68, juntamente com a disciplina de Organização Social e Política Brasileira (OSP). Adotadas no início da fase mais repressiva do regime, em substituição às matérias de Filosofia e Sociologia, ficaram caracterizadas pela transmissão da ideologia do regime autoritário ao exaltar o nacionalismo e o civismo dos alunos e privilegiar o ensino de informações factuais em detrimento da reflexão e da análise. Ambas matérias foram condenadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), estabelecidos pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) de 1996, por terem sido impregnadas de um “caráter negativo de doutrinação”. Disponível em: <<https://ditaduranuncamais.cnte.org.br/o-retrocesso-na-educacao/>>. Acesso em: 2 set. 2021.

e se você quiser pode ir lá agora assumir”. (...) Então eu voltei, continuei meu mandato e fizemos uma reforma profunda da Universidade. Terminando o meu mandato, tinha vindo aqui uma Comissão da UNESCO para ver o Colégio Universitário e ver a reforma da Universidade. E como eu tinha terminado o mandato, eu e minha esposa fomos convidados para sermos professores visitantes na Universidade de Londres. Então nós fomos! Depois de dois anos que terminou o meu mandato veio o AI5, então fui cassado! Estava lá em Londres e não pude voltar, fiquei dezessete anos!

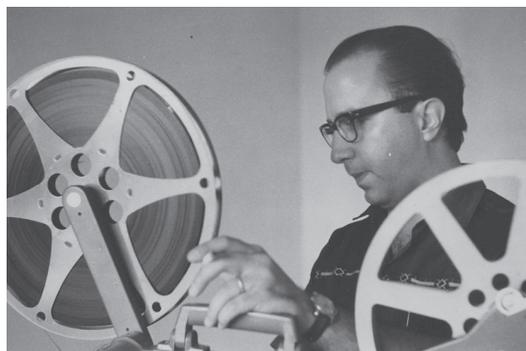
2.1.1 1966: Aprovação do Regimento Interno do Curso de Belas Artes

Em 1966 o Regimento Interno do Curso foi finalmente aprovado pelo Conselho Universitário, ficando definida sua estrutura administrativa e didática com um currículo integrado por 33 disciplinas. Novas contratações possibilitaram a entrada de professores que agregaram conhecimento e novas práticas à Escola: **Jarbas Juarez Antunes** (Desenho); **Helmut Bitter** (Escultura); **Gian Franco Cavedoni Cerri** (Serigrafia); **Eduardo Vianna de Paula** (Arte Gráfica e Pintura II); **Jacob Korman**, **José Júlio Taboada** (Decoração) e **Jessé Guimarães de Brito** (Desenho Técnico e Arquetônico), **Alípio Castelo Branco** e **Wilde Damaso Lacerda**, (Escultura) e **José Tavares de Barros** (Linguagem Cinematográfica), recém-chegado da Itália, onde havia se graduado em Cinema:

Porque eu vinha de dois anos, como eu disse, na Itália, num momento quase áureo do cinema Italiano, marcado por 10/15 anos do movimento Neorrealista que ainda repercutia fortemente. Era o momento na Itália de grandes cineastas como Antonioni, Felini, e acho que meu Curso foi muito determinado por essa influência que eu trazia ainda recente e com repercussão no Cinema Novo Brasileiro, quer dizer, foi um momento privilegiado. Então, a grande dificuldade é que a gente não tinha filmes para mostrar. Não era um Curso de Cinema, era uma disciplina de Cinema. Então uma das minhas preocupações iniciais foi correr atrás de materiais para discutir, falar do cinema, porque eu já havia

trazido da Itália uma convicção que eu mantenho até hoje de que não se pode falar de cinema abstratamente.³⁴

José Tavares de Barros comenta que conseguiu o empréstimo de vários filmes por meio das Embaixadas da França, Holanda e Canadá. Posteriormente, a Cinemateca do Rio de Janeiro – cujo diretor Cosme Alves Netto era seu amigo – também forneceu filmes para serem exibidos na disciplina Linguagem Cinematográfica. Após o primeiro Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1967, foi feito um acordo com a ADI Filme, do produtor Luiz Carlos Barreto, que vendeu algumas cópias de filmes em película que ficaram no acervo da EBA: *Vidas Secas* (Dir: Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *O Menino de Engenho* (Dir: Walter Lima Jr, 1965), dentre outras.



Professor de Linguagem Cinematográfica, José Tavares de Barros, 1966-7, EBA/UFMG.

O empréstimo dos filmes e o acervo adquirido pelo Curso de Belas Artes possibilitaram que o Prof. Barros pudesse desenvolver sua linha de análise e discussão de filmes em sala de aula, como comentou ao *Projeto Memória da EBA*: “O ideal é conversar com mais pessoas e daí nasce uma espécie de consenso interpretativo

34 Prof. José Tavares de Barros em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2006.

do filme. Não se trata propriamente de uma crítica, mas mais de análise, uma percepção daquilo tudo que o filme oferece, então minha linha era essa”.

A partir de 1967, segundo ano em que ministrava a disciplina Linguagem Cinematográfica, Barros introduziu a leitura e discussão de filmes sobre arte e também de animações do Leste Europeu e do National Film Board do Canadá, aproximando a disciplina ao campo das artes plásticas:

Porque havia muito material disponível também e eu confesso que o que aprendi de História da Arte, tudo de História da Arte Moderna, devo a esses filmes. Eram filmes muito bons sobre Matisse, sobre Picasso, sobre os impressionistas de um modo geral e muitos autores assim, desenhistas, pintores.

Em 1969 chegaram a realizar um filme na disciplina, *O Rabo do Gato*³⁵, aproveitando negativos que haviam sobrado de um outro filme que Barros havia feito para o reitor professor Aluísio Pimenta sobre a Cidade Universitária.



Prof. Haroldo Mattos, Prof. José Tavares de Barros (com a câmera de filmar) e alunos nos antigos galpões do Curso de Belas Artes, 1966-7.

35 O filme foi realizado em conjunto com a disciplina Modelagem, sendo uma experiência com cores e recortes de papéis, tendo cópia final em 35mm.

A partir da demanda dos próprios professores do Curso por aulas de aperfeiçoamento, a gravurista e ilustradora polonesa, radicada no Rio de Janeiro, Fayga Ostrower (1920 – 2001) ministrou, na Reitoria, em 1966, um curso intensivo de Composição que possibilitou uma virada na formação dos professores, como comenta Yara Tupynambá:

E aí chamamos a Fayga Ostrower e ela ficou aqui uns seis meses também nesse sistema, ela ficava 2 dias, dava aula no fim de semana, depois ela ia, tornava a voltar. Toda noção nossa de composição, toda estrutura que tivemos foi com a Fayga, porque o Guignard era espontâneo, ele não era um artista que tinha conhecimento erudito ou se tinha não sabia transmitir. Mas acredito que ele era mais sensível, espontâneo do que erudito. A Fayga, ela não, a Fayga tinha um conhecimento profundo, teórico e tudo. Então o conhecimento teórico que a gente tem adveio da Fayga.



A arte-educadora e gravurista Fayga Ostrower ministra curso de Composição para os professores e alunos do Curso de Belas Artes. Na 1ª fileira, sentados, da esq. para a dir., Prof. José Neves e a aluna Pompea Péret. 5º andar da Reitoria/UFMG, 1965.

Os professores do Curso de Belas Artes obtiveram a adesão do reitor Aluísio Pimenta, que compreendeu o significado dessas atividades em seu aperfeiçoamento, viabilizando, dessa forma, a presença de outros professores-artistas em Belo Horizonte, como a gravurista Maria Tereza Vieira (Serigrafia); Anna Letycia Quadros (Gravura em Metal); Israel Pedrosa (Cor); Waldemar Cardoso (Paisagismo); João Gaboggini Quaglia (Pintura) e Julio Barbosa (Sociologia). A esse respeito, o professor Álvaro Apocalypse comenta:

Nós começamos a fazer uma revolução no Curso de Belas Artes, porque o Curso não tinha conteúdo algum, era só desenhar ou pintar o que estava vendo e não tinha outra formação, o máximo que tinha era aula de História da Arte, no mais tudo era disciplina prática. Aí nós resolvemos abrir o Curso e trazer pessoas expoentes em arte para ministrar cursos. O setor de Gravura estava totalmente paralisado, só tinha a Yara que dava Xilogravura, mas o setor de Gravura em Metal e Litografia, por exemplo, estava absolutamente fechado; nós trouxemos o José de Lima para dar o curso de Gravura em Metal e o Flávio Cavalcanti que dava aula de Crítica das Artes Plásticas.³⁶

A partir do contato com esses professores, o Curso tomou novas direções, como acrescenta Álvaro Apocalypse:

Com esses cursos, principalmente o da Fayga, nós conseguimos distribuir um vasto conteúdo pelas diversas disciplinas. Por isso a Escola deu um salto, principalmente com relação às outras Escolas. Um salto de qualidade por causa da colaboração desses professores que nós trouxemos de fora.

Foi também nesta época que os professores começaram a ter Curso de Didática, como lembra Yara Tupynambá:

Ah sim, aí as pessoas começaram a fazer curso de didática. Outra coisa importante, eu fui a primeira professora que entrou no Campus em regime de dedicação exclusiva. Nós éramos contratados por 20 horas e o reitor Aluísio me cha-

36 Em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2003.

mou e perguntou se eu queria fazer o trabalho integral; então eu fui a primeira pessoa.

2.1.2 1967: Denominação Faculdade de Artes Visuais (FAV)

Em 1967 o Curso de Belas Artes passou a ser denominado **Faculdade de Artes Visuais (FAV)** e ampliou o escopo das disciplinas para incluir as imagens técnicas:

Isso aí era uma das inovações que nós tentamos implantar, que era fazer o seguinte: era pegar o Curso de Belas Artes e transformar numa Escola de Artes Visuais, e não Belas Artes. Significava que nós íamos estudar também fotografia, cinema, futuramente audiovisual... mas acontece que acabou que o Conselho Universitário falou que Belas Artes eles conheciam e Artes Visuais eles não sabiam o que era. Aí mudou o nome e passou a ser **Escola de Belas Artes**, isso já em 1968.³⁷

Nesta época, os professores começaram a ter ateliês nos galpões da Escola, onde trabalhavam quando não estavam em sala de aula, uma referência positiva para os alunos, incentivados pelo intenso processo de criação dos docentes. Muitos dividiam seu espaço com os alunos, como lembra Apocalypse:

Todos tinham seu ateliê na Escola, o pessoal pintava, desenhava, fazia gravura, passava o dia. O que era muito bom para os alunos, porque eles viam os professores produzindo, sendo que poderiam ter orientação no momento que quisessem. Na minha sala antiga, por exemplo, junto comigo trabalhavam os alunos também. A Irene, a Madu, a Murian e Anadály... todas trabalhavam na sala; enquanto eu tava trabalhando, elas estavam trabalhando.

37 Álvaro Apocalypse em depoimento ao *Projeto Memória da EBAI/UFMG*, 2003.



Prof. Álvaro Apocalypse e alunas, 1967-8.

Em 1967, a participação de professores e alunos na 9ª Bienal Internacional de São Paulo foi um momento de reconhecimento nacional do trabalho desenvolvido na Escola. Entre os professores participantes estavam Jarbas Juarez, Márcio Sampaio e Álvaro Apocalypse, que recebeu o Prêmio de Aquisição. Somava-se, também, a participação destacada de professores e alunos nos Salões de Arte:

Foi um período, assim, de muita efervescência. Havia uma disposição dos professores, tanto dos veteranos quanto dos mais jovens, a se dedicar à Escola, que era um projeto que valia a pena. E ela começou a se firmar através dos Salões também, que ela começou a ganhar os prêmios todos. Foi um período assim, só saía prêmios para a Escola de Belas Artes da UFMG. Foi um período muito bom e a frequência dos alunos era integral, também o compromisso deles com o ensino e as provas era recompensador³⁸.

38 Álvaro Apocalypse em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2003.

2.2 Formalização da Escola de Belas Artes

Em 1968, com o Plano de Reestruturação da UFMG, o Curso foi formalizado em **Escola de Belas Artes**, finalmente transformado em **Unidade Acadêmica** integrada ao sistema de Ensino Superior da Universidade³⁹ e, portanto, equiparada às demais unidades universitárias. Mas ainda seria preciso regularizar a situação de parte dos professores, injustamente enquadrados, desde a criação do Curso, como professores de Ensino Especializado (equivalente ao Ensino Profissional de nível médio), tendo, como consequência, salários inferiores aos demais colegas. O corpo docente se mobilizou para que todos fossem enquadrados na carreira do Magistério Superior. O processo se estendeu por alguns anos até sua regularização.

Em 1969, a Profa. Yara Tupynambá foi convidada para criar o painel “Inconfidência Mineira”, que seria instalado no saguão da Reitoria. A obra foi idealizada e executada como parte de um programa da Reitoria em dotar o Campus de obras de arte de qualidade, que seriam dispostas em vários pontos. Por isso, a artista ainda realizou mais dois painéis: “Desbravamento do Rio São Francisco”, para a Faculdade de Educação, e “O Trabalho”, mural de cimento que reveste a parede externa do prédio da Unidade Administrativa 2, no Campus da Pampulha⁴⁰.

39 O Plano de Reestruturação da Universidade Federal de Minas Gerais foi aprovado pelo Decreto-Lei nº 62.317, de 28 de janeiro de 1968, autorizando, também, o desmembramento da Faculdade de Filosofia nas unidades Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), Faculdade de Educação (FAE), Faculdade de Letras (Fale), Instituto de Ciências Exatas (ICEx), Instituto de Ciências Biológicas (ICB) e Instituto de Geociências (IGC). Disponível em: <https://www.ufmg.br/80anos/historia.html>

40 Os três trabalhos foram tombados pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte.



Yara Tupynambá posa para foto nos andaimes para a criação do painel “Inconfidência Mineira”, instalado no saguão da Reitoria, 1969.

O saguão da Reitoria abrigava, praticamente durante todo o ano, exposições com trabalhos de alunos e professores da Escola de Belas Artes. A Universidade disponibilizava seu ônibus nos dias de abertura das exposições para visitantes que se deslocavam do centro de Belo Horizonte para o Campus Universitário da Pampulha.

Ainda em **1969**, o Colegiado de Curso de Belas Artes propôs e aprovou um novo currículo, com duas áreas, precedidas por um ciclo comum: a de Artes Plásticas e a de Cinema. A área de Cinema deveria ter a duração de quatro semestres que seriam organizados em torno de três disciplinas básicas: Linguagem e História, Técnica e Cinema de Animação. Para a época, a proposta era muito avançada e acabou fazendo com que o Colegiado voltasse atrás e a rejeitasse. O Cinema ficou reduzido a apenas duas disciplinas de caráter optativo.

Foi então implantado o **Bacharelado em Belas Artes** com quatro áreas de concentração: **Pintura, Escultura, Desenho e Gravura**. Contando inicialmente só com o Bacharelado, a **Licenciatura** se dava por apostilamento, em que matérias do Currículo mínimo obrigatório eram cursadas nas Escolas de Belas Artes e Arquitetura, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e, também, na Faculdade de Educação da UFMG. Posteriormente, o aluno comprovava junto ao MEC que as tinha concluído, recebendo o apostilamento em seu diploma e a conseqüente licença para lecionar em escolas de 1º e 2º graus, atualmente denominadas de ensino fundamental e de ensino médio (PIMENTEL, 1999). Em 1973, foi aprovado novo currículo para a Licenciatura.

Em **1971**, foi implantado o Departamento de Comunicação Visual, que passou a se chamar Departamento de Fotografia e Cinema, em **1975**.

Apesar de todo o reconhecimento, premiações e projeção, a Escola de Belas Artes ainda não possuía uma sede própria que abrigasse todas as suas atividades de ensino, pesquisa e extensão. A solução provisória com o uso dos antigos galpões e das duas salas no 5º andar da Reitoria já não comportava as demandas crescentes dos 29 professores, 10 funcionários e 115 alunos matriculados⁴¹ na época.

Iniciaram-se, então, as articulações para a criação e viabilização de uma sede própria que seria construída próxima à entrada principal do Campus Universitário, na Avenida Antônio Carlos, em terreno contíguo aos antigos galpões. Yara Tupynambá lembra que a atuação do então diretor da Escola, Haroldo Mattos, foi decisiva nessas articulações.

Ele era bem político, tinha acesso a outras unidades, a outros diretores, e ele é quem criou o Festival de Inverno, que é outra coisa também que precisa ficar claro: o Festival foi criado, planejado pelo Haroldo! Ele aí chamou o Álvaro e me chamou, chamou a Berenice Menegale. Fomos os primei-

41 A partir de dados do Relatório de Atividades de 1972 (COELHO, 1973). Ver Referências.

ros professores do Festival. Mas a criação, a estrutura, quem fez os primeiros contatos em Ouro Preto foi o Haroldo.

2.3 Festival de Inverno da UFMG

O ano de **1967** viu surgir uma das mais significativas atividades de extensão da Universidade Brasileira: o **Festival de Inverno da UFMG**, denominado em seus anos iniciais de Festival de Inverno de Ouro Preto⁴². O evento surge a partir da convergência de intenções de duas instituições de ensino na realização de um curso de férias na cidade histórica de Ouro Preto, durante o mês de julho. De um lado, um grupo de professores da Escola de Belas Artes (à época, denominada Faculdade de Artes Visuais), liderado pelo professor de pintura, Prof. Haroldo de Almeida Mattos. Do outro, professores da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte, em torno da liderança da musicista e diretora da Fundação, Berenice Menegale.

Em 1965, Menegale havia procurado o diretor da Escola de Farmácia em Ouro Preto, Vicente Trópia, para propor a ideia. Trópia colocou ambos os grupos em contato e, a partir desse encontro, foi organizada a **1ª edição do Festival de Inverno de Ouro Preto**, em julho de 1967⁴³.

Além de promover o contato dos estudantes e da população da cidade histórica com diversas formas de expressão em arte, o Festival teve, nas oficinas, um grande diferencial que permitiu a formação e o aprofundamento de alunos, professores e artistas em diversas técnicas e linguagens artísticas. Sobre os professores envolvidos com a organização do evento, em seus anos iniciais, o Prof. Haroldo Mattos comenta:

Tinha o José Neves, tinha o Álvaro Apocalypse, o Barros, tinha a Yara Tupynambá, aquela brigona maravilhosa que é a Yara, né? Grande mulher na Escola! E a Tereza Veloso já

42 A mudança do nome se dá a partir de 1981 com a itinerância para cidades do interior de MG: São João del-Rei, Poços de Caldas e Diamantina.

43 A partir do depoimento de Berenice Menegale para o documentário *20 Invernos*, dirigido pelo Prof. Silvino Castro, 1987.

estava dando aula, a mulher do Álvaro, né? E fizemos uma reunião lá e resolvemos fazer o Festival de Ouro Preto⁴⁴.

Já em sua primeira edição, em **1967**, o Festival apresentou uma programação consistente e diversificada em Artes Visuais, Música, Cinema e Teatro, além da “Semana Barroca”, com conferências, concertos e lançamento de número especial do Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais sobre o Barroco⁴⁵.



Catálogo do 1º Festival de Inverno de Ouro Preto. Capa e folha de rosto (com fotografia do Prof. Haroldo Mattos). Fonte: Acervo Projeto Memória EBA – UFMG, 1967.

Entre os professores convidados para o Curso de Música do primeiro Festival figuravam o maestro Sérgio Magnani para História da Música, análise e estética; Berenice Menegale, Eduardo Hazan e Homero de Magalhães para curso de piano; Esther Scliar para Teoria e solfejo, harmonia e contraponto; e o maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca para Regência.

Em Artes Visuais foram ofertadas oficinas de Pintura com Emeric Marcier; História da Arte com o crítico Frederico de Moraes; e com os professores da então Faculdade de Artes Visuais Álvaro Apocalypse

44 Em entrevista à Profa. Pompéia Peret Britto da Rocha, Bárbara Ahouagi e Cléber Falieri para o *Projeto Memória EBA*, em 2004.

45 O catálogo da 1ª edição do Festival também informa que fora da Semana Barroca ainda seria realizada uma conferência do pesquisador Antônio Olinto sobre 'Arte negra'.

(Desenho); Yara Tupynambá (Xilogravura); Hilmar Toscano Rios (Tecnologia da cor); e José Tavares de Barros (Cinema).

Na abertura, no dia 1º de julho de 1967, foi encenada nas escadarias da Igreja do Carmo a peça “Escorial”, do dramaturgo belga vanguardista Michel Ghelderode⁴⁶. Não surpreende que, no período mais duro da repressão política brasileira, marcado pela gestão do General Arthur da Costa e Silva (Arena) na Presidência da República – 1967 a 1969 – e o avanço do processo de institucionalização da Ditadura, eliminando o que restara das liberdades públicas e democráticas, o Festival de Ouro Preto escolhesse justamente um dramaturgo marcado por um universo fantástico, cruel e grotesco. O Festival surgiu também como resistência à repressão política no país.

Mais de 250 pessoas do Brasil e do exterior se inscreveram para as oficinas e atividades do 1º Festival de Inverno de Ouro Preto. Os jornais da época registraram o sucesso, atribuindo à cidade de Ouro Preto o título de “capital das artes”⁴⁷. O primeiro catálogo informa que o Festival foi promovido pela **Faculdade de Artes Visuais (Escola de Belas Artes da UFMG)** e pela **Fundação de Educação Artística**. Em depoimento para o documentário *20 Invernos*, dirigido pelo Prof. Silvino José de Castro, também da Escola de Belas Artes, por ocasião do 20º aniversário do Festival em 1987, o Prof. Haroldo Mattos, organizador das primeiras edições, comentou:

Desde o primeiro Festival, nós tivemos uma adesão muito grande de quase todas Escolas de Belas Artes do país. [...] Eu acredito que isso tenha colaborado de uma maneira efetiva para que o Festival funcionasse tão bem e tivesse a importância que teve no desenvolvimento não só de nova mentalidade dentro das Escolas de Arte do país, mas também na formação de novos artistas que eclodiram nesses períodos. Nós temos hoje em Minas uma série de artistas, todos eles formados no Festival.

46 Com os atores Jota Dângelo como “rei”, Jonas Bloch como “bufão”, Helvécio Ferreira como “padre” e Juarez Ramalho como “carrasco”.

47 O 1º Festival de Inverno da UFMG. Festival Notícias. UFMG. Centro de Comunicação. Disponível em: <https://www.ufmg.br/festivaldeinverno-noticias/historias_do_festival/o-primeiro-festival-de-inverno-da-ufmg/>. Acesso em: 3 jun. 2023.

Ainda sobre os primeiros anos, o professor José Tavares de Barros comentou que havia atividades diárias com projeção de filmes na Faculdade de Farmácia:

Fizemos uma grande retrospectiva do cinema alemão, também graças ao meu contato, às minhas relações com a Cinemateca. E alguns filmes – não existia vídeo – então no cinema, quando havia em 16mm, as sessões eram lotadas na Faculdade de Farmácia. No pequeno auditório da Faculdade construiu-se um tripé alto, onde a gente ficava para projetar. [...] Durante o dia, eu e o maestro e professor Magnani, uma das pessoas mais inteligentes, mais versáteis das artes em geral, nós traduzíamos os filmes, os letreiros dos filmes que eram mudos. E à noite, a gente lia, então o filme era sonorizado na hora. Em geral eu mesmo lia lá do alto do meu tripé e os filmes não tinham música, eram apenas as imagens e as pessoas se extasiavam com isso. E a Universidade era a única que possuía equipamento de montagem de filmes (moviola), então, apesar de câmeras e etc. não existirem na Escola, mas eram coisas que podiam se alugar. A moviola era um equipamento grande, pesado, que existe até hoje, e que permitia a montagem de filmes. Eu me tornei em função disso um montador. Eu exercia essa atividade de montador de filmes, de editor. Na época não só de imagens, mas de som também. E fiz mais de trinta, gostaria de levantar os dados, mas certamente mais de trinta montagens de filmes de curta, média e quatro longas-metragens.



Alunas de Desenho, Festival de Inverno de Ouro Preto. Fotografia: Haroldo Mattos, 1970.

A partir das primeiras edições do Festival de Inverno de Ouro Preto ficaram evidentes as vantagens possibilitadas pela imersão de estudantes e artistas nas atividades propostas, permitindo a troca e aprendizado com artistas-professores de projeção nacional e internacional. O Festival viabilizou a formação de vários artistas e a criação de grupos importantes para as artes do país. Foi numa oficina de Teatro de Rua com os diretores alemães Kurt Bildstein e George Froscher (do Teatro Livre de Munique), em 1982, na cidade de Diamantina, que surgiu o grupo de teatro Galpão. Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson (Toninho), sob direção de participantes da Companhia do Teatro Livre de Munique, atuaram na montagem de *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. As atividades desenvolvidas e a conseqüente apresentação dessa montagem, em curta temporada, deram origem, posteriormente, à formação original do Grupo Galpão. No mesmo ano, já em Belo Horizonte, esses atores montaram *E a noiva não quer casar* com direção do argentino radicado no Brasil Fernando Linares, também professor do Teatro Universitário da UFMG – TU. Essa foi a primeira peça do Grupo, cuja estreia ocorreu na Praça 7, no centro da capital mineira.



E a noiva não quer casar, Grupo Galpão, 1982. Da esq. p/ dir.: Eduardo Moreira (carioca), Wanda Fernandes (Wandinha), Fernando Linares (também diretor da peça) e Mauro Xavier.



Espectáculo *Corra enquanto é tempo*, Grupo Galpão, direção: Eid Ribeiro, 1990. Da esq. p/ dir.: Wanda Fernandes (Wandinha), Maria Gastelois, Chico Pelúcio e Eduardo Moreira (carioca). Ao fundo, no violão, Beto Franco.
Fotografia: Foca Lisboa (Acervo UFMG).

O músico Marco Antônio Guimarães, do grupo instrumental Uakti, ministrou oficinas de criação nos primeiros anos do Festival de Inverno de Ouro Preto, que levaram, pela primeira vez, à divulgação de seu trabalho de composição e construção de instrumentos musicais para uma maior número de músicos, estudantes e instrumentistas⁴⁸.

Rodrigo Pederneiras, diretor e coreógrafo do grupo Corpo de Dança, relatou no documentário *20 Invernos* que participou de alguns festivais no início da década de 1970 e que a experiência foi decisiva para ele e para outros artistas que estavam começando naquele momento:

Deram um impulso muito grande na carreira da gente. No meu caso particular eu posso dizer que foi responsável pelo grande impulso na minha carreira como bailarino e depois coreógrafo. Num momento em que estávamos vislumbrando essa carreira, sem saber para onde ir, para onde sair. E esta participação no Festival de Inverno meio que esclareceu um

48 A partir do depoimento de Marco Antônio Guimarães para o documentário *20 Invernos*.

pouco. Foi aí, inclusive, que começou a tomar forma a ideia de se criar o Grupo Corpo.

Em **1981** iniciou-se a itinerância para outras cidades do estado, passando a ser denominado **Festival de Inverno da UFMG**. A primeira foi a cidade histórica de Diamantina. Depois, São João del-Rei (1986) e Poços de Caldas (1988). A itinerância impulsionou a criação de outros festivais pelo estado, como o Inverno Cultural de São João del-Rei (1988); Festival de Inverno da UFOP em Ouro Preto; Festival de Inverno de Itabira; Carrossel Cultural em Poços de Caldas; Festival de Inverno de Entre Rios de Minas; Festival de Inverno de Baependi; dentre outros.

O Festival se tornou um espaço relevante para a reinvenção, experimentação e pesquisa de linguagem. Uma das mais significativas e longevas atividades de extensão universitária em Artes do país, com desdobramentos no ensino, pesquisa e desenvolvimento de novas linguagens, atingindo repercussão e reconhecimento nacional e internacional. O caráter transversal e a promoção de atividades que integravam diversas áreas tornaram-se a base do evento e repercutiram também no ensino no Bacharelado em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

3. Anos 70: Conquista da sede própria

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

O início da década de 1970 marcou uma mudança significativa para a Escola. A construção de sua sede própria, a partir de projeto original do arquiteto Márcio Pinto de Barros, à época funcionário do Departamento de Planejamento Físico e Obras – DPFO – da UFMG (atual Departamento de Planejamento e Projetos). Nas palavras do arquiteto, o prédio foi feito em formato de cruz para permitir, no encontro de seus quatro blocos, “a criação de um pátio interno para receber atividades como exposições, reuniões de alunos e apresentações musicais”. Esse encontro dos blocos permitiria otimizar a circulação vertical (escada) e facilitar o acesso às salas de aula”. (BARROS, 2020).

A sede da Escola de Belas Artes (também chamada na época de “Centro de Artes”) integraria o conjunto de prédios do “Eixo Cultural” da Cidade Universitária, que previa a construção de Biblioteca, Planetário, Auditório, Museu e DCE, além da própria Reitoria⁴⁹.

A Escola foi projetada de acordo com a estrutura modular⁵⁰ que havia sido definida pelos arquitetos do DPFO para as unidades acadêmicas do Campus UFMG. Seguindo essa mesma orientação, foram igualmente projetados, na mesma época, o Centro Pedagógico (1972) e a Escola de Veterinária (1974). Sobre os primeiros anos de atuação do Departamento de Planejamento Físico e Obras, o arquiteto Eduardo Fajardo, que também trabalhou no órgão, acrescenta:

49 Conselho de Planejamento, período de 1968-1974. Departamento de Planejamento e Projetos, UFMG.

50 Blocos modulados em concreto armado moldados “in loco”, altamente flexíveis, tanto em termos de organização interna quanto de crescimento por justaposição de novos blocos, traduzindo sobre o terreno um sistema administrativo baseado no departamento como centro de direção acadêmica em cada área do conhecimento. A proximidade e a continuidade da estrutura espacial modular concretizariam o inter-relacionamento, a integração e uniformidade entre as diversas especialidades do saber universitário. Fora dessa estrutura modular, ficariam apenas os prédios ao longo do eixo cultural. (Conselho de Planejamento, período de 1968-1974. Departamento de Planejamento e Projetos, UFMG).

Na realidade, após a morte do arquiteto Eduardo Mendes Guimarães Jr., em 1968, então chefe do Escritório Técnico da Universidade – E.T. – onde foram feitos os projetos dos prédios da Reitoria, das primeiras obras acadêmicas e do primeiro restaurante universitário do campus na Pampulha a partir da década de 1950, foi montada uma equipe de arquitetos e multidisciplinar para dar continuidade aos projetos e obras. Em 1969 o Conselho Universitário aprovou o Plano Paisagístico do Campus que, na realidade, era um plano diretor, feito por essa equipe e com a consultoria do paisagista urbanista e renomado artista plástico concretista paulista Waldemar Cordeiro. Além de rever todo o Plano Diretor concebido por Guimarães Jr. e o E.T., criticado pelo seus traçados retilíneos que privilegiavam o trânsito de veículos, este novo plano privilegiava os pedestres e previa uma malha ortogonal modulada em todo campus sobre a qual se distribuiriam todos os prédios. (FAJARDO, 2020).

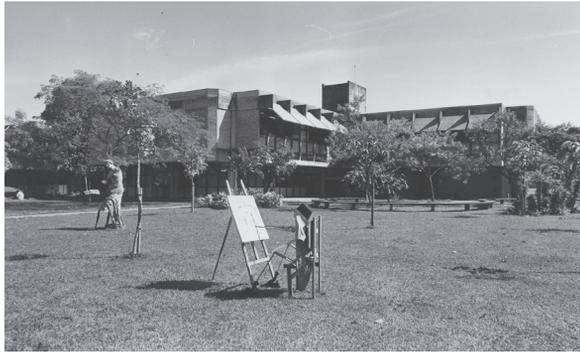
O projeto original da Escola de Belas Artes foi desenvolvido em três pavimentos: subsolo com auditório; o primeiro pavimento com administração, sala de professores, biblioteca, pátio interno, ateliê de esculturas, pilotis, cantina e instalações sanitárias; e o segundo pavimento com as salas de aula (pintura, gravura, desenho, escultura, fotografia) e gabinete dos professores. O conceito básico que norteou o projeto foi a construção “de um prédio funcional, com flexibilidade para receber modificações futuras, salas bem iluminadas e ventiladas, espaços internos agradáveis que favorecessem o conagraçamento e a criatividade”. (BARROS, 2020).



Construção da Escola de Belas Artes, 1971.



Construção do banco externo em forma de "S", Escola de Belas Artes, 1971.



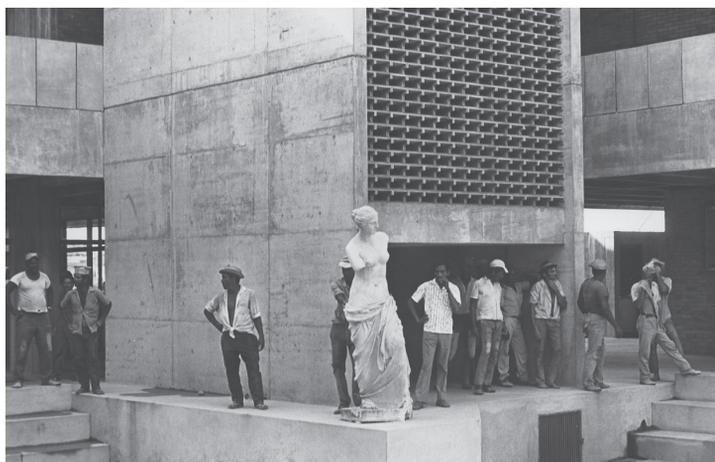
Fachada da Escola de Belas Artes, 1972.

A sede da Escola de Belas Artes da UFMG foi inaugurada no dia **21 de fevereiro de 1972**, com a presença do então Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho; do então reitor da UFMG, Prof. Marcelo de Vasconcelos Coelho; do diretor da Escola, Haroldo de Almeida Mattos; do vice-diretor, Prof. José Tavares de Barros; da professora Yara Tupynambá; dentre outros.



Reitor Marcelo de Vasconcelos Coelho e Profa Yara Tupynambá na solenidade de inauguração da sede da Escola de Belas Artes, Campus UFMG, 21 de fevereiro de 1972.

A cópia em gesso da escultura da Vênus de Milo⁵¹ foi transportada do antigo *Impluvium* para o pátio central, até ser instalada definitivamente no gramado em frente à Escola, onde pode ser vista atualmente.



Operários transportam a cópia em gesso da Vênus de Milo para o pátio central, 1972.

51 Modelada pelo professor de escultura Aristocher Benjamim Meschessi no início da década de 1960.

A nova sede possibilitou que a Escola se firmasse definitivamente como unidade de Ensino Superior, garantindo estrutura para suas atividades e se preparando para sua expansão. Yara Tupynambá lembra que a escola era muito ativa com relação ao incentivo para que os alunos participassem de exposições dentro e fora do circuito universitário. Os alunos expunham regularmente:

A Lótus (Lobo) fala muito que as primeira gravuras dela, quem emoldurou fui eu. A gente ajudava o aluno a emoldurar uma gravura, cortava passepartout... fazíamos as montagens ali na carpintaria, a gente esticava plástico junto com os alunos, enfim, não tinha uma exposição que os alunos não participassem todos. Os próprios chassis eram feitos na carpintaria e as molduras também. Nós trabalhávamos junto aos alunos, quase que de igual para igual. Eu mandava para as exposições, para os salões e os alunos mandavam também. A Escola foi muito ativa nesse sentido! Nós participávamos de todos os Festivais Universitários de Arte, éramos premiados, noticiados nos jornais...

Também eram comuns mostras com os trabalhos finais dos alunos nas áreas externas e internas da nova sede da Escola e também no saguão e mezanino da Reitoria.



Exposição de trabalhos de alunos e professores, mezanino da Reitoria, década de 1970.



Exposição de alunos e professores, jardins da EBA, década de 1980.

A professora Yara Tupynambá acrescenta que havia, por parte dos professores, a preocupação em pensar a arte também como uma questão política, onde a expressão de questões relacionadas à cultura, história e política de Minas Gerais e do país estavam na mira de seus pincéis. Esses valores eram transmitidos aos alunos:

Então eu acho que essa busca da raiz cultural é fundamental para a formação dos alunos e nós dávamos isto, nós buscávamos essas raízes até por uma questão política. A minha geração foi muito política, nós começamos em 1960. A gente era muito ligado à esquerda brasileira e isso fez com que a gente tivesse uma busca de nacionalidade, encontrávamos uma vez por ano nos Congressos, organizávamos Congressos.



Prof. Haroldo de Almeida Mattos com seu tríptico que retrata as cidades históricas de MG, década de 1970.



Prof. Álvaro Apocalypse pintando mural, Escola de Belas Artes, década de 1970.

A nova sede ofereceu espaços maiores para as salas de aula, possibilitando o aumento da carga horária no processo de criação dos alunos em ateliê, o que conduziria ao novo projeto de reformulação curricular. No Bacharelado em Artes Plásticas foram instituídos, em **1979**, os ateliês em quatro semestres obrigatórios, de 300 horas cada, para as quatro áreas de concentração: **Desenho, Escultura, Gravura e Pintura**. Para cada área de concentração havia uma disciplina introdutória correspondente, na qual eram fornecidos os conhecimentos básicos específicos. Eram as disciplinas de Introdução à Escultura, Introdução à Gravura e Introdução à Pintura. O desenho, por ser a base da prática do Curso, seguia com disciplinas específicas.

3.1 Grupo Giramundo de Teatro de Bonecos

Em 1970, os artistas plásticos e professores da Escola de Belas Artes Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Vivacqua (Madu) criaram para seus familiares o espetáculo de bonecos *A Bela Adormecida* na técnica de bastão e modelados em *papier maché*. O produtor cultural Júlio Varela assistiu à montagem e sugeriu que o espetáculo fosse apresentado em um teatro profissional. O grupo estreou no Teatro Marília, em Belo Horizonte, **em 5 de maio de 1971**, com boa receptividade de público e crítica.

Em 1976 o Giramundo se instalou em espaço anexo à EBA e, em 1977, um convênio com a UFMG possibilitou que os professores-fundadores utilizassem parte de seu tempo com a pesquisa plástica e técnica sobre a construção de bonecos e a experimentação da linguagem cênica do teatro de marionetes.



Álvaro Apocalypse manipulando marionete de tringle, início da década de 1970. Acervo Giramundo.

A estreia do 5º espetáculo do grupo *El Retablo de Maese Pedro*⁵², a partir de texto do dramaturgo espanhol Manuel de Falla, no 10º Festival de Inverno de Ouro Preto em 1976, foi vista pelo crítico de teatro Yan Michalski que provocou o grupo numa crítica publicada na imprensa nacional: “Por que o Giramundo não adapta uma peça nacional?” Álvaro Apocalypse levou a provocação a sério e, a partir de uma sugestão de Madu para que montassem *Cobra Norato*, deu início aos preparativos de adaptação para o teatro de marionetes do poema modernista de Raul Bopp. *Cobra Norato* retrata as lendas e mitos amazônicos e é narrado em versão integral no espetáculo. A música foi composta por Lindembergue Cardoso. O espetáculo é considerado, por críticos e estudiosos, uma das obras-primas do Giramundo.



Cobra Norato, 1979. Acervo Giramundo.

52 Por ocasião do centenário da morte do dramaturgo espanhol Manuel de Falla.

A pesquisa do grupo se estende aos materiais, à manipulação, à mecânica e à construção dos bonecos que eram desenhados e projetados por Álvaro Apocalypse, que também criava os roteiros ilustrados dos espetáculos, os planos de iluminação, de posicionamento e movimentação dos atores-marionetistas para diferentes teatros nos quais o grupo se apresentou, até a construção do Teatro Giramundo no bairro Floresta em Belo Horizonte, em 1999. Álvaro era também responsável pela direção dos espetáculos⁵³.

A estabilidade proporcionada ao grupo, nos 22 anos em que permaneceu no anexo da Escola de Belas Artes, possibilitou o aprofundamento e amadurecimento de suas pesquisas, gerando uma obra única para a história do teatro de marionetes no Brasil e no exterior. Sobre esse período o ex-marionetista do grupo e pesquisador Luciano Oliveira comentou:

Nesse período os fundadores aprimoraram as técnicas de construção e manipulação de formas animadas, sistematizaram métodos e produziram espetáculos de excepcional qualidade técnica, que elevaram a companhia a um patamar de excelência mundial. [...] A saber: "El Retablo de Maese Pedro" (1976); "Cobra Norato" (1978-1979); "As Relações Naturais" (1983); "Auto das Pastorinhas" (1984); "O Guarani" (1986); "Circo Teatro Maravilha" (1985); "Giz" (1988); "O Diário" (1990); "A Flauta Mágica" (1991); "Tiradentes, Uma História de Títeres e Marionetes" e "Le Journal" (1992); "Pedro e o Lobo" (1993); "Antologia Mamaluca" (1994); "Ubu Rei" (1995); "Carnaval dos Animais" (1996); "O Guarani" (remontagem – 1996); "Diário de um Louco" (1997); "O Diário" (remontagem – 1997) e "A Redenção pelo Sonho" (1998). (OLIVEIRA, 2013).

O grupo formou inúmeros marionetistas e manipuladores – muitos, alunos da UFMG –, configurando-se como importante atividade de extensão e pesquisa da Universidade, além de projetar Minas Gerais como referência para a dramaturgia e construção do

53 A partir da morte de Álvaro Apocalypse, em 2003, os espetáculos passaram a ser dirigidos por sua filha Beatriz Apocalypse e por Marcos Malafaia e Ulisses Tavares, que também se formaram com Álvaro e já atuavam no grupo.

teatro de bonecos no país e no exterior. O final da parceria com a UFMG, em 1999, foi lamentado por Álvaro Apocalypse:

Tanto é que eu me aposentei em 1990 e só saí da Escola em 1999, assim mesmo por um desentendimento com a vice-reitora. Nós éramos um grupo que estávamos lá há 22 anos, passamos por diversos reitores e éramos respeitados, tanto é que eu recebi da FUNDEP em 1988 o título de professor que colaborou em uma área de destaque etc. Depois, de Professor Emérito! Então eu acho que não havia motivo, não custávamos um tostão para a Universidade. Nós nunca tivemos uma verba da Universidade. O que nós tínhamos era água e luz e o espaço, porque telefone a gente pagava. A vice-reitora na época achou que a gente não deveria estar lá, porque lá também não estavam nem o Corpo, nem o Galpão, nem o Uakti. Estavam todos fora da Universidade, porque o Giramundo deveria estar lá? Então propôs que a gente abandonasse o lugar que a gente estava e reformasse o antigo Restaurante Setorial, e depois de reformado que pagássemos um aluguel para poder permanecer na Universidade⁵⁴.

Nos anos 2000, o Giramundo conquistou sua sede própria no bairro Floresta, em Belo Horizonte, com Museu, Teatro, Escola e Estúdio de Animação. O Museu guarda atualmente cerca de 1500 bonecos e objetos de cena de 38 espetáculos, e se distingue por estar “vivo” com grande parte dos espetáculos originais ainda em atividade. A proposta de grupo de teatro, que orientou suas atividades durante seus 30 anos iniciais, abriu espaço também para um núcleo multimídia, experimentador de uma cena de animação diversa, na qual convivem bonecos reais e suas versões digitais. Essa mistura do teatro de bonecos, vídeo, animação, música, dança e artes plásticas parece ser o território do Giramundo do século XXI⁵⁵.

54 Em depoimento ao *Projeto Memória da EBA/UFMG*, 2003.

55 De acordo com informações do site do grupo (giramundo.org). Acesso em: 3 dez. 2022.



Álvaro Apocalypse em oficina na Escola Giramundo, Ecum – Encontro Mundial de Artes Cênicas, 2000.

4. Anos 80: Cursos de especialização e extensão

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

4.1 Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor

Em 1976, o então reitor professor Eduardo Osório Cisalpino solicitou à Escola de Belas Artes que fossem restauradas treze telas do Conservatório de Música da UFMG que se encontravam em péssimo estado. Essa demanda acabaria por impulsionar a criação de um centro de conservação e restauração que reuniria as atividades de ensino, pesquisa e extensão na universidade. A professora de gravura Beatriz Vasconcelos Coelho, então vice-diretora da Escola de Belas Artes, ficou responsável por organizar a atividade que deveria ter, também, uma finalidade didática. Beatriz lembra que o reitor solicitou que “entrássemos em contato com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), para que eles designassem um técnico para orientar o trabalho e que fornecessem também a lista dos materiais necessários para a restauração das telas”⁵⁶.

O restaurador indicado foi Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio), que orientou um grupo de professores e alunos voluntários no processo de restauração de trinta e nove metros quadrados de telas que haviam sido pintadas na antiga técnica da *marrouflage*⁵⁷. O trabalho durou alguns meses e, ao final, as telas foram entregues ao Conservatório de Música. Sobre o processo de restauração, Beatriz lembra:

56 Beatriz Coelho, Professora Emérita da UFMG, em depoimento a Mariana Tavares, em 5 de outubro de 2017 no Cecor, Escola de Belas Artes – UFMG.

57 “Neste processo, as telas eram coladas com argamassa na parede. Não eram penduradas, não havia moldura. O professor e restaurador Jair Inácio, que eu não conhecia na época, tirou as telas do Conservatório de Música, enrolou em tubos, que foram guardados. Esses tubos, com o peso, foram achatando. A certa altura, ninguém sabia onde aquelas pinturas estavam”. Beatriz Coelho em depoimento a Mariana Tavares, 7 de outubro de 2017.

Montamos umas pranchas de madeira e espalhamos uma tela em cima e começamos a trabalhar. Eu fiquei deslumbrada, porque a tela estava rígida, ondulada como telha de amianto e de repente a gente foi trabalhando, foi trabalhando, e a pintura foi acomodando. Eu adorei, achei uma maravilha: quando eu vi aquela “telha de amianto” começar a ficar plana, a ter flexibilidade, a voltar a ser uma pintura e a ser pendurada na parede, achei um negócio extraordinário⁵⁸.



Primeira restauração realizada na EBA-UFMG: professores Beatriz Coelho e Jarbas Juarez auxiliam o restaurador do Iphan, Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio) na restauração das telas da Escola de Música, 1976. Arquivo do DFC/ EBA/UFMG.

58 Beatriz Coelho em depoimento a Mariana Tavares, 5 de outubro de 2017, Cecor/EBA.

A partir deste primeiro trabalho, a Reitoria começou a enviar mais peças para serem restauradas na Escola, já que o Iphan – Instituto do patrimônio histórico e artístico de MG – não possuía laboratório de restauração. Beatriz Coelho, que seguia responsável pelas atividades, começou a sentir a necessidade de reunir um conhecimento maior sobre os procedimentos:

No Atelier, eu perguntava uma coisa e não tinha resposta, ou tinha resposta, que não me satisfazia. Eu achava que precisava aprender mais. Aí comecei a querer organizar um curso e eu, o Álvaro Apocalypse e o Ládio – eu já era diretora da Escola e o Álvaro, vice-diretor – fizemos um programa, que levei à sede do Iphan no Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, Beatriz Coelho e Álvaro Apocalypse também foram ao Museu Nacional de Belas Artes conversar com o diretor do museu, o restaurador Edson Motta, que passou nomes de pessoas de vários estados brasileiros que poderiam lecionar no futuro Curso. Edson Motta entregou também os programas de duas disciplinas de restauração que ele ministrava no Curso de Artes da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Beatriz Coelho contactou os professores que deram suas sugestões e, a partir desses contatos, ela organizou as disciplinas e montou o Curso. A viabilização financeira veio de uma **Portaria Interministerial** que liberava uma verba significativa para Patrimônio em estados do Sudeste – Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo –, facilitando a criação de cursos, ateliês, laboratórios e centros de restauração. Desta forma, foi criado, em **1978**, o **primeiro Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis em universidade no país**, que tinha, inclusive, bolsas de estudos para todos os alunos (cerca de 14 alunos), possibilitando a inscrição de alunos de vários estados brasileiros, como rememora Beatriz Coelho:

Nesse tempo, teve uma pessoa que foi muito importante para o Cecor e que pouca gente conhece, que é o Henrique Oswald Andrade. É um mineiro, que foi coordenador nacional do Programa de Cidades Históricas, que funcionou

primeiro para os estados do nordeste e, depois, para os do Sudeste. Minas Gerais. [...] Todos os nossos alunos tinham bolsa do programa de Cidades Históricas (PCH) e, depois, do CNPQ e da CAPES. Tínhamos alunos de todas as partes do Brasil: do Amazonas ao Rio Grande do Sul, da Bahia, de todos os cantos. Porque foi a primeira formação universitária em restauração que passou a existir no país.

O pequeno espaço disponível para as atividades do Curso de Especialização e o restauro das peças levaram à necessidade da construção de um espaço específico – um centro de restauração, idealizado por Beatriz Coelho, que reuniria atividades de ensino, pesquisa e extensão. O primeiro andar do Cecor foi construído em terreno contíguo à Escola de Belas Artes. O financiamento veio da Secretaria de Planejamento da Presidência da República, dentro do Programa de Cidades Históricas e da Fundação Pró-Memória. A construção da primeira etapa foi concluída com Aloísio Magalhães como Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura – MEC.

O Cecor – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis foi inaugurado em 5 de setembro de **1980**, com o primeiro andar dividido em secretaria, sala de aula teórica, ateliê de pintura e escultura, ateliê de restauração de obras e documentos sobre papel, laboratório de química e estúdio fotográfico. Em **1987** foi reunida a verba para a construção do segundo andar, em convênio com o Ministério da Cultura, sob a direção do Ministro Celso Furtado, e que foi inaugurado pelo reitor professor Cid Veloso. O Cecor, em **1988**, foi aprovado pelo Conselho Universitário como órgão complementar da Escola de Belas Artes.

Entre as obras do patrimônio cultural de Minas Gerais restauradas no Cecor, merece destaque a restauração da pintura do forro da nave da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, da “Santa Ceia” do Santuário do Caraça – ambos de autoria de Manoel da Costa Athaíde – e a caixa de madeira do órgão da Sé –, Catedral de Mariana. A esta lista, Bethania Reis Veloso que foi diretora do órgão, acrescenta:

Restauração do Presépio do Pípiripau que é tombado pelo Patrimônio; Igreja Nossa Sra do Pilar, de Nova Lima; acervos no Maranhão e vários estados do Brasil foram restaurados com coordenação do Cecor; pinturas parietais de Nova Lima, de Araxá e várias obras de diversas igrejas de MG⁵⁹.

Além dos ateliers para cada área de restauração, o Cecor tem atualmente oito laboratórios com equipamentos, materiais e estrutura necessários para o desenvolvimento de pesquisas que já resultaram em duas patentes depositadas em 2011⁶⁰. Dentre os laboratórios, o de Ciência da Conservação – Lacicor; Laboratório de Conservação-Restauração de Pintura e Escultura – LAPE; Laboratório de Conservação-Restauração de Documentos Gráficos e Fílmicos – LaGrafi e Laboratório de Arqueometria – LAPA.

Laboratório de Ciências da Conservação (LACICOR)

O Laboratório de Ciências da Conservação tem atuação de liderança na área não somente no Brasil, como também na América Latina. Nos últimos anos tem contribuído inclusive na formação de pessoal qualificado, através dos cursos de mestrado e doutorado em Artes e da promoção de cursos internacionais para a América Latina, além da cooperação com o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IEPHA – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, e ainda com diversos museus, bibliotecas, arquivos, galerias e casas históricas no país.

A grande beneficiária desse trabalho é a sociedade como um todo, pois são desenvolvidos mecanismos de preservação da memória para as gerações futuras. Inicialmente criado em **1980** como suporte

59 Em depoimento à Mariana Tavares, 5 de outubro de 2015.

60 “Vernizes transparentes contendo resinas naturais aditivados com compostos nanoestruturados”. Inventores: professores Luiz Antônio Cruz Souza e André Luiz Guedes Martins. Data do depósito: 29 dez. 2011 e “Processo de restauração cromática digital”. Data do depósito: 18 fev. 2011. Inventores: professores Alexandre Cruz Leão e Luiz Antônio Cruz Souza.

científico às atividades de conservação-restauração do CECOR e também como espaço didático para a disciplina Fundamentos Científicos da Restauração, ministrada no antigo Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, o **Lacior** apresenta hoje um perfil diferenciado e um espectro mais amplo de atividades relativamente às suas características originais.

A integração e colaboração com outros grupos de pesquisa tem se mostrado promissora. Atualmente o Laboratório desenvolve diversos trabalhos relacionados a duas linhas principais de atuação, a saber: 1) Análise Científica de Bens Culturais; e 2) Conservação Preventiva de Bens Culturais. A natureza dos trabalhos envolvidos nessas duas linhas, bem como a ausência, no Brasil, de outros laboratórios da mesma natureza, contribuíram para a implantação de uma estratégia interdisciplinar de trabalho, principalmente em colaboração com O CPCD – Centro de Pesquisas em Conservação e Durabilidade da Escola de Engenharia da UFMG; com o NPDI – Núcleo de Processamento Digital de Imagens da UFMG; com o LMPT – Laboratório de Meios Porosos e Propriedades Termofísicas, do Depto. de Engenharia Mecânica da UFSC, dentre outros, e de colaborações com o *Scientific Program do Getty Conservation Institute* e com o ICCROM – *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*.

4.2 Licenciatura em Artes Visuais

Entre **1981** e **1985**, a resistência à implantação do curso polivalente de Educação Artística ganhou aliados nas áreas de Educação e de Ciências, na UFMG, com a resistência à implantação do curso de Ciências Integradas que, da mesma forma, propunha um ensino de Biologia, Física e Química de maneira superficial, sem se ater ao núcleo de conhecimento de cada área (PIMENTEL, 1999). A Educação Artística havia sido criada pelo Governo Militar, assim como a Moral e Cívica.

Com a **reforma curricular** implantada em **1985**⁶¹, o Conselho de Graduação da UFMG autorizou o funcionamento do **Curso de Licenciatura Plena em Desenho e Plástica**, que começou a funcionar em **1986**. O reconhecimento do Curso, entretanto, só ocorreu em **1991**⁶². Deve-se salientar a importante resistência à implantação de um curso de Educação Artística, como pareceria adequado àquela altura, por força de lei e por pressão do MEC e da DEMEC/MG. Participaram dessa resistência professores e alunos que, desde então, consideravam importante o estudo aprofundado como forma de qualificar o professor de Arte, rejeitando a superficialidade da polivalência⁶³.

Pensamentos de diversos autores balizaram as discussões em torno do novo currículo, dentre eles da arte-educadora Lucimar Bello Frange, que se formou na EBA em 1970 e foi professora na Universidade Federal de Uberlândia, sendo, atualmente, pesquisadora Voluntária no Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC/SP:

Ao se ensinar e aprender arte, é preciso que se assegure continuidade e ruptura, garantindo uma prática artística/ pedagógica consistente, responsável e respeitável. Para além da inteligência e da percepção, já instituídas. Rumo ao pensamento. Ao se lidar com arte, lida-se não somente com conhecimento específico, com sensibilidade e com emoção, com identidade e com subjetividade, mas também e certamente com o pensamento, que é *indizível, é virtual, é instituinte* (FRANGE, 1995, apud PIMENTEL, 1999).

4.3 Habilitação em Cinema de Animação; Convênio com o National Film Board do Canadá (NFB) e Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG

A partir do final da década de 1970, alguns professores e alunos do Departamento de Fotografia e Cinema já manifestavam o

61 Por meio do Parecer n. 43/85. (PIMENTEL, 1999).

62 Por meio do Parecer n. 101/91 do CEF. *Idem*.

63 A partir de informações do novo Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, UFMG (2019).

desejo de criar uma habilitação em Cinema de Animação, que teria maior identificação com os conteúdos ministrados nas habilitações do Bacharelado em Belas Artes – desenho, pintura, gravura e escultura. Segundo o professor do Departamento, José Américo Ribeiro, uma das primeiras tentativas de se criar um Curso de Animação partiu do Diretório Acadêmico em 1977, quando este promoveu uma série de debates e seminários sobre a EBA e encaminhou à Diretoria um documento que apontava a necessidade da criação de um Curso de Desenho Animado⁶⁴.

O professor José Américo havia entrado em contato com diversas técnicas de Animação e com filmes canadenses durante seu mestrado, na Universidade Estadual de Ohio, nos Estados Unidos, que fica próxima à fronteira com o Canadá: “Eu fiz umas disciplinas fantásticas, entre elas a de animação, toda voltada para o cinema canadense, não tinha nada de Disney” (LEITE, 2013). Zé Américo voltou ao Brasil em 1980 com o firme propósito de implantar a habilitação. O primeiro passo foi a criação, em **1981**, quando era Chefe do Departamento de Fotografia e Cinema, de um **Curso de Extensão em Cinema de Animação**, com o reconhecido animador de Belo Horizonte, Marco Antônio Amaral. Foi então encomendada a primeira truca de animação do Departamento, tanque para revelação de filmes 16mm e mesas de luz que foram construídas na própria UFMG. A Pró-Reitoria de Extensão, na época dirigida pelo professor Evandro José Lemos da Cunha, deu todo o apoio à iniciativa.

O segundo passo, já em **1982**, foi criar a possibilidade dos alunos da disciplina de Cinema – ministrada por ele e pelo professor Silvino de Castro – realizarem experiências em Animação como trabalho final. Foi o impulso para que alunos e monitores comesçassem a desenvolver suas primeiras experiências como as monitoras

64 “Curso de Desenho Animado: sabemos que a Escola tem condições de oferecer tal curso mas que entraves burocráticos vêm impedindo até hoje a sua concretização. Este curso teria uma ligação maior com as matérias de Desenho, que constam do nosso currículo”. (Documento aprovado pelo D.A da EBA, em 10 de abril de 1977 (RIBEIRO, 2013).

Magda Resende de Oliveira (professora da Universidade FUMEC) e Aída Queiroz (uma das coordenadoras do AnimaMundi). Em depoimento para o livro *Subversivos – O Desenvolvimento do Cinema de Animação em MG*, Aída Queiroz comentou:

O Zé Américo foi a pessoa responsável por eu ter me tornado animadora. Ele era um professor empolgadíssimo, amava o que fazia. Uma vez, ele levou vários filmes do *National Film Board* para exibir em sala de aula. Nessa mostra, havia alguns filmes do Norman McLaren, e quando eu vi essas obras, especificamente uma chamada *Pas de deux* (1968), entendi que era isso que eu queria fazer na minha vida: animar. [...] Começar mesmo foi na Escola de Belas Artes, e isso porque alguém incentivou. Como é importante ter esse incentivo, não necessariamente em dinheiro, em verba, mas alguém que tenha a generosidade e interesse em ajudar você a viabilizar seu trabalho. Isso é fundamental. (LEITE, 2013).

Nas tratativas para a criação da habilitação, Zé Américo teve de enfrentar, ao longo dos anos, a resistência de alguns colegas do Departamento de Fotografia e Cinema:

Quero fazer tipo Norman McLaren, um cinema experimental, que você possa animar o que você quiser, objeto, tudo. Não precisa ser desenhista. Dei essa ideia em 1980 e só foi aprovada em 1986, porque teve muita reação no Departamento, que achava o seguinte: “Não! A gente tem que fazer o ‘cinemão’.” E eu falei: “Gente, o ‘cinemão’ pela lei, pelo Conselho Federal de Educação, não pode ser criado como habilitação na Escola de Belas Artes. Habilitação de Cinema pelo CFE tinha que ser na Comunicação, e a comunicação nesse momento não se interessa em criar isso. Além disso, não queremos ir pra lá. Então vamos criar um negócio específico pra nós, porque temos nosso lugar, nosso status, ali, como personagens dessa história que estávamos querendo contar. Então em 1986, a habilitação foi aprovada. (LEITE, 2013).

Em **1986**, foi finalmente implantada no Bacharelado de Belas Artes a **habilitação em Cinema de Animação**, a primeira do país. Álvaro Apocalypse explica o que norteou a criação da habilitação.

Nós queríamos uma forma de Cinema, não nos interessava diretamente Fellini, porque não tinha curso de formação de atores na Escola, então fazer cinema com o quê? Sem atores⁶⁵. Nós apelamos para fazer o Desenho Animado, que era o que justificava muito mais a presença do cinema dentro de uma Escola de Arte⁶⁶.

Por mais de duas décadas, até 2009, a habilitação em Cinema de Animação foi a única do Brasil, tornando-se referência ao formar profissionais de destaque que passariam a atuar em outros estados e no exterior – um passo fundamental para o crescimento da área de Cinema na Escola de Belas Artes. O Cinema de Animação se tornou uma concorrida habilitação na Escola, responsável pela escolha de quase metade dos egressos no curso de Belas Artes, devido à formação de profissionais de destaque no mercado audiovisual e pela produção de filmes de graduação premiados em diversos festivais nacionais e internacionais.

Convênio com o National Film Board do Canadá (NFB)

Em 1985, ao final do governo do general João Baptista Figueiredo (1979-1985), já no período da Abertura Política, o governo firmou contrato com o Canadá para aquisição do satélite BrasilSat A1⁶⁷. Carlos Augusto Calil, então diretor de operações comerciais da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes –, em depoimento à revista *Filme e Cultura*, comentou sobre os programas de cooperação técnica e cultural gerados pelo contrato.

65 A graduação em Teatro na EBA/UFMG só seria criada treze anos depois, em 1999.

66 Em depoimento ao projeto Memória da EBA/UFMG, 2003.

67 Na década de 1980, o Brasil precisava de satélites próprios para dispensar o aluguel de estrangeiros; como resultado deste esforço, a empresa brasileira Embratel contratou em agosto de 1982 a canadense Spar Aerospace, Ltd., em parceria com a Hughes, para construir sua série de satélites BrasilSat A. A série era constituída por dois satélites, o BrasilSat A1 e o BrasilSat A2. O satélite BrasilSat A1 foi o primeiro satélite brasileiro a dar ao Brasil independência nos serviços de telecomunicações via satélite, através da antiga empresa estatal Embratel, hoje privatizada. Antes dele a Embratel apenas alugava transmissores de satélites de terceiros. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/BrasilSat_A1>. Acesso em: 7 dez. 2019.

Como é de praxe nesses casos, ambos países comprometeram-se a desenvolver programas de cooperação técnica e cultural. Com a cumplicidade positiva do Itamaraty, especialmente dos diplomatas Edgard Telles Ribeiro e Sérgio Arruda, a oportunidade foi oferecida ao cinema brasileiro. Foi nesse quadro que surgiu o projeto do Centro Técnico Audiovisual, proposto pela Embrafilme ao *National Film Board do Canadá*. (CALIL, 2007).

O Centro Técnico Audiovisual da Embrafilme (CTAv) foi instalado em um edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, que foi adaptado para as funções de Centro de excelência tecnológica, de formação profissional e de produção de filmes de animação. O animador Marcos Magalhães, depois de um estágio de seis meses no National Film Board do Canadá, foi convidado para coordenar o Núcleo de Animação recém-criado no CTAv:

A primeira atividade a ser desenvolvida no CTAV, ainda em meio às obras de adaptação de um prédio na movimentada Avenida Brasil, seria a realização de um curso de formação para 10 animadores vindos de todas as regiões do Brasil – o que se constituiria na primeira iniciativa oficial de formação de profissionais de animação no país. (MAGALHÃES, 2019).

Entre os selecionados, haviam dois animadores mineiros: Fábio Lignini, atualmente um dos principais animadores “senior” dos estúdios estadunidenses Dreamworks, e Aída Queiroz, fundadora e uma das diretoras do Festival Internacional Anima Mundi⁶⁸. O animador Marco Antônio Anacleto, então aluno da EBA (e posteriormente técnico do Departamento de Fotografia e Cinema) também foi para o CTAv, no Rio de Janeiro, para um período de treinamento como operador de truca para filmes de animação. Todos foram para o Rio de Janeiro com bolsa da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O curso foi ministrado pelos professores Jean-Thomas Bédard e Pierre Veilleux, do *National Film Board* canadense, e por Marcos Magalhães:

68 Principal festival dedicado ao Cinema de Animação da América Latina.

A ideia seria de que os alunos de outras regiões, que não o Rio e São Paulo, retornassem a seus estados após o curso, levando um “kit” de equipamentos de produção de animação que possibilitaria dar início a um núcleo regional (como efetivamente aconteceu com três cidades: Porto Alegre, Fortaleza e Belo Horizonte). (MAGALHÃES, 2019).

Núcleo Regional de Cinema de Animação de Minas Gerais

Como desdobramento do convênio com o National Film Board do Canadá, o Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG foi implantado em **1988** na Escola de Belas Artes da UFMG. Para viabilizá-lo foi estabelecido um convênio entre a extinta Fundação do Cinema Brasileiro-Minc (Embrafilme/CTAv), a Secretaria de Estado da Cultura de MG, a Fundação TV Minas Cultural e Educativa e a UFMG. Nas negociações para sua instalação na UFMG, foram fundamentais as articulações dos professores José Tavares de Barros e José Américo Ribeiro. A professora do Departamento de Fotografia e Cinema – DFTC – Maria Amélia Palhares, foi indicada para coordenar as atividades. Em depoimento para o livro *Subversivos – O Desenvolvimento do Cinema de Animação em MG* (2013), organizado por Sávio Leite⁶⁹, Maria Amélia comenta que funcionaram dois cursos para a formação do Núcleo:

Um básico com 13 alunos, onde foram produzidos 13 filmes de curtíssima duração; e, em seguida, um curso profissionalizante para seis desses alunos, onde foram produzidos filmes de maior duração. Os cursos foram ministrados por profissionais canadenses do NFB e brasileiros do CTAV. (LEITE, 2013).

Aída Queiroz, Fábio Lignini e Cesar Coelho⁷⁰, que haviam sido formados pelo convênio CTAv/NFB dois anos antes, no Rio de Janeiro, integraram a equipe de professores. O Curso Básico Preparatório foi ministrado de agosto de 1988 a setembro de 1989. Cesar Coelho

69 Animador, pesquisador, professor e fundador da MÚMIA – Mostra Udigrudi Mundial de Animação –, segundo maior evento do cinema de animação do Brasil.

70 Cesar Coelho é coordenador do Festival Anima Mundi juntamente com Marcos Magalhães, Léa Zagury e Aída Queiroz.

morava no Rio de Janeiro e durante um mês orientou os alunos em Belo Horizonte. A esse respeito ele comenta em entrevista para o livro *Subversivos*: “cada aluno tinha projetos totalmente diferentes um do outro, (...) das coisas mais malucas às coisas mais engraçadas. Eu pude ficar lá mais de um mês, direto lá nas aulas, produzindo filmes com os alunos”. (LEITE, 2013).

O convênio também proporcionou o empréstimo, por parte da Fundação do Cinema Brasileiro, de equipamentos e acessórios: truca 16mm em regime de comodato; fornecimento de bibliografia especializada; de material sensível, técnico e artístico; e de acervo filmográfico especializado. Pelo convênio também coube à Fundação do Cinema Brasileiro – entidade vinculada ao Ministério da Cultura – o custeio da passagem e estadia do cooperador técnico-artístico canadense que integrou a equipe de professores, e ainda o apoio à finalização, com serviços de transcrição, mixagem e dublagem dos filmes de conclusão dos cursos⁷¹.



Parte da turma do Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG: Adriane Puresa (Pupu), Magda Resende, Alexandre Albuquerque, Tânia Anaya, Isa Patto e Cláudia Paoliello (Clô), EBA, 1988.

Marco Anacleto lembra que os alunos e professores da Escola começaram a estabelecer um certo imbricamento com o processo do

71 Convênio para a instalação do Núcleo Regional de cinema de Animação e a realização do Curso Básico preparatório e do Curso profissionalizante em Cinema de Animação na Escola de Belas Artes/UFMG.

Núcleo Regional de animação, o que levou a graduação a se aperfeiçoar em algumas disciplinas: “O núcleo foi montado com Kits, livros técnicos e acessórios para desenho e filmagem. Recebemos também treinamentos com acompanhamento dos canadenses para produção. E a graduação herdou tudo”. (LEITE, 2013).

Na primeira fase do Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG foram realizados treze filmes, em várias técnicas de desenho, coloridos, sonorizados e finalizados em 16mm, com duração média de dois minutos cada. Nesses filmes Marcos Anacleto assina a câmera (truca) e o Prof. José Tavares de Barros a montagem. As animações foram lançadas em duas sessões lotadas, no dia **2 de outubro de 1989**, na primeira sala alternativa de cinema de rua de Belo Horizonte: o Savassi Cineclube⁷². Foram eles: *Aia-Pac* (Dir: Isa Patto); *Aquarium* (Dir: Luíz Lincoln Loureiro); *Big Bang* (Dir: Adriane Puresa); *Caça* (Dir: Alexandre Albuquerque); *Daphne e Godfrey* (Dir: Cláudia Paoliello); *Fábula* (Dir: Cristiane Zago); *Kid Kane* (Dir: Marta Neves); *Mu* (Dir: Tânia Anaya); *O sonho de Ícaro* (Dir: Osmar Korne); *Shi Boom* (Dir: Adriana Leão); *Transtevê* (Dir: Edward Carvalho); *Trenzinho Caipira* (Dir: Magda Resende) e *UI!* (Dir: Eugênio Pachelli da Gama).



Cartaz/convite do lançamento dos filmes realizados na 1ª fase do Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG. Desenho/concepção do cartaz: Adriana Leão (integrante do Núcleo). Out/1989. Acervo: Cineclio/Prof. Luiz Nazário.

72 O Savassi Cine-Clube foi criado em agosto de 1988 pela jornalista Mônica Cerqueira; seu irmão, o engenheiro Eduardo Cerqueira; seu então marido e arquiteto Ivar Siewers, e por Nélcio Ribeiro, médico de formação.

O Curso Profissionalizante em Cinema de Animação, que marcou a segunda fase do Núcleo, foi ministrado por César Coelho, Aída Queiroz e Patricia Alves Dias, de Pernambuco, que também havia realizado o Curso do CTAv/NFB. Desta vez, a coordenação ficou a cargo dos professores do Departamento de Fotografia e Cinema da EBA, Silvino José de Castro e José Tavares de Barros, e a professora Maria Amélia Palhares atuou como orientadora em conjunto com o professor José Américo Ribeiro.

De acordo com o projeto do Curso, ofertado como atividade de extensão, os objetivos seriam “a formação de profissional especializado na área de Cinema de Animação e de um polo de pesquisa e produção em MG”⁷³. O curso profissionalizante foi realizado de outubro de 1989 a agosto de 1990. Dos treze alunos da primeira fase, foram selecionados seis alunos que iriam realizar animações de maior duração e que seriam finalizadas em 16mm. No entanto, a produção dos filmes foi interrompida com o governo de Fernando Collor de Mello, que havia sido eleito em 1989⁷⁴. No primeiro ano do seu governo, em 1990, foram fechadas as instituições responsáveis pelo fomento, produção e distribuição dos filmes brasileiros: a Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, que havia sido criada em 1969; o Conselho Nacional de Cinema – Concine, de 1976; e a Fundação do Cinema Brasileiro, de 1988, o que inviabilizou a finalização de alguns filmes que seria realizada no CTAv, órgão ligado à Fundação do Cinema Brasileiro.

Mesmo assim, quatro filmes foram concluídos: *Balançando na Gangorra*⁷⁵, 5 min, de Tânia Anaya (16mm); *Para o perdão dos pecados*, 12 min, de Marta Neves (16mm); *O Dilúvio*, de Magda

73 Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG: Atas; Cópia do Convênio e Programa dos Cursos. Acervo Cineclio/Prof. Luiz Nazario.

74 Primeira eleição presidencial direta no Brasil depois de quase 30 anos – a última tinha sido em 1960. Fernando Collor de Mello renunciou à Presidência da República dois meses depois da aprovação de seu impeachment na câmara federal em 1993, após três anos de mandato.

75 Premiada no 5º Festival Internacional de Animação de Hiroshima (Japão) em 1994. Selecionado para uma dezena de mostras e festivais no Brasil e exterior, como o Festival de Havana, em Cuba (1994); Animamundi, no Brasil (1994); e Museu de Arte Moderna de NY (1995).

Resende, concluído posteriormente no formato digital, e *Ariem Hot*, 6 min (aprox), de Alexandre Albuquerque Santos, também concluído posteriormente em digital⁷⁶. Cristiane Zago e Adriane Puresa, que também haviam sido selecionadas para a segunda fase do Núcleo, não chegaram a concluir seus filmes, embora tenham trabalhado assiduamente na elaboração dos *storyboards*, *pencil tests* e artes de suas animações.

4.4 Curso de Extensão em Estilismo e Modelagem do Vestuário

Em 1986 foi criado na EBA o **Curso de Extensão de Estilismo e Modelagem do Vestuário**, voltado para a formação de profissionais em diversos segmentos da produção/criação em moda. Com duração de dois anos, foi criado para atender a demanda do mercado de confecção em MG, em plena expansão na década de 1980 e carente de profissionais especializados.

Como complementação, outros cursos foram oferecidos como atividade de extensão (Desenho e ilustração de moda e Estamparia sobre tecido). Desfiles e exposições das criações dos alunos foram organizadas nas dependências da Escola, possibilitando a percepção da aplicabilidade dos modelos desenhados e confeccionados no Curso.

Para refletir sobre essa prática e as possibilidades do mercado, foram organizados seminários de discussão envolvendo professores e alunos na reflexão sobre o mercado e a criação em moda.

Após mais de duas décadas, o Curso de Extensão de Estilismo e Modelagem do Vestuário deu origem ao **Bacharelado em Design de Moda através do Programa REUNI** – Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais.

76 O filme não chegou a ser lançado em sala de cinema.

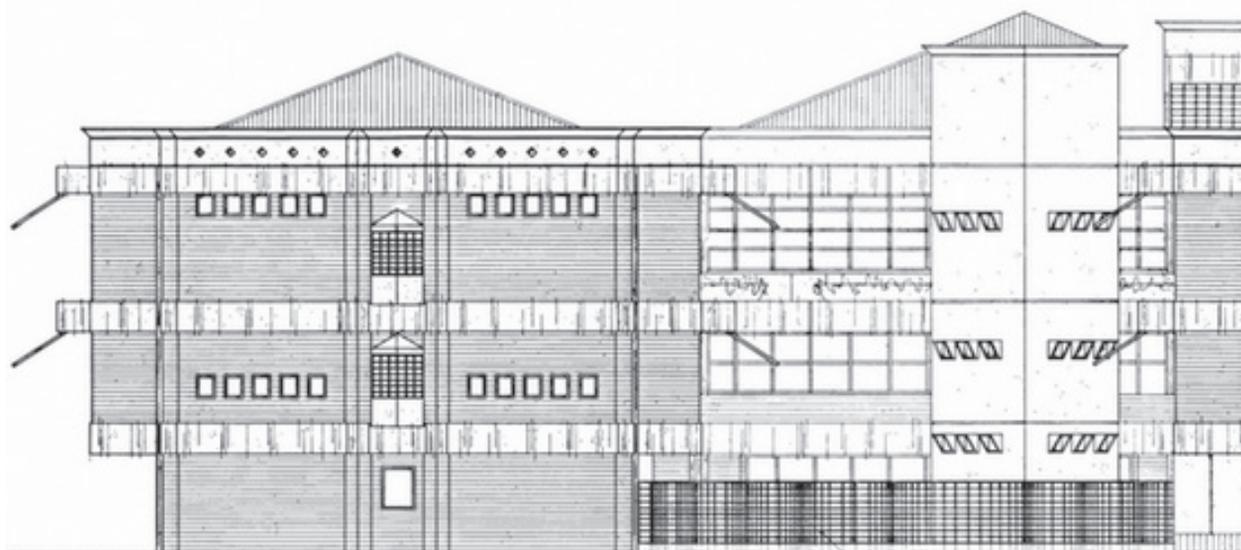
5. ANOS 90: Ampliação e fragmentação – pós-graduação e reforma da sede

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

A partir de **1989**, na gestão do professor doutor José Adolfo Moura na direção da Escola, seguido pelos professores doutores Evandro José Lemos da Cunha e Marco Elízio Paiva, foram iniciadas as discussões para a reformulação e ampliação do prédio da Escola através do Departamento de Planejamento e Projetos – DPFO, da UFMG. As obras dariam solução a várias demandas do corpo docente e técnico em quase vinte anos de atividades na sede própria e à intensificação de problemas de infiltração na cobertura do segundo andar.

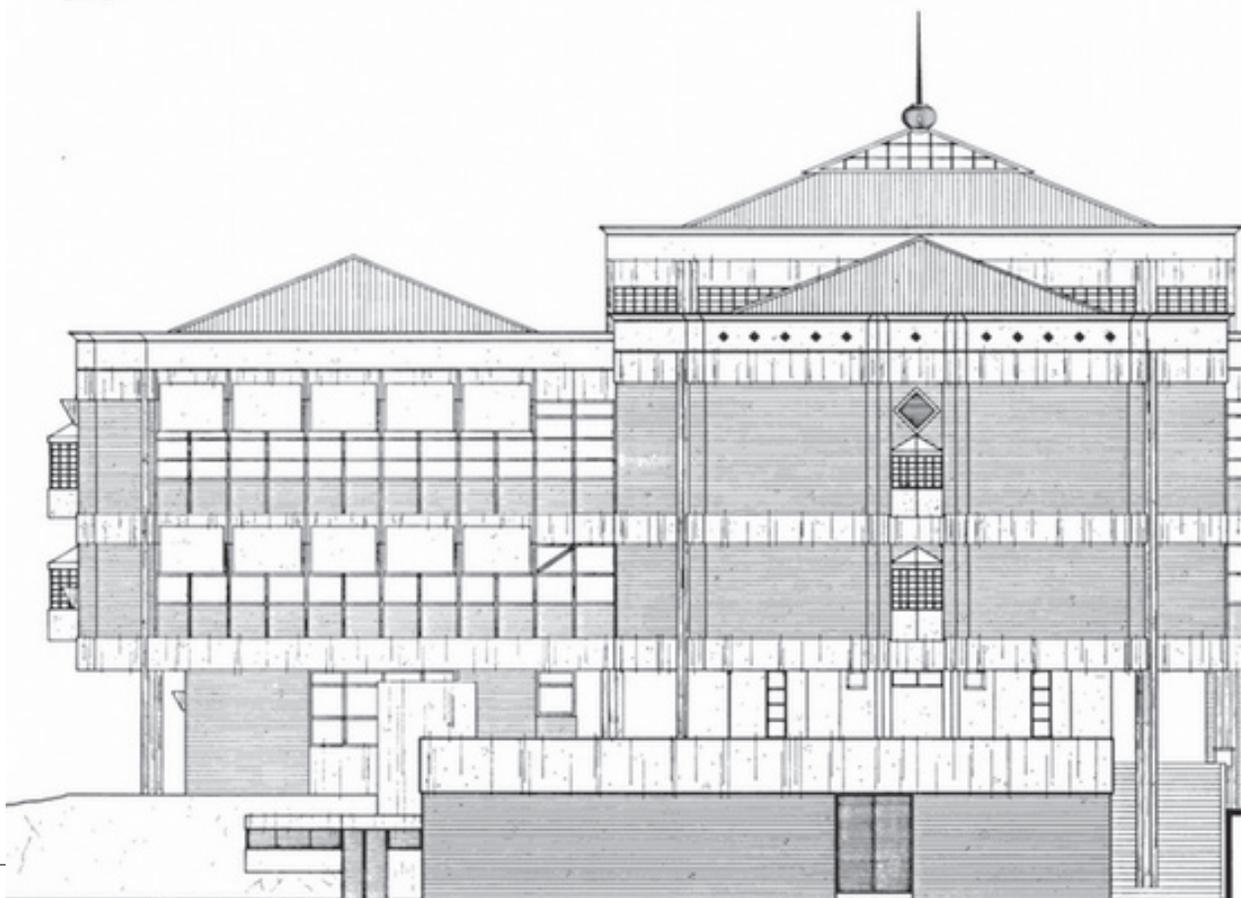
As plantas arquitetônicas tiveram Eduardo Fajardo Soares do DPFO como arquiteto responsável. Fajardo teve uma série de reuniões e encontros acalorados com a comunidade da EBA no Auditório Álvaro Apocalypse para discutir as necessidades da Escola frente aos desafios que se impunham para o século XXI. O espaço já não comportava mais todas as atividades que cresciam com o surgimento de cursos, número de alunos e da pós-graduação. Aos seis mil metros quadrados originais de área construída foram adicionados mais doze mil metros quadrados, totalizando dezoito mil metros quadrados ao final da reforma em 1994. Em entrevista para este livro, Fajardo lembrou que:

A Escola era toda aberta com fluxos de pessoas indiscriminados em todos os cantos, de modo que, à medida que o Campus ia aumentando sua população e seu uso, a Escola de Belas Artes ficava cada vez mais devassada, e o pátio que deveria ser um local de encontro, de sociabilidade, de outras atividades internas, passou a ser apenas um local de trânsito articulador de espaços. A Escola então perdeu sua privacidade e até segurança. Como ela tinha que sofrer uma grande reforma de manutenção na sua cobertura já que problemas graves de infiltrações de águas pluviais

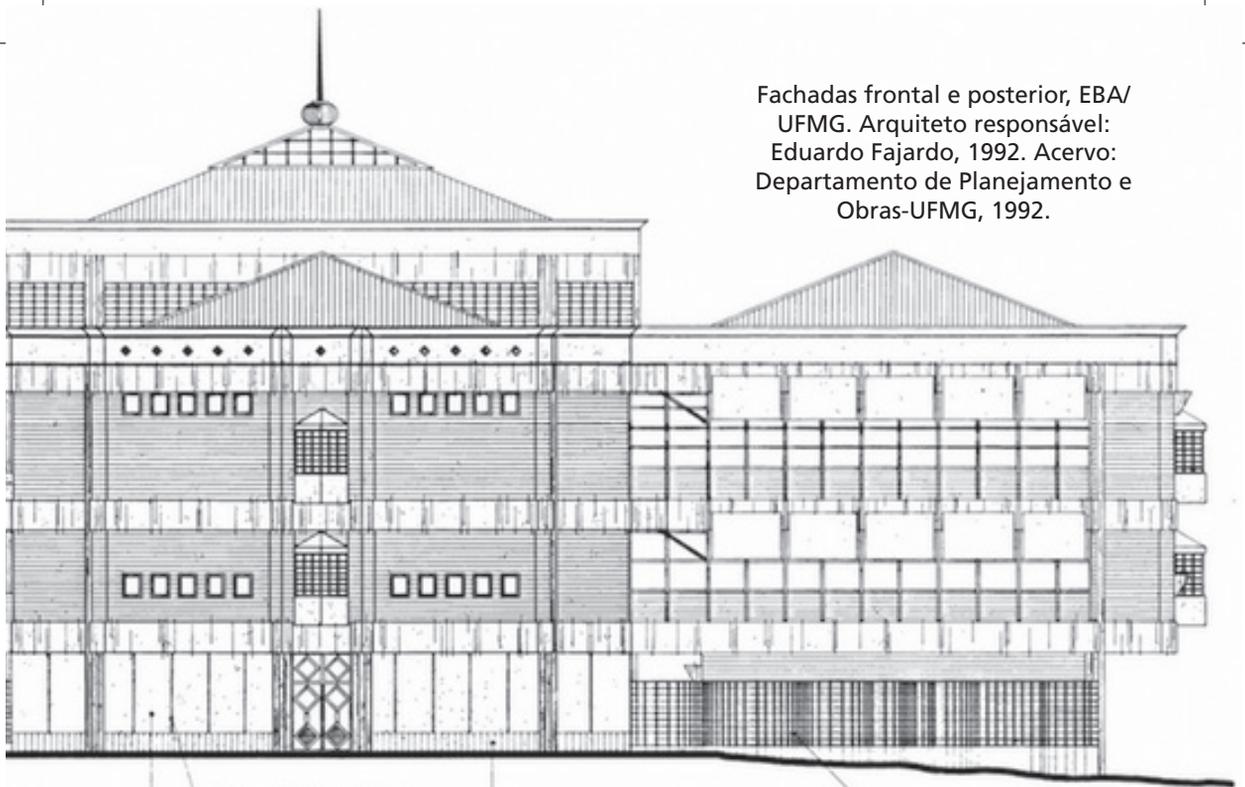


FACHADA FRONTAL - A1
ESC. 1:100

CORRISO - U.F.M.S. PINTADO AWARDO - CANÁRIO
(ACRÍLICO)



Fachadas frontal e posterior, EBA/
UFMG. Arquiteto responsável:
Eduardo Fajardo, 1992. Acervo:
Departamento de Planejamento e
Obras-UFMG, 1992.

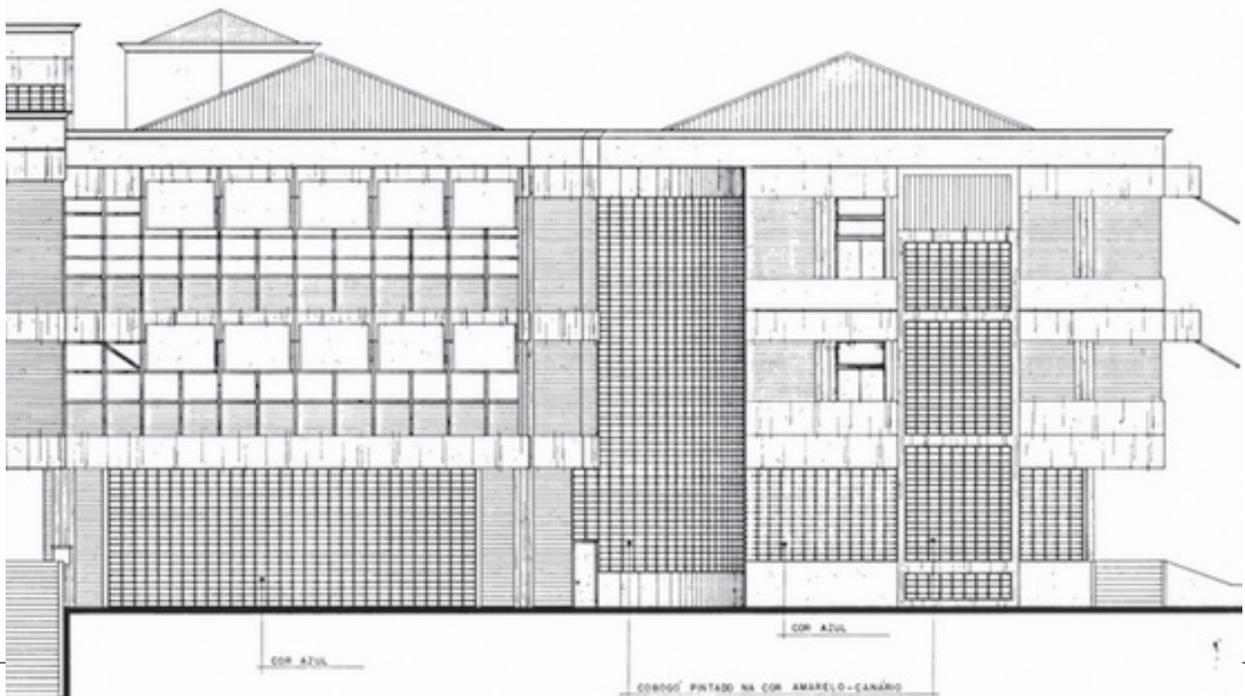


FRISO 2x1 PRETO FOSCO, MARCAN-
DO A MODULAÇÃO.

PLACAS CONCRETO 40x12 CM
EM TODO PERÍMETRO EXTERNO.

COROSO UFMG PINTADO COM AZUL
(ACRÍLICO)

ALVENARIA REBOCADA COMO EXISTENTE,
PINTADA NA COR AMARELO-CANÁRIO.
(ACRÍLICO)



COR AZUL

COR AZUL

COROSO PINTADO NA COR AMARELO-CANÁRIO

se agravavam a cada ano e também o da segurança pelo intenso acesso de estranhos e a própria demanda por cursos e espaços de aulas, a sua direção, sob a liderança de Evandro José Lemos da Cunha, convenceu a Reitoria que o mais lógico seria fazer de imediato sua exigida ampliação e reforma e não gastar considerável soma com manutenção de telhado. (FAJARDO, 2020).

O projeto também contemplou a instalação do Departamento de Fotografia e Cinema e a construção do terceiro andar com novas salas de aula, gabinetes e ateliês, além da cobertura do pátio central. Esses acréscimos resultaram na identidade arquitetônica da EBA que apresenta um desenho diferenciado dentro do Campus. A esse respeito, Eduardo Fajardo acrescenta:

O conceito inicialmente foi dotar a Escola de maior privacidade, de segurança, disciplinando o intenso fluxo de pessoas em dois eixos principais e fechando os demais com muro, com os “cobogós padrão UFMG” – elementos vazados de arquitetura, utilizados em todas as construções do Campus, que ao mesmo tempo impedem o acesso direto, não bloqueiam a visão e tampouco a ventilação. (FAJARDO, 2020).



Pátio central antes da reforma e ampliação da EBA, 1989. Acervo: Departamento de Planejamento e Obras-UFMG.

O pátio central, que se encontrava gramado e servindo apenas como espaço de deslocamento para o público da Escola e de pessoas sem vínculo com a EBA que o atravessavam para ir a outras unidades localizadas atrás do prédio, ganhou novo conceito. A proposta do arquiteto Eduardo Fajardo foi revitalizá-lo para que voltasse a ser um espaço de aprendizado, exposições, encontros, reuniões e outras atividades artísticas e de lazer:

Outra medida foi valorizar devidamente o pátio central cobrindo-o com telhas transparentes, de modo que ele pudesse ser usado em tempos chuvosos com atividades gerais. Neste sentido procurou-se abrir e dirigir os ambiente da Escola para este pátio, principalmente a cantina, antes acanhada e toda fechada. Também procuramos dotar a Escola de gabinetes para professores, de ateliês e salas departamentais, assim como uma galeria de exposição, que não existiam antes por falta de espaços. Outra medida importante foi ampliar e melhorar a biblioteca. (FAJARDO, 2020).



“Piscinão” (Pátio Central), Escola de Belas Artes. Aniversário de 60 anos da Escola, 5 de abril de 2017. Diretor da Escola à época, Cristiano Gurgel Bickel (2017-2021) e ex-diretores, os professores Lucia Pimentel, Yara Tupynambá, Beatriz Coelho, Evandro José Lemos, Marco Elizio Paiva e o professor Eduardo Lupi.

A instalação dos cobogós circundando as áreas externas possibilitou o desenho e a demarcação de novos espaços de convívio. O terceiro andar foi construído com pé direito duplo, mais espaço para a instalação de gabinetes para os professores. A reforma conduziu à expansão dos laboratórios e núcleos de estudos nas várias áreas de expressão em artes. Dentre eles, o **Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso – NECI**; **Laboratório de Arte Gráfica e Ilustração**; **Laboratório de Holografia**; **Laboratório de Informática de Graduação**; **Laboratório de Ciência da Conservação do Cedor** e **Laboratório de Gravura – Imagem/Letra**.

Laboratório de Gravura – Imagem/Letra

O Setor de Gravura da EBA é composto pelas áreas de Litografia, Gravura em Metal, Serigrafia, Xilogravura e Tipografia, abrigando ainda o **LithoLabor** (Laboratório de Litografia) e o Núcleo de Estudos da Cultura do Impresso (**NECI**). O LithoLabor pesquisa as diferentes modalidades da Litografia, desde a técnica tradicional em pedra até a litografia off-set, que explora processos fotográficos. Tem sido desenvolvido trabalho de edição de livros de artista impressos em litografia off-set, sendo que todas as etapas de realização dos livros são feitas no LithoLabor, desde a matriz até a encadernação.

As atividades desenvolvidas no laboratório envolvem os trabalhos do grupo de pesquisa “Impressão, Texto, Imagem”, que investiga as relações entre as diferentes formas de impressão, além do diálogo entre texto e imagem. No Laboratório de Gravura, conjuntamente com os processos tradicionais de reprodução da imagem (litografia, gravura em metal xilogravura, serigrafia e tipografia), cada vez mais são utilizados processos fotográficos e digitais, tanto na gravura em metal, quanto na litografia (litografia off-set) e na serigrafia. São pesquisados e desenvolvidos, ainda, processos alternativos para a realização de gravuras por processos fotográficos, incluindo a confecção de fotolitos utilizando xerox e processos digitais, que permitem

o tratamento da imagem, abrindo novas perspectivas no campo da reprodução de imagens. Durante o início das obras de construção do novo prédio da EBA em 2012, os ateliês foram transferidos para uma casa próxima ao Campus Pampulha, que recebeu o nome de **Casa da Gravura**, onde ficou até 2018. Embora o espaço fosse agradável e convidativo para a produção artística, era bem menor que o do galpão anterior e não tinha espaço para a tipografia e o NECI.

Em 2019 houve a mudança para um outro galpão localizado dentro do Campus, o que permitiu a volta de várias atividades que tinham ficado adormecidas na Casa da Gravura. A tipografia foi guardada no local, à espera de alunos que tenham interesse em realizar trabalhos nesse campo, o que pode se concretizar no segundo semestre de 2023.

Criação de materiais didático-artísticos

O **Laboratório de Licenciatura – LICENCLAB** visa à pesquisa e produção de material didático-artístico. Cada vez mais urge a necessidade de que o aluno de Licenciatura possa, no percurso de sua formação, pesquisar sobre e produzir materiais pedagógicos para seu próprio uso e para divulgação ampla aos professores em atuação, através dos meios disponíveis. Também é importante que esteja conectado com o mundo da arte e da cultura, podendo trabalhar melhor a multiculturalidade tão bem colocada nos Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte, e agora reforçada na Base Nacional Comum Curricular – BNCC.

Laboratório Midi@rte

A introdução das tecnologias digitais levou à criação do **Laboratório Multimídia Mídia@rte** pelo Prof. Dr. **Heitor Capuzzo** em 1997, com o objetivo de proporcionar estrutura adequada ao desenvolvimento de pesquisas com demanda de recursos em mul-

timídia, com ênfase em composição digital de imagem e animação 3D. As ações do Laboratório contribuíram para a criação, uma década depois, do Curso de Animação e Artes Digitais – **CAAD (2009)**, implantado a partir do Programa Federal REUNI⁷⁷.

Entre as ações do Laboratório, em **1998** foi criado o **Cineclub** **UFMG** em parceria com a Fundação Mendes Pimentel – FUMP – como programa de extensão. Com sessões diárias no Auditório Álvaro Apocalypse da EBA, o Cineclub⁷⁸ era organizado em programações temáticas acompanhadas por folders com informações sobre os filmes, dados técnicos e históricos, sinopses e críticas, contextualizando filmografias dos diretores abordados e movimentos da história do cinema para a formação do público. A programação do Cineclub UFMG também se estendeu para o Centro Cultural da UFMG, na região central de Belo Horizonte, com sessões semanais potencializando a extensão da atividade.

O **Mídia@rte** tem como principal objetivo a pesquisa de ponta na área de animação por síntese computacional com modalidades que incluem narrativas interativas, efeitos especiais e games (com características de simulação, inteligência artificial, vida artificial, agentes inteligentes, sistemas adaptativos, robótica, animatrônica e agentes autônomos). As características informacionais e computacionais que delineiam os novos caminhos da visualidade tecno-artística podem ser observadas em jogos e produtos multimídia, que vão desde uma simulação realística de máquinas até criações que têm escopo puramente estético, lúdico ou didático.

Além das mídias convencionais como cinema e vídeo, o **Mídia@rte** vem desenvolvendo estudos no campo das mídias interativas, como web e instalações multimídia. O **Mídia@rte** visa, ainda, criar

77 O CAAD foi implantado a partir do REUNI – Programa do Governo Federal de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras, parte integrante de um conjunto de ações do Governo Federal no Plano de Desenvolvimento de Educação do MEC. Foi instituído pelo Decreto Presidencial 6.096, de 24 de abril de 2007, com o objetivo de dar às instituições condições de expandir o acesso e garantir condições de permanência no Ensino Superior.

78 Integravam a equipe do Cineclub da UFMG as atuais professoras de cinema Ana Lúcia Menezes de Andrade, professora titular da EBA/UFMG, e Erika Savernini, professora adjunta da UFJF.

condições para o desenvolvimento de recursos humanos na área de pesquisa imagética através da inclusão de alunos de pós-graduação e graduação.

5.1 Implantação do Mestrado e Doutorado em Artes

Como desdobramento dos cursos de especialização, o **mestrado** foi instituído em **1995** e o **doutorado em Artes** em **2006**. O mestrado foi criado inicialmente com duas áreas de concentração – Artes Plásticas e Imagem e Som (em associação com o Departamento de Ciência da Computação do Instituto de Ciências Exatas – ICEX/UFMG). Em 1998 foi reformulado, passando a ser denominado Mestrado em Artes Visuais, e houve alteração da área de concentração para Arte e Tecnologia da Imagem, com linhas de pesquisa em Criação, Crítica e Preservação da Imagem e em Criação e Crítica da Imagem em Movimento.

Em Artes Plásticas a ênfase foi dada aos estudos sobre o Conceito e Concepção da Obra de Arte, os Fundamentos e Crítica da Arte, a Tecnologia da Obra de Arte, a Conservação Preventiva de Bens Culturais e a Gravura em suas relações Texto/Imagem.

A área de Cinema e Fotografia passou a abordar os estudos da Imagem como Documento, as Tecnologias da Imagem e a Teoria Crítica do Imaginário, enquanto a área de Arte e Ensino entrelaçou todos esses campos, fornecendo subsídios para seu ensino.

Em **2017**, ano em que a EBA completou **60 anos**, o **Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES** – atingiu **conceito 6 junto à CAPES**. No PPGARTES são oferecidos os seguintes cursos de pós-graduação *lato sensu* e *stricto sensu*:

- Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, modalidade a distância (EaD);
- Mestrado Profissional em Artes, voltado a professores da Educação Básica brasileira;

- Mestrado e doutorado acadêmico com única **área de concentração em Artes** e seis linhas de pesquisa:

1. Artes da Cena;
2. Artes Visuais;
3. Cinema;
4. Ensino-aprendizagem em Arte;
5. Preservação do Patrimônio Cultural;
6. Poéticas Tecnológicas.

O PPGARTES abriga duas revistas de divulgação acadêmica: a **Revista Pós**, destinada à divulgação de pesquisas acadêmicas em/ sobre arte, e a revista **Lamparina**, dedicada ao ensino de teatro.

6. Século XXI novos cursos e REUNI

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

6.1 Reformulação do currículo do Curso de Belas Artes

Em 2001 iniciaram-se os trabalhos de discussão para uma nova reformulação do currículo, tanto da Licenciatura quanto do Bacharelado, que teve como resultado o currículo implantado em 2006 e atualmente em funcionamento. Com a reforma, o nome do curso, até então **Curso de Belas Artes**, foi alterado para **Curso de Artes Visuais**⁷⁹. A reforma curricular foi estudada dentro de parâmetros de flexibilização⁸⁰ dos currículos, estabelecidos pela UFMG. Foi criada a **Licenciatura em Artes Visuais** no lugar da Licenciatura em Desenho e Plástica, manteve-se as cinco Habilitações existentes no Bacharelado com os devidos acréscimos e modificações, e além das habilitações em **cinema de animação, pintura, escultura, desenho e gravura**, instituiu-se a **Habilitação em Artes Gráficas**⁸¹.

O novo currículo estabelece que os alunos se formam em Artes Visuais e, no lugar de dois anos de formação básica para todas as habilitações, especifica apenas um ano de básico, sendo que nos demais três anos os alunos seguem os percursos de cada habilitação escolhida. De acordo com o Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Artes Visuais (2019), o segundo ano é intermediário, onde é feita a base específica para a Licenciatura ou para a Habilitação do Bacharelado escolhida. Para os alunos das diversas Habilitações have-

79 Resolução 07/2005 do CEPE.

80 Nesse sentido, o currículo é concebido como um sistema articulado de saberes, organizado sob a forma de atividades acadêmicas obrigatórias, optativas e eletivas, de modo a favorecer ao estudante a construção de trajetórias, cujos percursos contemplam uma estrutura com três dimensões, a saber: um Núcleo de Formação Específica, uma Formação Complementar e um conjunto de atividades de Formação Livre. (Diretrizes de Flexibilização Curricular da UFMG aprovada pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão – CEPE em 2001).

81 A partir de informações do Projeto Pedagógico da Licenciatura em Artes Visuais. (Ver Referências).

rá o aprofundamento das questões relativas à conceituação da área escolhida, suas técnicas e materiais, assim como a iniciação à postura de um artista/pesquisador em arte, pelo acesso à metodologia de pesquisa e à formatação de um projeto a ser desenvolvido nos ateliês.

Os terceiro e quarto anos são de aprofundamento. O aluno sistematiza seus conhecimentos nas bases teóricas do ensino de arte e os trabalham integradamente no processo artístico de ateliê. Em todas as habilitações, o estudante deve desenvolver paulatinamente uma produção artística individual, sistematizando um trabalho de pesquisa que integra uma prática em diálogo com a teoria.

Até **2008**, o curso de Artes Visuais contou com as habilitações: Cinema de Animação, Desenho, Artes Gráficas, Escultura, Gravura e Pintura⁸². Em **2009** foi encerrada a habilitação em Cinema de Animação, que se tornou um Curso autônomo, a partir do **Programa REUNI**.

Hoje a **Escola de Belas Artes** possui 117 professores(as) alocados em quatro departamentos: **Desenho; Artes Plásticas; Fotografia e Cinema e Artes Cênicas**, oferecendo integralmente **seis cursos de graduação na Unidade da EBA e quatro cursos de pós-graduação na área de Arte**, além de **dois cursos de graduação em parceria com outras unidades acadêmicas da UFMG**.

Cursos de graduação oferecidos integralmente pela EBA:

- Artes Visuais com bacharelados em Artes Gráficas, Desenho, Escultura, Gravura, Pintura e uma Licenciatura;
- Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD);
- Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis;
- Dança;
- Design de Moda;

82 A partir de informações do Projeto Pedagógico do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais (Ver Referências).

- Teatro;
- **Cursos de graduação interunidades**, oferecidos em parceria com outras unidades acadêmicas da UFMG: **Design** – Parceria Escola de Belas Artes e Escola de Arquitetura da UFMG; e **Museologia** – Parceria Escola de Belas Artes e Escola de Ciência da Informação da UFMG.

6.2 Graduação em Teatro

6.2.1 A profana existência do Teatro na UFMG

Bya Braga

Você sabe o que significa M.R.A.N.V.? É a Maravilhosa
Revolução Anarquista Não-Violenta.
É para isso que eu trabalho todos os dias.
Judith Malina

A criação do Curso de Graduação em Teatro⁸³ na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi aprovada no Conselho Universitário desta instituição em 9 de julho de 1998. Em **14 de abril de 1999**, o curso foi inaugurado com a presença dos primeiros vinte estudantes, que conquistaram seu espaço na UFMG em uma concorrência de 15,5 candidatos por vaga. Os três primeiros docentes do curso ali também estavam neste dia, juntos da atriz e diretora teatral brasileira Marília Pera, especialmente convidada para abrir a cerimônia e acompanhados de inúmeros colegas e autoridades da UFMG. Havia muita euforia nesta inauguração. Afinal, foram quase três décadas de espera para que o curso fosse criado na instituição. Uma justa homenagem à artista e professora de teatro, Haydée Bittencourt, foi feita na cerimônia.

83 O Curso de Graduação em Teatro-Bacharelado e Licenciatura foi implementado com a denominação "Curso de Graduação em Artes Cênicas". Ele foi renomeado no ano de 2015 por meio da Resolução Nº 2, de 17 de março, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFMG, em razão da implementação, nesta Universidade, do Curso de Graduação em Dança-Licenciatura na EBA-UFMG, também pertencente ao campo do saber das artes cênicas.

A presença do saber teatral na UFMG carrega, em si, um ato de profanação. Para o filósofo Giorgio Agamben (2007), o ato de profanar é uma ação que toca em algo de modo diferente, presumindo um gesto de mudança, uma alteração, um ato de retirar o sentido sagrado de alguma coisa que poderia parecer, portanto, intocável. Profanação, nesta perspectiva, traz um aspecto político fundamental em um ato de jogo. Pode-se então dizer que a instalação da graduação em Teatro na UFMG foi um gesto profanador que revisou, renovou e fortaleceu um lugar alternativo para o saber cênico nesta Universidade, com uma disposição ética que se expressa, até hoje, no fazer artístico, sendo guiada por ele.

De um ponto de vista histórico, o teatro foi compreendido em algumas culturas e circunstâncias sociais como arte dramática ligada às “belas letras”, à dramaturgia textual. Mas sua autonomia artística se evidencia manifestada em outras perspectivas performativas para além do uso de um texto teatral como fonte de composição cênica. O teatro como arte abre-se, inclusive, ao longo de sua larga história, à hibridizações de conhecimentos entre artes e também à fronteiras de diversos saberes, revelando-se como teatro físico, teatro documental, teatro de máscaras, teatro-fórum, teatro-dança, happening, performance, instalação cênica, intervenção urbana, cabaré, bufo-naria, teatro com bonecos e objetos, entre outros que podem até mesmo negar uma ideia de teatralidade. Devemos, assim, às atrizes, atores e performers, bem como às encenadoras e encenadores, um posicionamento artístico diferente e mais libertário para esta arte em sua história.

O vínculo da graduação em Teatro à Escola de Belas Artes sublinhou tal posicionamento artístico e sinalizou a possibilidade de um fazer teatral aberto, por exemplo, aos diálogos com teatros como o de Álvaro Apocalypse, artista-professor desta Escola, pesquisador excelente cujas investigações eram guiadas pela prática artística, com resultados de produção artística, sendo ele também um dos fundadores do Giramundo Teatro de Bonecos. A graduação

em Teatro teve, portanto, a honra de ser recepcionada na UFMG, sobretudo pelas personagens-figuras de *Apocalypse* que transitam nos afetos da Escola de Belas Artes e pela história e memória de sua prática teatral diferente, interdisciplinar, que ali já havia existido e com reconhecimento internacional.

Com isso, a graduação em Teatro pôde ser implementada sinalizando uma diretriz multiepistêmica, com corpos-pensantes singulares, dialogando com tradições performativas culturais de distintos grupos sociais e étnico-raciais, junto a técnicas cênicas estrangeiras. Esta conjunção dialógica de saberes para a concretização do projeto pedagógico do curso resultou de um árduo trabalho. Assim, é importante reconhecer o que antecede a sua inauguração.

Desde 1952, o saber teatral existe institucionalmente na UFMG por meio do **Teatro Universitário**, com seu curso de formação de atores, carinhosamente chamado de “TU”. Em 2007, o TU ganhou status institucional que fortaleceu a formação em nível técnico que oferecia, vinculando-se, então, à nova e importante Escola de Educação Básica e Profissional (EBAP).

Na história do TU, reconhecemos Haydée Bittencourt como uma profanadora ímpar. Formada na *Royal Academy of Dramatic Arts*, em Londres, e professora de interpretação da Escola de Arte Dramática (EAD), de Alfredo Mesquita, em São Paulo, Haydée Bittencourt veio para Belo Horizonte no início dos anos 60, ingressando na UFMG. Unindo as funções de professora de interpretação teatral, gestora do TU e diretora de espetáculos, Haydée Bittencourt permaneceu na instituição entre 1961 e 1980. Em uma aula inaugural proferida por ela em 1962, publicada na Revista da Universidade de Minas Gerais-UMG, separata do nº 12, de janeiro deste ano (BITTENCOURT, 1962, p. 156-166), Haydée destacava a complexidade do fazer teatral, a necessidade do estudo das técnicas desta arte e o valor da escola de teatro como um importante meio de aprendizagem e também de experimentação cênica.

Como ex-aluna do TU nos anos 80, ex-professora de interpretação e ex-diretora desta Escola (gestão 1995-1997) nos 90, pude constatar o valioso trabalho da mestra Haydée, que já havia divulgado a UFMG nacionalmente por meio de espetáculos teatrais acadêmicos de alta qualidade, alguns considerados à frente de produções profissionais existentes no país à época. Por outro lado, constatei também uma não valorização devida, na própria Universidade, de sua visão profissional sobre o ensino teatral, com difíceis conciliações acadêmicas administrativas para que ela tornasse público o modo específico de produtividade ali conquistado, na forma de produção artística, fruto de atividades de ensino. Ao lado de Haydée no TU, e mesmo após sua saída da UFMG, estiveram outros excelentes artistas-professores, vinculados à Universidade ou como convidados, realizando ótimos trabalhos e fortalecendo o saber teatral na instituição.

O TU foi, assim, uma instituição guerreira na sua sobrevivência institucional universitária, acompanhando, em 1965, a oficialização nacional da possibilidade de existência da formação teatral em nível de graduação nas carreiras de diretor de Teatro, professor de Arte Dramática e Cenógrafo⁸⁴. A formação de atores em nível de graduação no Brasil ocorreu somente em meados dos anos 70 (FREITAS, 1998). E é nesta época que surge, então, na UFMG, uma sinalização para a criação de um projeto de Curso de Graduação em Teatro, na gestão do reitor Eduardo O. Cisalpino (gestão 1974-1978), por meio de uma proposição do TU.

Várias comissões foram instaladas e reinstaladas na UFMG para a elaboração de projetos da criação do “curso superior de teatro” em quase três décadas. Entre elas destaco as que participei mais diretamente: a) em 1986, como representante discente pelo Grêmio

84 Antes disso, em 1945, o Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (RJ) havia adquirido, por meio de Decreto Lei do presidente Getúlio Vargas, status universitário, tornando-se Conservatório Nacional de Teatro e vinculado à Universidade do Brasil (hoje UFRJ). Mas, com a deposição deste presidente, somente a partir de 1965 que cursos de Teatro em nível de graduação deram início às suas atividades nas hoje denominadas UFRJ, UNIRIO, UFBA, USP e UFRGS.

do Teatro Universitário, ocasião em que também acompanhei presencialmente o diretor do TU à época, professor Otávio Cardoso, na entrega em mãos, na Reitoria, ao vice-reitor professor Carlo Américo Fattini, da proposta oficial do desejado “curso superior”; b) em 1994, como representante docente do TU, em comissão instalada pelo então pró-reitor de Extensão, professor Evandro José Lemos da Cunha, da Escola de Belas Artes, ao lado de colegas docentes do TU, além da presença da técnica Maria das Dores P. Nogueira (Marisinha) e da representante da Câmara de Graduação, professora Reny da C. M. Inácio. Vale salientar o apoio vital do reitor professor Tomás Aroldo dos Santos (gestão 1994-1998) para o desenvolvimento do projeto de criação da graduação em Artes Cênicas na UFMG, propiciando na Administração Central uma escuta atenta das especificidades da área teatral em uma universidade pública, os encaminhamentos oficiais necessários ao real andamento desse projeto na instituição, bem como promovendo um convívio fraterno com todos os envolvidos nesse trabalho; c) em 1996, como diretora do TU, em comissão instalada pela Reitoria, ao lado de colegas docentes da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Arquitetura, Faculdade de Letras e Escola de Belas Artes; e d) em 1998, como consultora/ assessora na comissão de elaboração do projeto final de criação da graduação em Artes Cênicas, composta pela professora Leda M. Martins (Faculdade de Letras), que presidia essa comissão, professor Fernando A. Mencarelli (TU) e professora Sara del C. Rojo de la Rosa (Faculdade de Letras). Essa proposta foi entregue em mãos, por nós, à pró-reitora de graduação (gestão 1998-2002), em sua casa, em março de 1998, debaixo de uma chuva torrencial... Parecia que aquelas águas fechavam uma longuíssima estação de anos de trabalho e desejo, concretizando, finalmente, o sonho de muitos que nos antecederam.

Importante destacar neste percurso histórico que, em 1997, o Departamento de Fotografia e Cinema (DFTC) da Escola de Belas Artes, denominado posteriormente Fotografia, Teatro e Cinema

(DFTC)⁸⁵, manifestou aceite por unanimidade na vinculação da área de Teatro da UFMG a ele, o que também incluía um melhor acesso ao acervo bibliográfico e videográfico do TU, considerado de alta qualidade. Entre 1997 e 2001, o professor Luiz Roberto Pinto Nazário, exercendo o cargo de chefia daquele Departamento, trabalhou no processo da implementação do novo Curso de Graduação em Artes Cênicas na EBA e da vinculação de seus novos docentes no DFTC, contando com o inestimável e imprescindível trabalho da técnica-administrativa Elza Maria Santos, secretária do Departamento. O referido professor teve também oportunidade de manifestar posicionamentos favoráveis à criação do Curso de Artes Cênicas na UFMG ao representar a comunidade da Belas Artes no Conselho Universitário, tendo sido também relator, ao lado do professor Fabrício J. Fernandino, do Departamento de Artes Plásticas, de documento sobre o aceite da vinculação do curso à Escola de Belas Artes.

Nos registros feitos à época, nota-se o valor dado à criação do curso não somente sob uma ótica utilitarista do conhecimento, ainda que no processo do trabalho tenhamos escutado, na Administração Central, expectativas da criação de uma graduação em Teatro com vistas, principalmente, ao entretenimento nos moldes da indústria cultural. Mas, felizmente, isso não repercutiu e vê-se mais o destaque da competência teatral instalada na UFMG pela história do TU, bem como do papel de resistência dos artistas e professores de teatro diante da ditadura brasileira. Nos documentos, percebe-se ainda o valor dado à existência de um potencial estudantil diverso no país, que incluía também artistas profissionais sem formação universitária, o que fortalecia a criação de um Curso de Graduação em Teatro para uma aprendizagem distinta da existente em nível técnico.

Em 1999 integrei, junto com dois colegas docentes, os professores Arnaldo Leita de Alvarenga e Luiz Otávio C. Gonçalves de Souza,

85 Esta alteração de nome do Departamento FTC ocorreu em 2000 por meio de uma proposta do professor Luiz R. P. Nazário. Detalhamentos sobre esse período podem ser conferidos em *Lamparina: revista de ensino de teatro*. v.1, n.1. Belo Horizonte: Editora da Escola de Belas Artes da UFMG, 2010.

o primeiro grupo de professores especializados em Artes Cênicas e contratados, por meio de concurso público, para o exercício na graduação em Artes Cênicas da EBA-UFMG. Digo que aqui já pôde ser vista uma “força profanadora” deste trio em seu posicionamento totalmente disponível ao trabalho, bem como crítico, assumindo inúmeras funções acadêmicas na Escola, paralelas às capacitações de mestrado e doutorado em andamento, com pesquisas em teatro, que cada um ainda realizava. No ano seguinte, passaríamos a contar também com a presença do professor Ernani de Castro Maletta e do professor Antônio B. Hildebrando. O trabalho da colega Elza, acima citada, foi de alto valor tanto pela sua capacidade de orientação sobre as questões departamentais como pela sua qualificação organizacional, nos auxiliando muito no recém-implantado Curso. Além dela, é importante lembrar da presença da técnica-administrativa Magda Auxiliadora dos Santos B. Bastos, que colaborou diretamente nos trabalhos iniciais do Curso de Artes Cênicas, em caráter especial e por delegação da Pró-Reitoria de Graduação à época, da professora Maria Amélia Palhares, colega do DFTC, que assumiu de modo afetuoso e competente a primeira gestão do Colegiado do Curso de Graduação em Artes Cênicas, bem como da professora Leda Maria Martins, da Faculdade de Letras, que, presidindo a comissão de implantação do Curso, muito auxiliou naquele momento com sua experiência. Com essas profissionais, compreendemos algumas dinâmicas e tradições institucionais, aprendendo como melhor nos inserir e dialogar com elas.

São, portanto, várias atuadoras e atuadores na participação da criação e implementação do “curso superior” de Teatro na UFMG. Mas, sobretudo, é da comunidade do TU, de seu trabalho, por décadas, pelo fazer-saber-emocionar teatral que reconheço ter sido a força propulsora inicial pois, efetivamente, ali parecia se acreditar no teatro como uma arte autônoma, ainda que seu fazer fosse dialógico com outros saberes. Isso hoje se renova e se fortalece com a chegada de cada colega docente, TAE e estudante das artes da cena na Escola de Belas Artes.

A existência teatral na UFMG, na perspectiva de uma graduação e vinculada a uma escola de artes, revigorou a possibilidade de retomada de uma relação mais livre com o saber teatral, ainda que com rigor e fora da perspectiva de se produzir dentro de somente um estilo. Por meio desse novo curso e seus docentes, pôde-se também abrir, anos depois, a linha de pesquisa em Artes da Cena no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFMG. Atividades de pesquisa, algumas guiadas pela própria prática cênica, foram fortalecidas, e grupos de pesquisa diretamente relacionados ao saber teatral foram criados⁸⁶. Revistas acadêmicas cênicas foram implementadas, bem como criada a coleção de Artes Cênicas na Editora da UFMG⁸⁷. Diálogos com outras áreas de conhecimento e com os modos de administração institucional vigentes puderam ser também melhor estabelecidos e ampliados. O Curso reforçou que um saber artístico não precisa se ancorar preferencialmente em modos instrumentais, à maneira de algumas práticas de ciência, tecnologia e inovação, mas pode viver de modo mais experimental, lúdico, afetivo, ativista e comunitário. Ou seja, viver em modos alternativos aos que são elogiados no contexto neoliberal da arte/conhecimento mercantil. Aliás, “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações [do chamado ‘teatro do mercado de trabalho profissional’], mas fazer delas um *uso novo, a brincar com elas*” (AGAMBEN, p. 67. Grifos da autora). A ludicidade não vive sem revisões, sem um “rejogo” e também sem regras. Por outro lado, não se submete a elas cegamente ou somente sob uma ética utilitária, apoiada na vontade ou nostalgia da produção da “grande obra teatral” e, ainda, possivelmente em um “grande teatro”, mesmo dentro de uma Universidade.

86 Em 2000 criei, junto com estudantes mulheres da graduação em Artes Cênicas, o GRUPA (Grupo de Pesquisa prática em atuação)-UFMG. As pesquisas eram guiadas pela prática teatral e, entre 2000 e 2004, foram produzidas três produções artísticas como resultados das investigações feitas, na forma de espetáculos teatrais de rua: *No país da gramática* (2001), *Os cupins* (2002) e *Nossa pequena Mahagonny* (2004). A última foi apresentada, inclusive, em Berlim, na Alemanha, na programação oficial do 11º Simpósio da Sociedade Internacional da Bertolt Brecht.

87 Refiro-me aqui ao *Caderno de encenação*, uma revista que acolhia trabalhos dos estudantes da graduação em Artes Cênicas, e à revista *Lamparina-Revista de Ensino de Artes Cênicas*, editada pela Profª Rita Gusmão.

A hipermercantilização da vida e a sua transformação em um simulacro espetacular é algo cada vez mais evidente no dia a dia social. Então, na UFMG, o Curso de Graduação em Teatro sinalizou, desde o início, que devemos cultivar espaços e acontecimentos teatrais em uma direção contrária a isso, pois o teatro também lida diretamente com a vida humana, visando sua emancipação. E o curso reconhecia a importância da inscrição *incipit vita nova* nos símbolos da UFMG⁸⁸. Portanto, pretensas finalidades político-cultural neoliberais para ele, que mais atendessem a desejos mercadológicos, turístico-culturais ou inovações que não promovessem a autonomia humana e o bem comum, não deveriam ser realizações prioritárias das produções artísticas acadêmicas oriundas de seu ensino, pesquisa e extensão públicas.

Como professora no Curso de Graduação em Teatro desde 1999, criando e ministrando aulas de Improvisação, Atuação e Processos Criativos, percebo uma constância de desafios a enfrentar institucionalmente. Mas, a cada momento, é possível desatar os nós e criar possibilidades inclusivas de aprendizagem, de investigação e de relação diferencial com as comunidades que nos cercam. Para os conteúdos que trabalho no ensino da improvisação e da atuação performativas, relacionadas a teatros físicos e mascaramentos, nos processos criativos busco manter um posicionamento inicial manifestado com uma visão intercultural sobre o saber teatral, na qual o Outro é sentido como parte de mim. Isso colabora para a descolonização de saberes e também dos formatos acadêmicos instituídos. Ao mesmo tempo, isso não impede o ensino de artesanias da atuação (BRAGA, 2013), nas quais se pode inserir aprendizagens como um trabalho de alteridade poética, iniciada no reconhecimento de si e das diferenças que temos em nós mesmos como uma composição cultural que somos. A presença de atitudes mais “brincantes” talvez seja característica de uma profanação pessoal dentro de meu fazer docente. Acredito no jogo como ato concreto de transformação da realidade, pois ele é a possibilidade de

88 Até mesmo para as infraestruturas que colaborem para as produções teatrais remotas e de acesso virtual.

suspensão da obsessão utilitarista de qualquer conhecimento. O jogo é uma atitude que mexe no que está instituído ou em algo que parece natural em existir, mas não é. Como salienta Agamben, por meio da profanação de qualquer finalidade utilitária de um saber, o jogo se estabelece como a “porta de uma nova felicidade” (2007, p. 60).

Para jogar: exercitar novas relações, colocar-se em risco, rir e rir de si. Usar máscara.

Assim se reinventa a utopia.

E como diz Judith Malina, na epígrafe, “é para isso que eu trabalho todos os dias”. Mesmo se estiver aqui, algum dia, sob tiros...⁸⁹



Atividade coletiva durante a Ocupação dos estudantes, dezembro de 2016.

⁸⁹ A autora se refere à invasão da Polícia Militar na UFMG, em 18 de novembro de 2016, primeiro de três tumultos envolvendo a PM e estudantes contrários à PEC 55. O dia também foi marcado pelo uso de bombas de efeito moral e balas de borracha. Os estudantes ocuparam por cerca de 30 dias várias unidades da UFMG em manifesto à Emenda à Constituição (PEC) 55, que congelou os gastos na Saúde, Educação e outros investimentos sociais. Na invasão à UFMG, os policiais se dirigiram à Escola de Belas Artes, apoiaram suas armas nos cobogós que circundam a EBA e atiraram balas de borracha sobre os estudantes, chegando a ferir vários alunos. Os estudantes responderam com a arte.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad.: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

Ata da reunião extraordinária do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2 jul. 1998. (nº 139).

Ata da reunião extraordinária do Conselho Universitário, 9 jul. 1998.

BITTENCOURT, Haydée. A formação do ator numa escola dramática. **Revista da Universidade de Minas Gerais-UMG**. Belo Horizonte, 1962, p. 156-166.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanaria de ator**. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte-MG: Ed. UFMG, 2013.

_____. Nas asas dos ventos teatrais na UFMG. **Caderno de Encenação/Publicação do Curso de Graduação em Teatro** – v.1, n. 7. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2008, p. 8-28.

Colegiado de Graduação do curso de Artes Cênicas. **Primeira avaliação conjunta do Curso de Graduação em Artes Cênicas da EBA/UFMG**. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2002.

Escola de Belas Artes da UFMG. **Projeto Pedagógico do Curso de Graduação**. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2006.

FIGUEIREDO, R.; GUSMÃO, R.; MUNIZ, M.; PEREIRA, E. T. Trajetória da Licenciatura em Teatro da EBA/UFMG: histórico, projeto político e pedagógico e principais desafios. **Lamparina**: revista de ensino de teatro. v.1, n.1. Belo Horizonte: Editora da Escola de Belas Artes da UFMG, 2010, p. 7-20.

FREITAS, Luis Paulo de. **Tornar-se ator**: uma análise do ensino de teatro no Brasil. Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

MALINA, Judith. **Diário de Judith Malina** – O Living Theatre em Minas Gerais. Belo Horizonte: SEC-Arquivo Público Mineiro/Arquivo do DOPS, 2008.

NAZÁRIO, L. R. P. Entrevista: A inserção do teatro no Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes. **Lamparina**: Revista de ensino de teatro. v.1, n.1. Belo Horizonte: Editora da Escola de Belas Artes da UFMG, 2010.

Projeto de criação do Curso Superior de Artes Cênicas. Versão 2: modificada pela Comissão de Criação e aprovada pela Câmara de Graduação e Conselhos Superiores da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

Resolução nº 02/2015, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão – UFMG. 17 mar. 2015. Reedição, com alterações, da Resolução nº 06/99, de 24.06.1999, que criou o Colegiado do Curso de Graduação em Artes Cênicas, cujo nome passa a ser Colegiado do Curso de Graduação em Teatro.

6.3 REUNI e novos cursos

O Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais **REUNI**⁹⁰ possibilitou a implantação de seis novos cursos na EBA: **Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD** (como desdobramento da antiga habilitação em Cinema de Animação, do antigo Curso de Belas Artes); **Licenciatura em Dança**; **Design de Moda** (que surge do antigo Curso de Especialização em Estilismo e Modelagem do Vestuário); **Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis** (como desdobramento da antiga Especialização em Conservação e Restauração, pioneira no Brasil, ministrada pelo **Cecor** – órgão complementar da Escola de Belas Artes); **Museologia** (Curso interunidades em conjunto com a Escola de Ciência da Informação – ECI) e **Design** (Curso interunidades em conjunto com a Escola de Arquitetura – EA). Com o REUNI, a Escola de Belas Artes teve crescimento significativo no âmbito da Universidade, com aumento do número de professores, técnicos e alunos.

6.3.1 Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD)

A habilitação do antigo Curso de Belas Artes em **Cinema de Animação**, criada em **1985**, tendo sido a primeira do país e única por vinte e três anos até a criação de cursos similares em Universidades públicas e privadas a partir do final da primeira década do séc XXI, deu origem em **2009** ao **Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD**, também a partir do **Programa REUNI**.

Em 26 de setembro de 2007, conforme decisão da Câmara Departamental, o antigo DFTC – Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema (atual Departamento de Fotografia e Cinema) propôs, como adesão ao REUNI, a criação do curso de Animação e Artes Interativas

90 O REUNI foi instituído pelo Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, e é uma das ações que integram o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE). A expansão contou com a criação de 180 novos cursos de graduação, totalizando 2.506 cursos ofertados em 2008. (www.mec.gov.br).

que, após reuniões da Comissão destinada à elaboração do Projeto do novo curso, passou a ser denominado de Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD). Tendo como unidade sede a Escola de Belas Artes da UFMG, o curso contava com a participação da Escola de Música e com o Departamento de Ciência da Computação do Instituto de Ciências Exatas da UFMG (DCC/ICEx). Esse curso foi estruturado a partir das vertentes: **Cinema de Animação** – por sua história e tradição junto à Escola de Belas Artes – e **Artes Digitais** – que tratava do grande campo emergente transdisciplinar das artes interativas produzidas e/ou mediadas pelos sistemas computacionais⁹¹.

Nesse sentido, já era visível a necessidade de ampliação da área de Cinema de Animação para um novo horizonte artístico tecnológico: a transformação, por completo, da habilitação anterior em um novo curso, condizente com o potencial propiciado pelas tecnologias artísticas contemporâneas da era digital, aliadas ao expressivo universo criativo que é a arte da animação.

6.3.2 Licenciatura em Dança

O Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes⁹² é fruto de uma construção coletiva que envolveu os professores doutores da Escola, Arnaldo Alvarenga e Mônica Medeiros (Curso de Teatro), Lucia Gouvêa Pimentel (Curso de Artes Visuais, então vice-diretora da EBA) e bailarinos, estudantes e professores de dança do estado de Minas Gerais.

A classe artística mineira representada pela UNIDANÇA – Associação Mineira de Dança Artística e Acadêmica, sediada em Belo Horizonte e que congregava, em 2004, um total de dezenove escolas de dança de todo o estado – entrou em contato com a Escola de

91 A partir de informações do Projeto Pedagógico do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais, 2018.

92 Quando se iniciaram as preparações para a criação do curso em 2005, haviam 16 cursos superiores de dança no Brasil. Dez anos depois, quando foi realizada a entrevista com o coordenador pedagógico da Licenciatura em Dança da UFMG, Prof. Dr. Arnaldo Alvarenga, para este livro, já haviam mais de 44 cursos superiores em dança no país segundo informações do professor.

Belas Artes, na pessoa de seu diretor na época, o professor doutor Evandro José Lemos da Cunha, para solicitar a criação de um curso de dança que pudesse atender não só às necessidades dos profissionais já atuantes no mercado, mas também àqueles em formação.

Para atender a demanda, os professores Arnaldo Alvarenga e Mônica Ribeiro, com o apoio da diretoria da Escola, criaram em 2005 o Curso de Extensão **Pedagogia do Movimento para o Ensino de Dança**, com um total de 276 h/a, atendendo 30 alunos, da capital e do interior, por um período de um ano. Os resultados positivos do curso resultaram em sua continuidade até o ano de **2009**, quando foi criada e implantada a **Licenciatura em Dança**, segundo curso superior em dança de MG⁹³. De acordo com o professor Arnaldo Alvarenga, o curso de Extensão lançou as bases para a criação da Licenciatura:

O curso chegou a ter de cinco a seis turmas e serviu de base para a criação da Licenciatura tendo a frente a professora Lúcia Pimentel que foi a presidente da primeira comissão que criou a Licenciatura. Serviu também como referência para a criação do curso de dança da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. (ALVARENGA, 2015).

O curso foi articulado em três eixos básicos: Eixo Teórico I; Eixo Prático/Teórico II; e Eixo Didático-Pedagógico III, sendo que os estudantes podem escolher entre dois percursos estético-pedagógicos: **danças populares brasileiras** ou **dança contemporânea**.

O curso foi estruturado com disciplinas de natureza teórica nos campos artístico e educacional, disciplinas essencialmente práticas e disciplinas prático-teóricas (entrelaçando as demais), além daquelas de caráter pedagógico oferecidas pela FaE – Faculdade de Educação da UFMG (ALVARENGA *et al.*, 2009).

Os dois percursos estético-pedagógicos estão em consonância com a política de flexibilização curricular da Universidade e abrangem atividades acadêmicas de natureza optativa. Desse modo, o

93 O primeiro curso em MG foi o da Universidade Federal de Viçosa, criado em 2002, e o primeiro curso de graduação em Dança do Brasil foi criado em 1956, na Universidade Federal da Bahia. Desde então, novos cursos surgiram em São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Paraná.

projeto pedagógico indica duas possibilidades de enriquecimento nas quais o licenciando pode verticalizar conhecimentos teórico/práticos considerando sua trajetória de formação na educação básica e/ou na educação não formal.

O Curso de Licenciatura em Dança revela-se de grande importância para que o sistema escolar e as escolas livres de dança possam contar com profissionais devidamente capacitados, tanto no que tange aos conhecimentos da dança quanto dos conhecimentos pedagógicos para ensiná-la.

6.3.3 Design de Moda

O bacharelado em **Design de Moda** surgiu do antigo Curso de Especialização em Estilismo e Modelagem do Vestuário que durante duas décadas capacitou estilistas e outros profissionais da moda, tornando-se referência em Minas Gerais.

O bacharelado em **Design de Moda** tem como objetivo formar profissionais para atuarem em várias áreas de criação e desenvolvimento, como as de gestão de produtos e gerenciamento de confecção, design têxtil e consultoria de moda. O curso agrega conteúdos de artes visuais, de artes aplicadas e da área de moda, em suas múltiplas manifestações. O currículo foi construído a partir de três eixos: Universo do vestuário; Modalidades, sistemas, tecnologias e criação; e Pesquisa, produção e mercado. A grade curricular é flexível e os alunos podem fazer disciplinas optativas e de atividades curriculares que privilegiem a diversidade de experiências profissionalizantes.

6.3.4 Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis

Criado em 2008, o **bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis** é fruto do antigo curso de Especialização em Restauração implantado em 1978, o primeiro em universidade no

Brasil. Estruturado em quatro eixos – conhecer, diagnosticar, preservar e atividades integrativas – o bacharelado tem o objetivo de preparar profissionais capazes de identificar, analisar e solucionar questões nesse campo de trabalho, além de incentivá-los para o desenvolvimento de pesquisa na área. A preparação deixa os alunos aptos a promover a conservação e restauração de bens culturais produzidos em qualquer período da história humana.

Nos dois primeiros anos, os discentes transitam por áreas do conhecimento que servem como base para sua formação. Nos períodos subsequentes, passam a ter maior contato com a profissão, com disciplinas práticas e estágios em laboratórios, ateliês, museus, igrejas e em outros espaços. Os últimos períodos – 5º, 6º e 7º – são dedicados às áreas específicas da formação do conservador-restaurador a partir da escolha dos alunos por disciplinas dos quatro grupos sugeridos: Conservação-Restauração de Esculturas; Conservação-Restauração de Papel; Conservação-Restauração de Pinturas e Conservação Preventiva.

O oitavo período é dedicado à elaboração do Trabalho Final de Graduação, um dos requisitos para a obtenção do diploma de Bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.

6.3.5 Museologia (Curso interunidades com a Escola de Ciência da Informação – ECI)

O Bacharelado em Museologia é consequência da necessidade de qualificação de profissionais que trabalham em museus no Estado de Minas Gerais e outras regiões do país e busca atender a interesses e expectativas relacionadas ao mercado de trabalho e também às políticas e legislações nacional e estadual de museus. É um curso **interunidades, ofertado em conjunto com a Escola de Ciência da Informação – ECI.**

A criação do Curso de Museologia integra o processo de estruturação dos cursos de graduação da Escola de Ciência da Informação que havia sido iniciado em 2004, a partir da reestruturação do Curso

de Biblioteconomia e também da necessidade de ampliação da graduação da Escola por ocasião do REUNI. Nesse contexto, foram criados dois novos cursos na Ciência da Informação: Arquivologia e Museologia. O professor e pesquisador Carlos Alberto Ávila Araújo, integrante da Comissão para o Planejamento e Desenvolvimento do Projeto Pedagógico do Curso de Museologia, conjuntamente com os professores doutores Paulo da Terra Caldeira e Mônica Érichsen Nassif, comenta que:

Foi firmada parceria com a Escola de Belas Artes da UFMG, que indicou também os seguintes professores para compor a comissão de criação do curso de Museologia: Eliana Ribeiro Ambrosio, Marilena Corrêa Maia, Yacy-ara Froner e Willi de Barros Gonçalves. Durante o ano de 2009 foram realizadas várias reuniões, envolvendo também a Rede de Museus e Espaços de Ciências da UFMG, presidida pelo professor Antônio Gilberto Costa, e professores de outras unidades acadêmicas da UFMG, tais como a professora Betânia Gonçalves Figueiredo.(...) A parceria com a Escola de Belas Artes permitiu que novas áreas fossem incorporadas ao Curso, permitindo ao aluno sólida visão dos aspectos da Conservação, além da possibilidade de estudos complementares na área de Teatro, Design gráfico, Ensino da arte, Fotografia e Artes Visuais. Essa nova área foi designada, no projeto pedagógico, como área de Artes e Conservação (AC), constituindo-se portanto na sétima das subáreas de conhecimento presentes no curso de Museologia. (ARAÚJO; CALDEIRA; NASSIF, 2010).

O Curso oferece disciplinas teóricas e práticas e opções de formação complementar e formação livre, conforme o projeto de flexibilização curricular da UFMG. Os alunos podem se matricular em disciplinas optativas oferecidas em ambas as escolas – EBA e ECI –, e também em outros cursos da Universidade, afins à sua formação, o que é denominado Formação Complementar.

Tal perspectiva objetiva abrir a possibilidade de expandir a visão dos alunos sobre as interações que sua área de formação tem com outras profissões. Alguns cursos são centrais para a consolidação dessa área, tais como Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, História, Artes

Visuais, Turismo e Pedagogia, mas estão também no espectro de possibilidades do aluno cursar disciplinas e atividades acadêmicas das áreas de Ciências Biológicas, Geografia, Geologia, Administração, Ciências Sociais, Teatro, Design, Arquitetura e Educação. (ARAÚJO; CALDEIRA; NASSIF, 2010).

6.3.6 Design (Curso interunidades com a Escola de Arquitetura – EA)

O Curso de Design é um curso interunidades entre a Escola de Arquitetura (EA), onde está vinculado, e a Escola de Belas Artes. Sua criação também se deve à adesão da Universidade ao Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), lançado pelo Governo Federal em 2007, e veio atender a uma demanda crescente do mercado por profissionais habilitados para atuarem nos diversos segmentos do setor, como desenvolvimento de produtos (objetos, equipamentos), comunicação visual, mobiliário e equipamentos urbanos, equipamentos de obra, componentes para a construção, sistemas bioclimáticos, desenvolvimento de embalagens, de produtos ligados ao domínio da moda, aspectos mecânicos e eletrônicos de componentes de produtos etc.

No Bacharelado em Design os alunos podem optar por três percursos: Design de Produto; Design Gráfico e Design para Construção. As áreas se baseiam em conhecimentos sobre processos de transformação, matérias-primas, qualidade, mercado, comunicação visual, logística, usabilidade e ergonomia.

Nos primeiros períodos, são feitas disciplinas obrigatórias comuns a todas as áreas do Design, como estética e desenho técnico. A partir do 4º período, o aluno também pode escolher matérias optativas mais voltadas para a área na qual ele pretende atuar. Assim como nos demais cursos da UFMG, os alunos podem igualmente escolher por uma formação complementar sob a orientação de um professor, podendo igualmente cursar disciplinas em outras unidades/cursos da UFMG. Além de salas de aulas expositivas e com pranchetas

para aulas de desenho técnico, os alunos têm acesso a laboratórios de Oficinas, Maquetes e Modelos; Design Gráfico e Informática da Escola de Arquitetura. Na Escola de Belas Artes utilizam Laboratório de Design Gráfico e o Estúdio Fotográfico da Escola.

Entre os objetivos do curso estão: promover a concepção e o desenvolvimento de artefatos centrados na composição da cultura material e visual contemporânea, associados às inovações tecnológicas; permitir uma visão global e crítica sobre o produto, bem como sobre as implicações da atividade projetual; criar predisposições para uma atuação profissional capaz de promover mudanças que não negligenciem as referências de desenvolvimento sustentável.

6.4 Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV – Modalidade a distância

Idealizado e coordenado pelos professores doutores Lucia Gouvêa Pimentel e Evandro José Lemos da Cunha, o **Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV – Modalidade a distância** foi criado em 2007 para suprir uma lacuna em cidades do interior de Minas Gerais desprovidas de formação para professores de Arte que atuavam nas escolas de Educação Básica.

O curso potencializa competências e conhecimentos necessários à formação de profissionais da Educação Básica e de Ensino Superior, tanto no exercício da ação docente quanto nas ações de pesquisa em ensino de Artes Visuais, por meio do uso de tecnologias contemporâneas.

Essas tecnologias podem servir como recursos capazes de mediar cada vez mais o desenvolvimento de práticas pedagógicas, seja na modalidade a distância ou não, bem como contribuir com conhecimentos no campo da pesquisa e educação em Arte e da própria educação a distância.

Com duração de dois anos, o curso faz parte do Programa de Pós-graduação em Artes e integra a Universidade Aberta do Brasil – UAB em convênio com a UFMG, MEC, prefeituras dos municípios atendidos e recursos da CAPES. As aulas são ministradas de forma on-line com encontros presenciais que se realizam uma vez a cada mês.

Até 2020, foram atendidos polos de 22 cidades, tendo sido certificados centenas de alunos. O CEEAV formou diversos profissionais de educação básica e do ensino superior, contribuindo para a apropriação de competências e de conhecimentos necessários, tanto ao exercício da ação docente quanto às ações de pesquisa. A demanda é visível, visto que são poucos os professores de Arte com formação inicial em Artes e com oportunidade de fazer cursos de formação continuada para atualizar sua prática docente.

Em **2008** foi realizada a primeira oferta para os municípios de Araçuaí, Campos Gerais, Corinto, Formiga, Governador Valadares, Teófilo Otoni e Uberaba. Cada oferta contempla cerca de duzentos alunos que, em geral, atuam como professores de artes em escolas públicas e privadas de Minas Gerais.

Depois seguiram-se os polos de Araxá, Bom Despacho, Conceição do Mato Dentro, Confins, Conselheiro Lafaiete, Contagem, Ipanema, Itabira, Jaboticatubas, Juiz de Fora, Lagoa Santa e Tiradentes.

O curso não foi ofertado entre 2013 e 2016, para que pudesse se adequar às novas regras de oferta da UAB. Feita a reformulação, passando a se intitular Curso de Especialização e Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas, uma nova turma teve início em 2017, com oferta para Contagem e Lagoa Santa, e tem projeto aprovado para uma próxima edição.

O material didático, as ferramentas do sistema e a dinâmica pedagógica propostas no curso procuram desenvolver atitudes de reflexão, análise e investigação sobre a atuação pedagógica vinculada à área artística. O curso atuou fortemente, em edições anteriores, na formação de agentes multiplicadores em regiões

carentes. Devido às regras da CAPES a partir de 2019, passou a ser ofertado em cidades próximas a Belo Horizonte.

Ao desenvolver atitudes de reflexão, análise e investigação sobre os conhecimentos em Arte e sua própria prática pedagógica, os alunos do CEEAV se iniciam nas ações de pesquisa, propiciando, ao mesmo tempo, um campo para pesquisas de mestrado e doutorado tanto em ensino/aprendizagem em Arte quanto em Educação a Distância.

A incorporação das tecnologias contemporâneas no processo de formação continuada de educadores em Arte vem de encontro à atualização pedagógica e aos procedimentos artísticos da atualidade, uma vez que boa parte de professores de Arte em atividade atualmente não teve formação no que tange à relação entre tecnologias contemporâneas e Educação em Arte.

Vários trabalhos acadêmicos atestam a importância do Curso para a formação continuada de professores de Arte da Educação Básica, a exemplo da tese (Re)Criações e (Re)Invenções: a formação do professor em Artes Visuais na modalidade a distância, defendida em 2016. Além disso, há ex-alunos e ex-tutores do curso que optaram por seguir seus estudos pós-graduais, fazendo mestrado e doutorado, tanto em programas de Artes quanto em programas de Educação.

O PPG Artes EBA/UFMG, com a reconhecida excelência de seu trabalho de produção e distribuição de conhecimentos, participa de forma decisiva no crescimento do contingente de professores de Arte, ao aproximar os pesquisadores da área de Artes e os profissionais da Educação.

6.5 Produção em pesquisa⁹⁴

A produção em pesquisa na Escola de Belas Artes apresenta investigações diversificadas que transitam pelos universos da pintura e do desenho, da gravura, das artes gráficas, do cinema, fotografia,

⁹⁴ Texto elaborado a partir de informações do Primeiro Informativo de Atividades da Escola de Belas Artes desenvolvidas entre os anos de 2000 e 2002 (PEREIRA, 2003).

novas tecnologias, história da arte, curadoria, artes cênicas e conservação-restauração de bens culturais móveis.

Por um lado está a investigação dos processos artísticos em âmbito das produções individuais, fundamentadas no fazer e no refletir sobre a arte e sistematizadas a partir de caminhos próprios de cada artista. Por outro estão os projetos de pesquisa sobre a arte nos campos técnicos/tecnológicos e sobre os processos da produção artística, nas investigações sobre a história da arte e nos estudos teóricos que buscam uma interação com a filosofia, história, literatura, semiótica, ensino e outras áreas do conhecimento.

O pensar e o fazer artísticos estão arraigados ao ser humano e empreendem incursões em conceitos filosóficos, psicológicos, sociais, políticos e/ou estéticos, sempre em busca da compreensão existencial do homem. Não apresentam respostas claras e matemáticas pois trabalham e articulam dicotomias e oposições. São dinâmicos, versáteis e vivem do sopro novo e criativo. O mérito da **pesquisa em artes** – fonte de reflexão e estudos de artistas, professores e alunos – é levar à exploração e abertura de novos caminhos para o pensar e o fazer artístico.

Os textos que se seguem na **2ª parte do livro 65 Anos de Ensino-Aprendizagem em Artes: compartilhando experiências** trazem um pouco dessas reflexões a partir das experiências de professores da Escola com a pesquisa em/sobre Arte e também na docência nos cursos de graduação e na pós-graduação. Os artigos testemunham a pluralidade de pensamentos e caminhos percorridos – diferencial de uma Escola em constante transformação, assim como o próprio fazer artístico.

Referências

ALVARENGA, Arnaldo. **Criação da Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes/UFMG**. Entrevista à Mariana Tavares. Belo Horizonte. (Gravada em HD). 18 dez. 2015.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. Ensino de Arte no Brasil: Aspectos históricos e metodológicos. *In: Rede São Paulo de Formação docente*. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40427/3/2ed_art_m1d2.pdf. Acesso em: 8 out. 2017.

BARROS, Márcio Pinto de. **Projeto arquitetônico inicial para a construção da sede da Escola de Belas Artes**. Entrevista à Mariana Tavares. Belo Horizonte. 21 out. 2020.

BERTOLINO, Farley da Conceição. O golpe civil militar e a Universidade de Minas Gerais: repressão e resistência estudantil. **Temporalidades** – Revista Discente do Programa de Pós Graduação em História da UFMG v. 5, n. 3, Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, set./dez. 2013.

BRITTO, Pompéia Peret. **A História da Escola de Belas Artes**. Projeto Memória. 2002. (Manuscrito). 2002.

FAJARDO, Eduardo. **Reforma e ampliação da Escola de Belas Artes da UFMG**. Entrevista à Mariana Tavares. Belo Horizonte. 30 set. 2020.

HORTA, Eugênio Paccelli da Silva. **Desenho inscrito no corpo**. (Tese de Doutorado). Orientação: Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes – UFMG, 2010.

LEITE, Sávio (org.). **Subversivos** – O Desenvolvimento do Cinema de Animação em Minas Gerais. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2013, 470 p.

MAGALHÃES, Marcos. “Jornada de um animador”. *In: TAVARES, Mariana Ribeiro; GINO, Maurício Silva. Pesquisas em Animação: Cinema & Poéticas Tecnológicas*. 1ª ed, Belo Horizonte: Ramalhete, 2019.

MASINI, Daniele Forlani. **Sob a ótica do projeto: o arquiteto Eduardo Mendes Guimarães Junior e a reitoria da UFMG**. 2015. 224 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

MELO, Janaina. **Circuito Atelier Álvaro Apocalypse**. Coordenação: Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. 96 p. 40 il.

MORAES, Eduardo R. Affonso. **História da Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1971, vol 2, p. 325-326.

OLIVEIRA, Cléo Alves Pinto; PERPÉTUO, Maini de Oliveira. **Setenta e Cinco anos da primeira Escola de Arquitetura do Brasil**. Pesquisa de Iniciação Científica, Escola de Arquitetura – UFMG, 2005.

OLIVEIRA, Luciano. **Breve Histórico do Giramundo Teatro de Bonecos**. VII Reunião Científica da Abrace, Anais Eletrônicos, Belo Horizonte, outubro de 2013.

Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viireuniao/teatrob/OLIVEIRA_Luciano.pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Otens e hojes não fazem um amanhã: aprendizagens resistentes em artes visuais.** *Anais do 26º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Campinas-SP, 2017.

_____. **Licenciatura em artes visuais: limites em expansão.** Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Departamento de Artes Plásticas. Orientadora: Ana Mae Tavares Bastos Barbosa. 1999.

RIBEIRO, José Américo. **Uma paixão chamada Cinema.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2013, 232p.

SAMPAIO, Márcio. **Memorial para progressão para Professor Adjunto.** Escola de Belas Artes.

SCHNEIDER, Carla; INAGAKI, Camila Mitiko; PAULA, Bruna Thaís. **O legado canadense, através do NFB, no desenvolvimento do cinema de animação no Brasil.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Chapecó – SC – 31/05 a 02/06/2012.

TAVARES, Mariana Ribeiro e GINO, Maurício Silva (orgs.). **Pesquisas em Animação: Cinema & Poéticas Tecnológicas.** PPGARTES/EBA/UFMG. Belo Horizonte: Editora Ramalhete, 2019.

VASCONCELLOS, Beatriz Coelho. **Quarenta anos de memória do Cecor.** Entrevista à Mariana Tavares. (Gravada em HD), 5 out. 2017.

Documentos

Atas das reuniões da Congregação da Escola de Arquitetura em 5.04.1957 e 3.01.1958. (Cópia)

ALVARENGA, Arnaldo Leite de; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa; RIBEIRO, Mônica Me-deiros. **Projeto político-pedagógico do curso de graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.** Belo Horizonte, 2009.

ANDRADE, Ana Lúcia Menezes; SOUSA, Antônio César Fialho *et al.* **Reelaboração do Projeto Pedagógico do Curso de CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS.** Belo Horizonte, 23 de maio de 2018, UFMG.

ARAUJO, Carlos Alberto Ávila; CALDEIRA, Paulo da Terra; NASSIF, Mônica Érichsen. O curso de graduação em Museologia da ECI/UFMG: concepção e projeto pedagógico. **Perspect. ciênc. inf.**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 282-307, Apr.

2010. Disponível em: [http <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362010000100016&lng=en&nrm=iso>](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362010000100016&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 9 dez. 2020.

COELHO, Reitor Marcello de Vasconcelos. **Relatório de atividades de 1972**. Diretoria de Planejamento e Desenvolvimento da UFMG. Belo Horizonte. Fevereiro de 1973. Disponível em: <https://www.ufmg.br/proplan/wp-content/uploads/Relatório-de-atividades-1972.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2019.

Convênio para a instalação do Núcleo Regional de Cinema de Animação e a realização do Curso básico preparatório e do Curso profissionalizante em Cinema de Animação na Escola de Belas Artes, UFMG. Fundação do Cinema Brasileiro – Minc, UFMG, Estado de MG através da Fundação TV Minas Cultural e Educativa. Ago/1988. (cópia xerox)

MORAES, Maria Angela Brant. **Certidão dos pareceres sobre a transferência e integração do Curso de Belas Artes à Reitoria**. Secretaria da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 4 nov. 1965.

Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG: Atas, Cópia do Convênio e Programas dos Cursos, out/1988. (Cópia xerox)

PERÉT, Luciano Amédée. **Relatório do Curso de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais**. 10 jul. 1964.

Projeto Pedagógico do Curso de Artes Visuais: Bacharelado e Licenciatura. Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2019.

Projeto Pedagógico da Licenciatura em Dança. Escola de Belas Artes, UFMG. Belo Horizonte, 2005.

SOUSA, Antônio César Fialho; ANDRADE, Ana Lúcia Menezes; RESENDE, Rafael Conde. **Relatório do Curso de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais**. Universidade de Minas Gerais.

VASCONCELLOS, Sylvio; BERTI, Raffaello; FONTENELLE, Edmundo Bezerril. **Sugestões da Comissão Organizadora do Curso de Belas Artes para a Congregação da Escola de Arquitetura**. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura, Universidade de Minas Gerais, 24 abr. 1957.

1º Festival de Inverno (Catálogo). Belo Horizonte: Centro de Pesquisa Gráfica – Faculdade de Artes Visuais da UFMG, 1967.

Artigos de jornal e revista

BOLETIM DA UFMG. **Patrimônio de BH tomba prédio da Reitoria**. Postado em 17 dez. 2003. Disponível em: https://www.ufmg.br/noticias/no_17122003_reitoria.shtml. Acesso em: 26 jun. 2018.

CALIL, Carlos Augusto. Uma parceria de futuro. **Revista Filme e Cultura**, nº 49. Edição Especial Comemorativa 70 anos do INCE, 2007. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br>. Acesso em: 28 jun. 2019.

DIÁRIO DO COMÉRCIO. Reitoria da Universidade tem curso intensivo em março de 1966. Belo Horizonte, 2 fev. 1966. (Sem autor).

MINAS GERAIS. **Novo Curso na UFMG.** 2 mar. 1967. (Sem autor)

PEREIRA, Patrícia de Paula. **Conheça a Escola de Belas Artes da UFMG.** Primeiro informativo de atividades desenvolvidas entre os anos de 2000 e 2002 pela EBA/UFMG. Belo Horizonte: Bizz – Comunicação e Design, 2003.

_____. **Informativo da Escola de Belas Artes/UFMG.** Belo Horizonte: Bizz Comunicação e Design, março 2003.

PERET, Luciano Amédée. Universidade de Minas Gerais. Nota de divulgação do 1º vestibular do Curso de Belas Artes. Belo Horizonte, **Jornal O DIÁRIO**, p. 5, 26 jan. 1964.

Transfere-se para a Reitoria o Curso de Belas Artes. (Nota) **Jornal Estado de Minas.** 24 mar. 1963.

TRISTÃO, Maristella. **Vida Artística. Belas Artes da U.M.G.** Belo Horizonte: **Jornal Estado de Minas**, 1964.

_____. **Escola de Belas Artes da UFMG: uma breve história.** Belo Horizonte: **Jornal Estado de Minas**, 23 maio 1989.

Sites

www.giramundo.org Site oficial do Grupo Giramundo de Teatro de Bonecos.

<https://www.ufmg.br/90anos/> Site comemorativo dos 90 anos da UFMG. Acesso em: 15 nov. 2017.

www.eba.ufmg.br Site oficial Escola de Belas Artes – UFMG.

GUEDES, Carlos Luís. *In:* <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/guedes-carlos-luis>. Acesso em: 4 abr. 2018.

Escola de Belas Artes – UFRJ. eba.ufrj.br. Acesso em: 8 out. 2017.

https://www.ufmg.br/festivaldeinverno-noticias/historias_do_festiva/o-primeiro-festival-de-inverno-da-ufmg/. Acesso em: 23 mar. 2019.

ufmg.inweboonline.net. Acervo artístico da UFMG, reunindo 300 obras cadastradas. Acesso em: 4 out. 2019.

Filmografia

Balançando na Gangorra. Dir: Tânia Anaya. Animação, 5', 16mm, 1992. Produzido no Núcleo Regional de Cinema de Animação de MG, Convênio UFMG/ National Film Board do Canadá/CTAV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOZl464h2TM>. Acesso em: 1º jul. 2019.

Circuito Atelier. Coordenação: Mariana Tavares. Série de 55 curtas em vídeo sobre artistas plásticos brasileiros. Belo Horizonte: C/Arte, 1998 – 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/CArteTv>. Acesso em: 17 set. 2020.

Cineasta José Américo Ribeiro é homenageado. Criação coletiva. Jornal Contramão, UNA. 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9Y_tD-C5-Rq8&feature=share&fbclid=IwAR3GHg8eWDDyHMGsRelBcSIKhrX23LGZgce-TaxcQm8uwxyeQL4dYF5hpnok. Acesso em: 21 set. 2020.

Giramundo, Uma história de Títeres e Marionetes. Doc, 24', digital, 2001, cor. C/Arte Projetos Culturais. Dir: Mariana Tavares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oz3r-lfQkM&t=18s>. Acesso em: 3 nov. 2021.

Ouro Preto Festival de 10 Invernos. Dir: José Américo Ribeiro e José Tavares de Barros. Doc, 10', 16mm, 1976, P&B. Som: Evandro Lemos da Cunha. Disponível em: https://www.ufmg.br/festivaldeinverno-noticias/historias_do_festival/lorem-ipsium-dolor-sit-amet-3/. Acesso em: 23 mar. 2019.

Ouro Preto, 20 Inverno. Dir: Silvino José de Castro. Doc, 40', U-matic, 1987, Cor. (Mesmo link)

Fayga Ostrower – Paixão pela Arte. Digital, Dir: Noni Ostrower, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_15dynr634. Acesso em: 6 maio 2019.

2ª PARTE

**65 ANOS DE ENSINO-
APRENDIZAGEM
EM ARTES
COMPARTILHANDO
EXPERIÊNCIAS**

7. Artes visuais

7.1 Ensino na graduação

A proposta pedagógica do **Bacharelado e da Licenciatura em Artes Visuais** é um sistema articulado que compreende uma visão geral das expressões visuais da arte e o aprofundamento sucessivo da(s) expressões escolhida(s), entendido como registro de um pensamento visual/plástico e sua atualização como arte. Esse aprofundamento contempla a construção de fazeres e saberes específicos, por meio de materiais, técnicas, suportes e o efetivo questionamento de uma ideia plástico/visual que, ao se processar, se inventa enquanto se forma, demandando ao produtor escolhas a priori indeterminadas, mas determinantes para sua pertinência ao campo da arte. Tal campo é ampliado pelo conhecimento e formação históricos, teóricos e críticos da arte, aos quais o aluno acessa em seus processos artísticos. Na formação do aluno a experimentação e produção se constroem em diálogo com outras expressões correlatas e complementares, pelo estímulo propiciado pelas disciplinas optativas de seu curso e de sua formação complementar⁹⁵.

A matriz curricular do curso, distribuída em oito períodos, está estruturada em três ciclos distintos: básico, intermediário e aprofundamento. Ao final do segundo período, o aluno escolhe se vai fazer licenciatura ou bacharelado.

O primeiro ano do curso de Artes Visuais é denominado básico. Nele o aluno tem oportunidade de construir conhecimentos que serão necessários para sua formação em Arte, qualquer que seja sua opção posterior por cursar uma habilitação. Neste ciclo são oferecidas duas turmas para cada disciplina, com 20 alunos cada, à exceção das disciplinas eminentemente teóricas, que pos-

⁹⁵ De acordo com informações do Projeto Pedagógico do Curso de Artes Visuais, bacharelado e licenciatura.

suem turma única. Ao final do segundo semestre, o aluno fará sua opção por uma das habilitações oferecidas no bacharelado, ou pela licenciatura.

O segundo ano é o intermediário, onde é feita a base específica para a licenciatura ou para a habilitação do bacharelado escolhida. Para os alunos das diversas habilitações haverá o aprofundamento das questões relativas à conceituação da área escolhida, suas técnicas e materiais, assim como a iniciação à postura de um artista/pesquisador em arte, pelo acesso à metodologia de pesquisa e à formatação de um projeto a ser desenvolvido nos ateliês.

O terceiro e quarto anos são de aprofundamento. O aluno sistematiza seus conhecimentos nas bases teóricas do ensino de arte e os trabalha integradamente no processo artístico de ateliê. Em todas as habilitações, o aluno desenvolve paulatinamente uma produção artística individual, sistematizando seu trabalho de pesquisa que integra uma prática em diálogo com a teoria. Nesse sentido, forma e conteúdo, metodologia e temática, interagem ao longo de todo processo de aprendizagem. (Projeto Pedagógico do Curso de Artes Visuais, bacharelado e licenciatura).

7.2 Licenciatura em Artes Visuais: o professor-artista

Lucia Gouvêa Pimentel

Várias são as reformas curriculares pelas quais passou o Curso de Artes Visuais – Licenciatura ao longo dos últimos 22 anos (1998-2020). Elas sempre estiveram afeitas a reformas curriculares do âmbito federal e ao contexto político-cultural da EBA/UFMG. Segundo Ricci (2003 apud FERREIRA; MARTINS, 2019)⁹⁶, as reformas dos anos 1990/2000 não estiveram voltadas apenas para as

96 Ferreira, M. S.; Martins, M. C. (2019). Inovação e reforma nos currículos da formação de professores em tempos democráticos no Brasil (1990/2000). *Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*, 27(153). <https://doi.org/10.14507/epaa.27.4067>

escolas públicas, mas também para os professores, tendo em vista o interesse em construir uma educação cuja lógica da autonomia, da participação e da descentralização do sistema educacional fosse capaz de conviver com uma marcada forma de controle central das políticas regulatórias.

Quando das primeiras discussões sobre a mudança curricular necessária em 1998, uma posição já se fazia presente: a de que para ser professor de Arte é necessário ser artista; não necessariamente estar no circuito do sistema da arte, mas ser artista porque vive arte, porque não consegue viver sem arte. Assim, sua atuação na docência caracteriza-se pelo imbricamento de **ser professor e artista**, tanto na concepção das ações no contexto escolar quanto em sua realização e avaliação.

Considera-se que, em vez de ser uma dualidade, professor/artista é a efetivação de um ser que, sendo docente, é artista porque vive Arte e, sendo artista, é docente porque ensina/aprende Arte. O professor/artista faz de suas aulas momentos de criação; o artista/professor faz de sua criação momentos de ensinamento/aprendizagem. Não há como deixar de ser professor enquanto age como criador e não há como deixar de ser artista enquanto age como ensinador. A professoralidade do docente/artista não está à mercê dos ventos, está focalizada na proposição docente/artista. Sua artisticidade não está ao léu, mas está focalizada no artista/docente. Sua formação se dá em sua formação inicial, no dia a dia da prática artística e da prática pedagógica, nos registros que faz de suas ações artísticas. (PIMENTEL, 2018)⁹⁷.

Por isso, duas decisões foram tomadas: uma de que o curso de **Licenciatura em Artes Visuais** deveria continuar integrado ao curso de Bacharelado em Artes Visuais, e outra de que seria necessário acrescentar disciplinas para que os estudantes pudessem exercer atividades artísticas integradas com atividades pedagógicas.

97 PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Ensino / Aprendizagem em Arte e Mediação: problemas e inovações In: *Os riscos da Arte: Educação, Mediação e Formação*. 1 ed. Lisboa: Rede Visível, 2018, v.1, p. 75-82.

Em relação à integração Bacharelado-Licenciatura, era só uma questão de continuidade, não cedendo às pressões para que o Curso de Belas Artes – denominação vigente à época – fosse desmembrado em dois, com vestibulares distintos.

Para a segunda demanda, foram criadas as disciplinas: Fundamentos do Ensino de Arte I e II, Ateliê I (Licenciatura) e Laboratório de Licenciatura I e II. Fundamentos do Ensino de Arte tem como foco o estudo do percurso histórico dos conceitos e construção de linhas teóricas do ensino de Artes Visuais. O Ateliê de Licenciatura tem como foco a prática de “como eu aprendi, como posso ensinar”. Nas disciplinas Laboratório de Licenciatura I e II, os estudantes são voltados para a análise, concepção, elaboração e experimentação de materiais didáticos para o ensino/aprendizagem das Artes Visuais. Em todas as disciplinas, os estudantes são incentivados a pensar sua formação enquanto professores/artistas.

É comum ouvirmos de docentes que o tempo dedicado à docência lhes tira o tempo para fazer arte. Talvez isso esteja relacionado com a formação segmentada, em que primeiro se aprendia as práticas artísticas e depois as práticas pedagógicas. Ao tratar as práticas pedagógicas como algo que não é criativo e não tem relação com as práticas artísticas, cria-se uma separação que dá a entender que não é possível a vivência imbricada entre docência e arte.

Em conversas com egressos do Curso de Artes Visuais – Licenciatura da EBA/UFMG que se formaram após a implantação dessa conformação curricular, pode-se notar duas evidências. Uma é de que produzem materiais didáticos próprios sempre que precisam, sabendo detectar a necessidade sua e dos estudantes, bem como fazer análise crítica de materiais pedagógicos à disposição nas escolas onde lecionam.

Sabe-se, no entanto, que somente a mudança curricular não garante a formação inicial do professor/artista. É preciso que as disciplinas sejam realmente espaços de experimentação e fruição

estéticas, tanto no que se refere às disciplinas mais voltadas para as questões de Arte quanto as que se referem às disciplinas mais voltadas às questões da Pedagogia. É tratar a preparação e as próprias aulas de Arte como momentos de criação. Assim, todas as disciplinas específicas da Licenciatura em Artes Visuais buscam a relação teoria/prática voltada para a experiência estética. Nas disciplinas Laboratório de Licenciatura, por exemplo, a análise de materiais didáticos disponíveis para o ensino/aprendizagem de Arte leva ao posicionamento crítico quando da etapa de pensar um material que atenda a determinado grupo de estudantes. A elaboração de materiais pedagógicos e intervenções pedagógicas tem como premissa contemplar ideias, materiais, ações e condições para o estudante experimentar, refletir, pesquisar e fruir arte. Assim como o trabalho dos artistas, os trabalhos dos estudantes não são – ou não deveriam ser – iguais. Por isso, o trabalho do professor de Arte precisa ser criativo, tanto na concepção quanto na atuação.

Não é o caso de serem descartados outros materiais disponíveis para as escolas de Educação Básica, mas de abrir um leque de possibilidades de materiais diferenciados, que possam ser criados pelo próprio professor de Arte, a partir das necessidades que ele detecte em relação a seus/suas estudantes. Lembra-se que o estudante tem direito aos materiais fornecidos pelo poder público; cabe ao professor de Arte ter um posicionamento crítico sobre eles e elaborar o que considere mais apropriado para cada turma de estudantes.

É importante, portanto, que desde a formação inicial a concepção de professor/artista esteja presente, para que a vivência artística esteja sempre presente na vivência docente na atuação profissional.

A partir dessas considerações e da efetivação das práticas nas aulas e ações nas disciplinas específicas da Licenciatura em Artes Visuais, que propiciaram uma formação inicial mais sólida do professor/artista, foi pensada a produção da série *Professor Artista*, em 2011.

7.3 Série *Professor Artista* e Licenciatura em Artes Visuais: contexto e imbricações entre pensamentos artísticos

Geraldo Freire Loyola

A série *Professor Artista*⁹⁸ é um conjunto de filmes elaborados para o Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas (CEEAV), modalidade Ensino a Distância, que faz parte do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Foi produzida pelo Innovatio – Laboratório de Arte e Tecnologias para a Educação, também vinculado à Escola de Belas Artes, e foram realizados dez filmes com duração aproximada de quinze minutos.

A série propõe reflexões sobre o ensino-aprendizagem em Arte a partir de pontos de vista de professores de Arte que também são artistas e que transitam nos dois campos de atuação com o mesmo envolvimento. Os filmes apresentam parte da produção desses Professores Artistas e mostram seus processos de criação e suas proposições e experiências no ensino-aprendizagem. Visa, com isso, contribuir com alunos e professores de Arte de um modo geral, no sentido de ampliar as reflexões sobre o lugar dos materiais didáticos no ensino de Arte, aguçando ideias e ações de criação, de experimentação, de pesquisa e de construção de conhecimentos artísticos.

A produção de materiais didáticos diversificados para o ensino de Arte é uma tarefa complexa, pois Arte lida com processos de criação e cognição e envolvimento que não cabem em roteiros preestabelecidos. Dessa forma, o livro didático nem sempre caberá em todos os contextos do ensino, quando se considera o perfil dos alunos, as condições sociais e as demandas de cada público, os espa-

⁹⁸ Disponível no canal do Innovatio Laboratório de Artes e Tecnologias para Educação: @innovatioeba (YouTube).

ços, as escolas e a comunidade. Isso não significa abrir mão dos livros de arte, das pesquisas e de referências artísticas e históricas para se conceber boas proposições estéticas, mas também é importante que o professor de Arte seja uma pessoa envolvida com a arte, que tenha também um trabalho de produção em arte e que atue como um propositor, incentivando experiências, criação-experimentação e reflexão.

O conceito de material didático para Arte precisa ser pensado como ideia, proposição estética e provocação para novos desdobramentos, associados a metodologias e experimentações, de diálogos e de entendimentos sobre as ações, que geram conhecimentos.

O material didático associado a uma proposta para o uso da cor e intervenção no espaço de um ambiente não será, provavelmente, apenas a apresentação de imagens no livro impresso que provocará nos alunos o desejo de “mergulho” nas experimentações e ações estéticas. É preciso ir além, pensar e abordar também o espaço, o ambiente e as possíveis intervenções nesse espaço, que pode ser a sala de aula ou outros espaços e ambientes.

Por isso é importante considerar a proposta conceitual na série *Professor Artista* no que diz respeito às especificidades do ensino-aprendizagem em Arte, à concepção e desenvolvimento de materiais didáticos como possibilidades de se conceber o professor como propositor e criador do seu próprio material didático, considerando o perfil dos seus alunos e as demandas, estruturas e culturas de cada lugar.

Os filmes propõem reflexões a partir das modalidades de expressões artísticas com as quais cada um dos Professores Artistas trabalha e se envolve, como desenho, pintura, escultura, cerâmica, fotografia, gravura, tecnologias contemporâneas, intervenções urbanas e teatro, dentre outras. Trazem depoimentos, imagens e trabalhos desses profissionais, tanto nas suas poéticas de criação quanto nas ações de ensino. Com isso, objetiva especificamente aproximar professores e alunos do universo da produção artística contemporânea e de poéticas de criação, visando acenar com pos-

sibilidades de ampliação do conhecimento em arte, do estímulo à criação própria e de ideias para o ensino-aprendizagem.

Professor-Artista-Pesquisador

A série *Professor Artista* e a Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG compartilham proposições conceituais e abordagens que dialogam e se assemelham na compreensão e contextualização da tríade professor-artista-pesquisador. Como dito anteriormente, a Licenciatura em Artes Visuais contém, no currículo, as disciplinas Laboratório de Licenciatura I e II, que propõem a concepção, criação e desenvolvimento-experimentação de projetos de materiais didáticos criados pelos alunos.

No módulo I os alunos pesquisam e concebem um projeto de material didático para a educação básica, no qual envolvem abordagens e conhecimentos específicos do campo do ensino-aprendizagem articulados com pensamentos, referenciais artísticos e a produção autoral de cada um, visando, com isso, aproximar ações de pesquisa, criação artística e ensino.

No módulo II, em semestre subsequente, os alunos elaboram e produzem o material didático a partir do projeto criado, experimentam-no com os colegas da disciplina e o levam para desenvolvimento com alunos de escolas de educação básica na cidade de Belo Horizonte e em cidades da região metropolitana, agregando com isso uma ação de extensão e de aproximação dos alunos da graduação com o cotidiano das escolas. No processo de concepção e desenvolvimento há uma participação muito ativa dos alunos nos projetos dos colegas, dando sugestões e críticas construtivas para a melhoria desses, tanto nas etapas de concepção quanto no desenvolvimento e na experimentação.

Na habilitação em Licenciatura em Artes Visuais da EBA/UFMG, o conceito formativo do aluno – futuro professor de Arte – é vinculado a processos de criação e de ensino que se atravessam e se

nutrem. Por isso o pensamento artístico, a criação-experimentação artística, o diálogo estético-artístico e a aproximação com alunos da educação básica são incentivados, tudo permeado e entremeado por abordagens que buscam construir proposições expressivas de criação-ensino. A série *Professor Artista* também pode alcançar um público mais amplo, pensando alunos, artistas, professores de Arte e o público de um modo geral.

Essa concepção também foi levada para o CEEAV, que tem no currículo uma disciplina voltada para a concepção de materiais didáticos, denominada Laboratório de Ensino de Artes Visuais no Brasil. E a ideia inicial de produção da série surgiu em função do vídeo experimental produzido para essa disciplina, denominado *Abordagens sobre o material didático no ensino de Artes Visuais*⁹⁹, que propõe o material didático como vetor-propositor para a criação, pensado a partir de quem faz arte, de quem cria e media processos de criação e ensino juntos, no mesmo corpo. Vestígios e rastros do que é proposto pelo professor em sala de aula podem ser incorporados à sua produção autoral – e vice-versa –, e a experiência do ateliê pode ser levada aos alunos, de modos variados, levando em conta fatores como diálogo, pesquisa e processos coletivos de trabalho, além da constatação de que o ato de ensinar é um ato de troca, nunca acontece apartado do ato de aprender.

As imagens e depoimentos dos Professores Artistas abordam assuntos e temas que propiciam reflexões e estímulos para o ensino-aprendizagem em Arte. A abordagem de materiais didáticos para a Arte tem essa perspectiva, no estímulo aos processos de criação, de pesquisa e de experimentações artísticas, associados ao desejo de criar condições para causar desdobramentos em outras experiências.

A concepção e produção dos filmes foi pautada pelas poéticas de cada um, ressaltando o conceito de material didático como um elemento provocador-estimulador da imaginação e de pensamentos

99 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eJ_m2DVeQvs

artísticos, corroborando uma ideia ampliada de troca de conhecimentos. As falas e proposições se configuram em conceitos diversos, assim como no desejo de contribuir como incentivo à imaginação, à criação e às concepções de experiências artísticas a partir dos filmes.

Permeando o sentido contemporâneo da produção artística e do ensino de Artes Visuais, a série Professor Artista e a Licenciatura em Artes Visuais da EBA conjugam conceitos e desejos de ampliação do pensamento artístico-didático, norteados pelo incentivo a processos de trocas, criação-experimentação, criticidade e de poéticas que denotem protagonismo e subjetividade de quem está imerso na experiência de fazer arte.

7.4 O corpo como ferramenta do artista para o desenho: entrevista com Eugênio Paccelli¹⁰⁰

Professor da disciplina do Curso de Artes Visuais, “Desenho de modelo da figura humana”, Eugênio Paccelli compartilha procedimentos metodológicos utilizados em sala de aula e algumas reflexões sobre o ensino de Arte.

Projeto Memória: Quando foi o início de seu processo como aluno e professor na Escola de Belas Artes?

Eugênio Paccelli: Eu entrei na Escola de Belas Artes como aluno em 1993 para o Bacharelado em Belas Artes, com habilitação em Desenho, e depois comecei a dar aulas em 1997, assim que formei. E agora estou num momento, em 2019, em que fui aluno de metade dos professores em atividade e fui professor da outra metade. Então me considero num lugar importante do ponto de vista da observação.

PM: Quais professores te marcaram?

E.P: Todos os professores me marcaram, mas citarei alguns que fizeram muita diferença. Primeiro foi a professora Sandra Bianchi, que é muito interessada e muito perspicaz ao lidar com o trabalho do

100 Entrevista concedida à Mariana Tavares em 23 de março de 2019, em Belo Horizonte/MG.

aluno. Ela consegue elaborar uma abordagem para esse aluno, muito individualizada e cuidadosa. Então ela trabalha o conteúdo da disciplina focando no indivíduo, não trata o aluno de forma homogênea. E aí no caso, se o aluno não tem intimidade com determinado aspecto do desenho da figura humana, ela consegue encontrar outras possibilidades dentro dessa experiência. Ela incentivava muito o desenho e a prática e conseguia perceber a potencialidade de cada indivíduo dentro dos aspectos do desenho de observação da figura humana.

Suponhamos que determinado aluno tivesse um desenho que não seguisse o padrão de um desenho de observação clássico. Quando ela percebia isso, não trabalhava essa prática do aluno como uma lacuna, falta de talento, ou falta de olhar. Ela via isso como uma potência. Então ela dizia: “Isso aqui é muito bom, é muito legal, então vamos aprofundar essa sua forma de trabalhar e de pensar a figura humana. Vamos trabalhar a partir disso. Seguimos trabalhando os conceitos da disciplina, porém dentro dessa sua perspectiva”.

A disciplina que fiz com ela – Modelo II, tinha carga horária de 90h/aula. Havia as disciplinas de Modelo I e Modelo II. Então ela foi uma professora que me marcou muito. Ela incentivava até mesmo o aluno não matriculado na disciplina ou então aquele que já tinha feito a disciplina, ela incentivava sua presença em sala de aula para continuar desenhando. Partiu dela algumas iniciativas muito interessantes de convidar artistas visitantes, como a Ângela Lago e o Sebastião Nunes, para dar disciplinas na Escola relacionadas ao desenho, a partir de outras perspectivas. A Ângela Lago para ministrar ilustração e o Sebastião Nunes o texto mais gráfico.

Outro professor foi o **José Alberto Nemer**, muito cuidadoso com os alunos. Ele fazia diários individuais com anotações sobre cada aluno e ao final do semestre, nas avaliações finais, ele acompanhava esses diários nos dando uma visão, uma perspectiva de como tinha sido o nosso andamento. Ele era muito disponível para qualquer demanda dos alunos. Alguns professores mantinham essa prática do diário: Sandra Bianchi fazia isso, **Mário Zavagli** também.

Isso foi uma coisa que se perdeu. Nemer foi um professor muito disponível para qualquer demanda, com material didático de altíssimo nível. Então ele trazia catálogos de exposições de todos os lugares possíveis de artistas contemporâneos, alguns sem muita projeção ainda naquela época, mas ele nos mantinha bem atualizados. E uma coisa que ele fazia e me impressionava, era convidar donos de galerias de Belo Horizonte para visitar o atelier da Escola para que nós pudéssemos apresentar nosso trabalho e ter um retorno crítico desses profissionais do mercado da Arte. O **Marcos Hill** também é um professor muito cuidadoso com o aluno, também muito presente. Coordenou durante muito tempo o **PAD – Programa de Aprimoramento Discente**, onde se reuniam grupos de alunos com bolsas para pesquisar as questões artísticas individuais de cada um, mas dentro de um contexto coletivo em que você dialoga com a produção do outro. Era uma espécie de atelier mais aprofundado, mais livre. Um atelier que abarcava todas as áreas da Escola: Animação, Artes Visuais, História da Arte. Eu não fui aluno do Marcos Hill, mas fui orientando dele dentro desse projeto.

PM: Você como professor da disciplina do Curso de Artes Visuais, “Desenho de modelo da figura humana”, como você pensa o ensino e quais métodos você utiliza em sala de aula?

E.P.: Tive uma experiência com dança, antes de entrar na Escola de Belas Artes (de 1983 a 1993 aproximadamente), e a professora Sandra Bianchi, de certa forma, percebeu isso. Eu já tinha feito alguma coisa de teatro também. Era um bailarino profissional com registro em carteira. Trabalhei com alguns profissionais independentes, como a coreógrafa e bailarina Dudude Herrmann, da *Cia Absurda*; trabalhei no 1º Ato num momento em que o grupo ainda não estava profissionalizado, trabalhei com o Grupo *Circo*, vinculado à Escola de Dança Corpo. Foi uma experiência muito legal dançar em vários lugares, percorrer algumas cidades do Brasil para as apresentações em dança; trabalhei com Arnaldo Alvarenga também. Trabalhei no grupo *Oficina Multimídia* com a diretora Ione de Medeiros. Fiz

curso no Palácio das Artes, no Centro Mineiro de Danças Clássicas. Então eu tive uma experiência muito rica e diversificada na dança.

PM: De que forma a professora Sandra Bianchi percebeu essa relação com o corpo?

E.P: Ela percebeu isso no desenho. Ela olhou um desenho meu e disse: É muito curioso porque você tem uma relação diferente com o espaço, você faz alguma coisa diferente? E eu comentei com ela: “Eu fazia dança. Antes de vir para a Escola de Belas Artes eu trabalhava com dança”. Ela disse: “É curioso porque a maneira que você pensa o espaço é diferente”. Eu achei interessante a sensibilidade dela, ela poder perceber isso através do desenho, e isso de alguma forma me marcou, no modo como eu dou aula, porque nas aulas, depois de um tempo experimentando e pesquisando, comecei a introduzir algumas situações de percepção corporal que vem da dança. Então a disciplina que eu trabalho, eu penso o desenho, mas penso o desenho como movimento. Ele começa com o movimento. Antes do registro, do lápis, do papel, ele é movimento. E se eu penso o desenho como movimento, então a primeira ferramenta do artista, como desenhista, seria o próprio corpo, e o que eu percebi na Escola é que as pessoas pensam o desenho só com a mão e a cabeça. Elas esquecem que tem braço, que tem perna, quadril. E aí eu comecei a trabalhar isso na Escola. Pesquisei e introduzi técnicas de percepção do corpo na oficina do 36º Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, *Figura Humana, Experimentos para o Corpo, o Olhar e o Desenho*, de uma maneira mais explícita e que funcionou muito bem. Comecei a introduzir no curso da EBA, junto com as demandas da disciplina, e realmente percebi que a relação dos alunos enriqueceu muito com o desenho. Isso criou uma demanda boa por parte dos alunos, necessitando a abertura de duas turmas da mesma disciplina: **Desenho de modelo da figura humana**. Talvez na Escola de Belas Artes, na habilitação em desenho, ela seja a única disciplina em que o aluno tenha uma experiência mais completa com o corpo.



Alunos em trabalho na disciplina “Desenho de modelo da figura humana”, Piscinão, EBA/UFMG. 2012. Foto: Prof. Eugênio Paccelli.

PM: Como você estrutura a disciplina?

E.P: Eu divido a disciplina em três partes: Num primeiro momento, mostro livros e imagens de artistas diversos, dentro da refe-

rência da figura humana. Então vai de Leonardo Da Vinci, passando por Andy Warhol e Lucian Freud, por exemplo, sempre trabalhos em desenho. Não mostro os trabalhos mais conhecidos. O Lucian Freud e o Warhol, por exemplo, trabalham muito com pintura. Eles são muito conhecidos por suas pinturas. Mas tenho uma bibliografia que é só de desenhos de figura humana dos artistas. Abordo também performances em que os desenhos são componentes importantes, como em alguns artistas como La Ribot. Ela é mais conhecida como bailarina, mas na performance o desenho está sempre presente. Então apresento desde os clássicos até artistas contemporâneos, e bem provocadores no sentido de pensar o desenho de maneira mais estendida. Eu mostro esse repertório de experiências em desenho na primeira parte da disciplina, que tem carga horária semestral de 75h/aula.

Num segundo momento, trabalho a experiência do corpo, de deslocamento do corpo no espaço, por exemplo, pensando em ritmo, composição, planos do corpo – alto, médio e baixo – para que os alunos tenham uma experiência mais profunda sobre o que seja o corpo de cada um e o corpo coletivo também. E num terceiro momento – o desenho, entendido em sua forma mais clara, com o lápis e o papel. Mas eu trabalho com vários formatos: desde o formato de papel A2, que é mais padrão, em que o aluno desenha sentado na carteira, até um formato enorme, maior do que o corpo do próprio aluno, já com as folhas estendidas no chão e pensando também a folha, o desenho produzido, como objeto, relacionando esse desenho com o próprio corpo também, e vestir, por exemplo, o desenho. Então é uma experiência bem ampla.



Daniel Grunmann desfila com desenho/objeto. Disciplina Desenho de modelo da figura humana, ministrada pelo Prof. Eugênio Paccelli. Escola de Belas Artes, 2017.

MT: Você sistematizou esse método de ensino de desenho da figura humana que você criou?

E.P: Eu vou citar uma professora que foi muito importante para mim: Lucia Gouvêa Pimentel. Ela foi minha orientadora de mestrado.

E eu gostei tanto que me orientou no doutorado também. Sob seu acompanhamento realizei a tese de doutorado *Desenho inscrito no corpo*, que foi o desenvolvimento dessa experiência de uma forma mais aprofundada, porque até então eu não anotava, era mais no contexto da experimentação. Mas com o doutorado, sob a orientação da Lucia Pimentel, eu sistematizei isso numa tese, elaborando um catálogo de alguns exercícios e pensando num compartilhamento com outras situações de ensino: se alguma pessoa quiser experimentar algumas daquelas práticas ali, será possível experimentá-la. Eu também trabalho fragmentos dessa experiência com workshops em outras situações de ensino. Eu já apliquei algumas dessas situações do desenho em escolas públicas, em escolas para surdos-mudos, em escolas de dança, festivais para crianças e também na Escola de Medicina, no Hospital das Clínicas, tentando encontrar uma experiência do desenho para pacientes que necessitavam de uma relação mais próxima e mais atenta com o próprio corpo.

Também trabalho com modelo vivo na disciplina. Não consigo trabalhar sem os modelos por ser uma disciplina de desenho da figura humana. As pessoas que trabalham como modelos-vivos são propositivas e com consciência corporal, deveriam ser mais valorizadas pelas instituições e reconhecidas como profissionais indispensáveis na elaboração do conhecimento artístico.

8. Cinema

8.1 O Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG e outras histórias

Evandro José Lemos da Cunha

Os anos setenta, oitenta e noventa

Na manhã do dia oito de março de 1976, logo após o Carnaval, entramos, o professor José Américo Ribeiro e eu, no prédio da Escola de Belas Artes da UFMG com uma disposição e alegria imensuráveis, pois iríamos fazer parte do grupo de professores do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola, departamento este **proposto em 1971 pelo Prof. José Tavares de Barros**.

Terceiro departamento da Escola (ao lado dos departamentos de Artes Plásticas e de Desenho), o DFTC contava à época com poucos professores – de História do Cinema, de Análise Cinematográfica e dois de Fotografia –; José Américo e eu ocuparíamos duas vagas abertas para professores auxiliares de ensino, em regime de vinte horas, com a missão de colaborarmos na estruturação da área de cinema na Universidade.

Nossa missão era construir o caminho do novo departamento através de várias reuniões, debates e leituras, sob a chefia do Prof. José Tavares, partindo de dois vetores centrais: sedimentar a área de teoria do cinema associada à implantação de novas disciplinas e reforçar a prática cinematográfica em conjunto com a expansão da área de fotografia.

O departamento nessa fase passava também por uma expressiva demanda externa para que fossem ofertados cursos de extensão que possibilitassem à comunidade acesso à formação teórica e prática em cinema. Assim, nos empenhamos em traçar e viabilizar um projeto de extensão universitária, oferecendo dois novos cursos – Introdução

ao Cinema e Prática Cinematográfica. Os cursos, gratuitos e abertos ao público, tiveram significativa procura e, dentro das possibilidades da época, foram bastante exitosos, pois permitiram que o departamento se consolidasse junto à Universidade e à sociedade, além de levar à junção entre teoria e prática cinematográfica.

Essa experiência pedagógica também possibilitou a inserção do DFTC em outras unidades da UFMG. Entre 1976 e 1978, o DFTC, além de já contar com disciplinas ofertadas no currículo ampliado da Escola de Belas Artes, fazia parte da grade curricular da Escola de Arquitetura e dos currículos modificados dos cursos de Jornalismo e de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH.

O final dos anos setenta e o decorrer dos anos oitenta foram extremamente profícuos para o DFTC. Conseguimos realizar vários convênios; por exemplo, com a Cinemateca Brasileira para a disponibilização de filmes em 16 mm e sua utilização em sala de aulas, permitindo um significativo aumento da eficiência e motivação às aulas de cinema. Na época o acesso à cinematografia internacional e brasileira era bastante difícil, e a disponibilidade para conhecimento e análise dos filmes enriqueceu e ampliou o ensino de cinema na EBA.

Em uma iniciativa do Prof. José Tavares, no início da década de setenta tornou-se possível a doação, pela família, do **acervo cinematográfico do cineasta Iginio Bonfili**, possibilitando uma importante e inovadora linha de pesquisa a partir do material de mais de trezentas latas de filmes em 35mm. Novos acordos para aquisição de filmes enriqueceram o acervo do departamento, tais como do antigo **Instituto Nacional de Cinema e da Produtora Diógenes**, detentora dos mais importantes filmes brasileiros da época. O estabelecimento dessa linha de pesquisa viabilizou o projeto **“Memória e Cinema”**, que se tornou permanente e transformou o Departamento de Fotografia e Cinema líder nacional nesta área. A atuação dinâmica e constante do projeto gerou ainda várias ações coordenadas com o **Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro**, criado pelo Prof. José Tavares

em conjunto com outros pesquisadores brasileiros, e várias realizações no âmbito dos Festivais de Inverno da UFMG. O departamento conserva essa linha de pesquisa até hoje, e além de sua importância histórica e de preservação da memória cinematográfica mineira e nacional, vem se consolidando cada vez mais como prioridade na Escola de Belas Artes da UFMG.

Simultaneamente, nessa mesma época foi estabelecida uma parceria com a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP para a realização de dois cursos, um de Aperfeiçoamento sobre “Estruturalismo e Crítica do Filme” e outro de Atualização com base no livro do Prof. Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Estas iniciativas de pós-graduação levaram a então diretora da Escola, Profa. Beatriz Vasconcelos Coelho, com experiência na criação do Cecor – Centro de Conservação de Restauração de Bens Culturais Móveis – e do curso de Especialização, sob a coordenação do Prof. Eduardo Penuela Canizal, a solicitar ao Prof. José Américo e a mim um projeto para darmos início à proposta de uma nova pós-graduação para a Escola de Belas Artes. Estruturamos e finalizamos a proposta, mas não foi possível implantá-la no tempo desejado, o que só seria viabilizado posteriormente.

Outra ação importante e simultânea aos cursos foi o fortalecimento do convênio com a antiga Embrafilme, que possibilitou acesso aos filmes documentários de seu acervo, assim como à divulgação da produção cinematográfica produzida no departamento pelos alunos e professores da Escola de Belas Artes e do Curso de Comunicação Social. O Departamento de Fotografia e Cinema possuía à época uma vantagem técnica em Minas Gerais por ter a única moviola necessária à montagem cinematográfica até o advento da edição digital, o que nos dava uma capacidade profissional a mais e ao departamento como centro de produção audiovisual.

O convênio com a Embrafilme nos possibilitou também a aquisição de novos materiais de produção de imagem (câmeras, iluminação, tripés etc.) e de sonorização (gravadores, aparelhos de sincronização,

microfones etc.). Com esse acréscimo foi possível ao DFTC incrementar a produção e a realização de filmes, muitas vezes associados a produtoras existentes no mercado de produção audiovisual.

São desse período vários filmes realizados pelo Departamento de Fotografia e Cinema, quase todos com participação dos professores José Tavares de Barros, José Américo Ribeiro e minha, tais como: *Ouro Preto Festival de 10 Invernos*; *Arqueologia do Brasil*; *Cerâmica do Vale do Jequitinhonha* (premiado como melhor Documentário e melhor Fotografia no IX Festival de Brasília de Cinema Brasileiro); *Festa no País das Geraes*; *Fio da Meada*; *Artesanato do Centro Oeste*; *Giramundo*; *Polícia: o caso dos irmãos Piriá*; *Idolatrada* (longa metragem); *Em Nome da Razão* (prêmio de *Prix du Public* no Festival de Lille, França, melhor Documentário nas Jornadas do Curta-Metragem de Salvador e Margarida de Prata da Conferência Nacional de Bispos do Brasil – CNBB); *Nascimento e Morte segundo Pipiripau*, dentre outras produções audiovisuais.

O envolvimento do departamento em todas essas e outras produções permitiu uma melhoria no aprendizado da prática e do estudo teórico do cinema, tanto por parte dos professores como dos alunos da Escola de Belas Artes e de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas envolvidos nas tarefas de criação cinematográfica.

Ponto importante nesse período foi a realização dos denominados “audiovisuais”: longe dos grandes centros produtores de cinema, a produção cinematográfica em Minas Gerais tinha um custo muito alto e, talvez por essa razão, tenha se desenvolvido com força uma criativa alternativa técnica com a produção dos audiovisuais. Aqueles que trabalhavam então com filmes ou *video tape*, especialmente em Belo Horizonte, partiram para a produção deste formato, que basicamente consistia em um sistema de projeção de *slides* com sonorização e uma parafernália de equipamentos para que fossem bem-feitos: um gravador de som de rolo, com amplificador e boas caixas, dois projetores de *slides* automáticos (só servia da marca

Kodak), um bipador e um *dissolve control*, que possibilitava o efeito de fusão das imagens.

Na verdade, não era cinema, não era TV e não era vídeo, mas era muito cativante, funcionava muito bem quando se conseguia boas condições de projeção, e poderia alcançar bons resultados. Proporcionava o mesmo efeito de imersão do cinema e possibilitava uma rica experiência sensorial. Minas Gerais, nos anos setenta e até meados dos oitenta, se destacou nacionalmente e, porque não internacionalmente, nessa área de produção audiovisual.

Essa experiência do Departamento de Fotografia e Cinema se deu em conjunto com o Centro Audiovisual da UFMG, órgão complementar da Reitoria (que posteriormente gerou o Cedecom – Centro de Desenvolvimento da Comunicação) que se destinava a uma variada produção de materiais didáticos para todas as Unidades da UFMG. Como diretor do centro de 1983 a 1989, e por razões de similaridade, eu e o Departamento de Fotografia e Cinema nos envolvemos em várias produções conjuntas, principalmente na área audiovisual. Foram muitos os audiovisuais produzidos na época, mas que, infelizmente, em recente busca por este acervo, constatou-se a sua destruição e perda. Quando o Centro Audiovisual foi substituído pelo Cedecom, parte de seu patrimônio foi distribuído pelas unidades acadêmicas, sendo um dos motivos por não encontrarmos mais esse rico material para a memória da UFMG.

O Departamento de Cinema e Fotografia, no decorrer dos anos oitenta e noventa, com o aumento da oferta de disciplinas tanto na Escola de Belas Artes como em outras graduações da UFMG, e com a urgente necessidade de formação em pós-graduação de parte de seus professores, necessitou da contratação de mais docentes. Professores foram transferidos de outras unidades e de universidades federais, outros concursados foram contratados com a abertura de algumas poucas vagas de docentes para a Escola de Belas Artes, evidenciando um período de pouco crescimento da universidade pública brasileira.

Ainda associando-se à Embrafilme, o Departamento de Cinema e Fotografia assinou um importante convênio em meados dos anos oitenta, que modificou substancialmente o rumo da área de cinema na Escola de Belas Artes: a criação do curso de Cinema de Animação, antigo desejo da Escola, inclusive dos alunos, e perseguido desde o ano de 1977, principalmente pelo Prof. José Américo Ribeiro. Como pró-reitor de Extensão da UFMG, à época, conseguimos apoio do Conselho de Extensão ao projeto apresentado pelo departamento para a implantação de um estúdio de Cinema de Animação, que visasse também a divulgação de projetos extensionistas. Com essa medida, conseguiu-se a truca (mesa de filmagem para filmes de animação), tanques de revelação para filmes de 16 mm e várias mesas de luz. Tínhamos aí o embrião do que viria mais tarde possibilitar a criação da Habilitação em Cinema de Animação.

A Habilitação em Cinema de Animação foi então implantada em 1986, e em 1988 assinado o convênio com a Embrafilme e o *National Film Board*, Canadá, para a criação do **Núcleo Regional de Cinema de Animação de Minas Gerais**, projeto de caráter extensionista e aberto à comunidade através de seleção prévia, consolidando o cinema de animação na Escola.

Nessa época, com experiência de oito anos em atividades como pró-reitor de Extensão e como diretor do Centro Audiovisual, e pelos novos ares provenientes da recente abertura democrática no país, viabilizou-se a primeira eleição em consulta direta à comunidade para a diretoria da Escola de Belas Artes da UFMG. Fui eleito diretor pelo voto direto e indicado através de uma lista tríplice pela reitora Profa. Vanessa Guimarães no ano de 1989, tendo o Prof. Júlio Espíndola como vice-diretor.

Na direção buscamos intensificar a busca de projetos de cunho específico do Departamento de Cinema e Fotografia. Associado ao professor Luiz Gonzaga Teixeira, propomos à Fapemig – Fundação

de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, a necessidade do adequado arquivamento da produção fílmica existente no projeto **“Imagens de Minas”**, com a proposta de compra de equipamentos para um estúdio de televisão e para a produção de vídeos e de reciclagem de todo o material existente na pesquisa de imagens. A liberação de grande parte dos recursos financeiros solicitados tornou possível a execução do projeto proposto e a construção de um sólido centro de produção de vídeos.

Anterior à liberação dos recursos pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais para a Escola de Belas Artes, o Conselho Universitário da UFMG, depois de muitas discussões que envolviam o interesse de outras unidades acadêmicas da universidade, votou e deliberou a colocação da Escola de Belas Artes como primeira unidade a ser contemplada na lista de prioridades de reformas prediais no Campus de Pampulha. Os recursos financeiros foram aplicados na reforma do primeiro e segundo andares já existentes e na construção do terceiro andar. Com essas obras, foi viabilizado um espaço adequado para a instalação do estúdio de gravação, que possibilitou a realização de muitos vídeos no departamento.

Na nossa nova gestão na diretoria da Escola de Belas Artes, entre os anos de 1989 e 1994, retomamos a proposta de criação de um mestrado no departamento, com a nomeação de uma comissão constituída pelos professores José Américo Ribeiro, Beatriz Vasconcelos e José Alberto Nemer, para a formulação de um projeto-piloto associado às áreas de filosofia, ciências sociais, história da arte, entre outras, e que permitisse aos alunos continuarem sua prática artística, principal característica da Escola de Belas Artes. Nesse momento a Escola já contava com um número razoável de professores com mestrado e ainda uns poucos com doutorado.

Com a adaptação e melhoria de determinados espaços para as necessidades prementes da pós-graduação, como o caso da biblioteca, foi iniciado um programa semestral de compras de livros e

periódicos, e o planejamento da reforma de seu espaço com a compra de estantes móveis, que iriam facilitar o acondicionamento de periódicos. Foram também criadas cabines que permitissem os estudos de filmes através de vídeos e uma sala de projeção que pudesse dar suporte à Habilitação em Animação. Deu-se início também, junto aos departamentos, ao planejamento de aperfeiçoamento da formação de professores, visando incentivar a inserção destes em mestrados e doutorados no Brasil e no exterior.

No intuito de estabelecer um diálogo da Escola de Belas Artes com a comunidade universitária, e como não havia uma galeria para exposição de trabalhos, foi criado o projeto *Artedoor*, existente até os dias atuais. A ação consistia em um *outdoor* em espaço aberto em frente à Escola, no qual poderia-se expor trabalhos específicos de professores e alunos. Uma exposição emblemática foi produzida com a temática sobre a AIDS, criada pela área de Escultura, tendo obtido grande sucesso e repercussão.

Ainda nessa linha de ampliação do relacionamento institucional da Escola de Belas Artes, foram realizados vários encontros e seminários nacionais e internacionais com o incentivo e patrocínio de órgãos estaduais e federais, bem como com a iniciativa privada. A Escola cresceu significativamente nesse período seu escopo de atuação, inclusive dando início à inserção de uma futura área prevista para o teatro de bonecos, para abrigar a exitosa carreira do grupo Giramundo, formado por professores da Escola. Foram adaptados em construções contíguas à Escola, espaços específicos para oficinas de produção do grupo.

Com o término de mandato de diretoria em 1994 e o convite feito pelo novo reitor eleito Prof. Tomaz Aroldo da Mota Santos para um segundo mandato de pró-reitor de Extensão, assumo essa nova empreitada, mas não me distancio da área cultural uma vez que passo a exercer a função de coordenação geral dos Festivais de Inverno da UFMG em Ouro Preto, em mandatos consecutivos até o ano de 1998.

Os anos dois mil

Posterior ao Carnaval de 2000, junto com a Profa. Lucia Gouvea Pimentel, fomos eleitos e nomeados diretor e vice-diretora da Escola de Belas Artes, por ampla maioria de votos na consulta pública feita à comunidade da escola, composta por professores, técnicos administrativos e estudantes. Iniciamos nosso mandato com entusiasmo de efetivamente executarmos as propostas as quais havíamos nos comprometido. Nesse momento, a Habilitação em Cinema de Animação já contava com vários professores e já possuíamos um ótimo **Cine Clube da UFMG**, coordenado pelo Prof. Heitor Capuzzo Filho, onde além das projeções de muitos filmes, eram desenvolvidos seminários temáticos e palestras. Na mesma época já contávamos com o Laboratório **Ophicina Digital**, coordenado pelo Prof. Luiz Roberto Pinto Nazario, que se dedicava aos trabalhos de salvaguarda do acervo cinematográfico existente na Escola e à produção de filmes envolvendo vários temas (além de ser o executor do primeiro longa-metragem em animação realizado integralmente na escola), além do **Laboratório Midia@Arte** dedicado à renovação tecnológica da área de animação.

Vários projetos de expansão da Escola refletiram todo o seu crescimento institucional. Eleito pelo Conselho Universitário para presidir as Comissões de Obra e Patrimônio e de Acompanhamento do *Campus 2000*, intensificamos o trabalho de recuperação física da escola e ampliamos a internacionalização desta, celebrando vários convênios com instituições e países que possuíam interesses comuns na área de arte.

Outro grande impacto do crescimento da Escola de Belas Artes se deu com o estabelecimento do recém-criado curso de Teatro em seu espaço físico, que por afinidade veio a se integrar ao Departamento de Fotografia e Cinema, agora Departamento de Teatro, Fotografia e Cinema. Criamos também as condições para a ampliação física para os cursos do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor.

A ampla reforma curricular no bacharelado, na licenciatura e aperfeiçoando as disciplinas já existentes, foram criados espaços curriculares para a proposta de novas habilitações, foram reformuladas também as atividades de extensão da Escola de Belas Artes, o que viabilizou a criação de novos cursos, assim como foi reforçado o já tradicional Curso de Estilismo e Modelagem do Vestuário.

A pós-graduação mereceu também especial atenção com as novas condições na Escola para a criação do doutorado. Após muitos debates internos e externos, principalmente no Conselho Universitário, foi aprovado e regulamentado o doutoramento em Arte na Escola de Belas Artes.

Na área do ensino de cinema havia uma reivindicação na Universidade por uma ampliação que pudesse integrar pelo menos duas unidades, além da Escola de Belas Artes – a Faculdade de Filosofia, Ciências Sociais e Humanas, através do Curso de Comunicação Social e a Faculdade de Letras. Para tal, em 2002, a Reitoria nomeou uma comissão de representantes das unidades acadêmicas envolvidas, presidida por mim como diretor para desenvolver “estudos e projeto do Novo Curso de Cinema da UFMG”.

Essa foi uma tarefa bastante difícil, pois envolvia uma antiga reivindicação do Curso de Comunicação Social sob o real argumento de que a área de cinema, a partir da normativa curricular estabelecida pelo Ministério da Educação, deveria ficar com esta unidade. Nós, da Escola de Belas Artes, já possuíamos uma boa expertise na área de cinema como um todo, bem como no ensino na área de animação cinematográfica. A Faculdade de Letras já possuía alguns laboratórios e cursos tanto em graduação como em pós-graduação que se dedicavam a vários aspectos do estudo do cinema.

Numa tarefa árdua, iniciamos os trabalhos com muitas reuniões, algumas bastantes complexas, pois para todos era naquele momento uma experiência inédita, ou seja, criar um curso a partir do interesse intelectual, político e administrativo de três unidades

da Universidade, que deveria reunir questões teóricas e práticas próprias do cinema de uma forma equilibrada.

Em determinado momento chegamos a uma proposta comum ainda que insatisfatória, o que nos levou a convidar um consultor internacional para análise da proposta, na figura do renomado Prof. Robert Stam da Universidade de Nova York, USA, que possuía um curso de cinema semelhante ao que estávamos propondo. O parecer do professor, apresentado em uma reunião presencial e com várias argumentações, foi de que o projeto não poderia abranger o cinema de animação pois ele não considerava a área como cinema. Obviamente, aumentou e muito a tensão em torno do parecer apresentado, uma vez que isso excluía uma vocação natural da Escola de Belas Artes, que contava com experiência em cinema de animação e possuía a Habilitação em Animação. As reuniões tiveram continuidade, mas ainda sem construir uma real proposição para ser apresentada à Reitoria.

Ao mesmo tempo que se intensificou a participação da área de cinema da Escola de Belas Artes em fóruns nacionais e latino-americanos, começamos a ter notícias da construção de um plano do Ministério da Educação para expansão e reformulação do ensino superior no país, e que essa mudança seria bastante significativa.

A UFMG, assim como a Escola de Belas Artes, com muita carência de docentes assim como de técnicos-administrativos, não apresentava condições de propor novos cursos naquele momento, e aguardava as novas perspectivas de expansão, ficando na expectativa do novo modelo para o ensino superior a ser proposto e que viria pouco depois a se chamar REUNI – Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais.

Ainda nesse período, a Profa. Lucia e eu propusemos um curso de Especialização de Ensino de Artes a Distância para a Universidade Aberta do Brasil, através do Centro de Apoio ao Ensino a Distância da UFMG – CAED –, aprovado pelas instâncias superiores e dando início à entrada da Escola de Belas Artes nessa inovadora modalidade de ensino.

A partir do trabalho de Ensino a Distância, criamos em conjunto com professoras e professores e estudantes um **Laboratório de Artes e Tecnologia para Educação – Innovatio** –; esse laboratório viria a produzir dezenas de materiais didáticos para quase todos os cursos a distância oferecidos pela Universidade, com significativa repercussão nacional.

Com o início e intensificação das discussões do REUNI, a Escola de Belas Artes procedeu uma nova consulta à comunidade para sua direção, tendo me candidatado à direção desta com o propósito de dar continuidade aos trabalhos iniciados na proposta do REUNI e tendo o Prof. Luiz Antônio Cruz Souza como vice-diretor.

O Projeto do REUNI teve finalmente seus editais publicados em um complexo formato que associava inovação e criação de novos cursos, expansão de vagas tanto docentes quanto técnico-administrativas, expansão de alunos, adaptação às políticas de cotas, criação e adaptações curriculares etc.

Tudo isso implicaria em novas reformas físicas, na construção de novos prédios para alojar os cursos que já estavam sendo realizados e o funcionamento das novas atividades, em compras complexas de equipamentos nacionais e importados e na realização de muitos concursos públicos.

Foram realizados vários seminários internos envolvendo toda a Escola, reuniões infundáveis sobre os problemas que surgiam diariamente. Sabemos e reforçamos que, proporcionalmente, a Escola de Belas Artes foi a unidade da UFMG que teve o maior crescimento nessa proposta inovadora. A partir de então, grande parte dos trabalhos de direção da Escola voltaram-se integralmente ao REUNI, com questões que perduram até os dias atuais e que serão aperfeiçoadas ainda a longo prazo.

No contexto do REUNI, o cinema se encontrou e se aperfeiçoou na Escola onde consolidou seu nicho, em especial com a criação do curso autônomo de **Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD**.

Vida longa ao cinema do Departamento de Fotografia e Cinema – FTC –, agora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais!

Referências

Ribeiro, José Américo. **Uma paixão chamada Cinema**. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

8.2 Em busca de uma identidade animada: apontamentos sobre a experimentação na animação feita na EBA/UFMG

Maurício Silva Gino

Escrever sobre a docência da animação neste livro é uma grande honra que me coube, como também um desafio. E essa oportunidade revela ainda a importância que a animação, como meio de expressão artística, ganhou na nossa escola, que por sua vez tornou-se uma grande referência no ensino da animação no Brasil.

E pode-se dizer que já temos uma longa trajetória. Dos 65 anos de EBA/UFMG, temos também já quase quatro décadas de ensino de animação, nas quais passamos do pioneirismo para a consolidação como um campo das Artes, até tornar-nos um reconhecido polo de formação de artistas animadores. E já de início, duas questões se apresentam: quais são nossas influências e que características definem a animação que fazemos?

Com essas questões em mente, inicio uma reflexão sobre o fazer artístico no campo do cinema de animação na Escola de Belas Artes da UFMG. Para isso, foi necessário fazer um breve retrospecto do ensino de animação na nossa escola, passando pela criação do curso de graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD, para então chegar a algumas considerações.

1. Pressupostos

Em seu livro *Uma Paixão Chamada Cinema*, o saudoso professor José Américo Ribeiro fala do contexto da proposição e criação de uma inédita habilitação em Cinema de Animação em um curso de graduação no Brasil. As dificuldades e desafios que envolveram a criação da habilitação em 1985, bem como os primeiros experimentos dos pioneiros da animação na Escola de Belas Artes da UFMG, são ali apresentados com a paixão de quem teve uma atuação decisiva para que isso acontecesse e vivenciou aquele movimento histórico para a animação brasileira. Também nesse livro, José Américo descreve a implantação do Núcleo Regional de Cinema de Animação em Minas Gerais:

Em 1988, o DFTC [Departamento de Fotografia e Cinema] trouxe para Minas Gerais um dos núcleos de cinema de animação que seriam implantados no Brasil através de convênio firmado entre o National Film Board, do Canadá, e a Embrafilme. O convênio previa o treinamento de técnicos no Rio, a realização de cursos básicos e profissionalizantes ministrados por animadores brasileiros e canadenses, o empréstimo por comodato de equipamentos, o fornecimento de material didático e uma série de livros. (RIBEIRO, 2013).

O fato de termos na Escola de Belas Artes da UFMG uma habilitação em Cinema de Animação foi decisivo para que um dos núcleos previstos por esse convênio fosse instalado em Belo Horizonte. E em contrapartida, “a implantação do Núcleo Regional de Cinema de Animação de Minas Gerais contribuiu de forma decisiva para a consolidação da habilitação em Cinema de Animação do DFTC/EBA/UFMG” (RIBEIRO, 2013).

Deve-se ressaltar que as produções do *National Film Board of Canada* – NFBC sempre se caracterizaram pela valorização da animação autoral e experimental, em contraposição à animação industrial estadunidense, tendo em Norman McLaren o seu maior expoente. Certamente isso representou uma importante influência

na animação brasileira a partir da criação dos núcleos regionais no nosso país, e em especial na animação produzida em Minas Gerais, o que talvez possa ser observado até mesmo nos dias atuais.

2. Abordagens artísticas e experimentais no CAAD

A habilitação em Cinema de Animação perdurou por mais de duas décadas. Porém, durante os primeiros anos da década de 2000, já se percebia a necessidade de atualização dessa habilitação no curso de Artes Visuais. Sua estrutura curricular, pensada ainda nos anos 80, não considerava as tecnologias digitais na produção de animações, deixando os egressos do curso desconectados das demandas que o mercado da animação já começava a buscar nos profissionais. Como uma habilitação, e portanto, ocupando apenas uma parte do curso de Artes Visuais, tínhamos uma carga horária insuficiente para abrigar novas disciplinas de animação, que naquele momento já se mostravam necessárias, como a Animação 3D Digital.

Paralelamente a isso, instituiu-se em âmbito nacional o Programa REUNI, em 2007. Criado pelo governo Federal para a reestruturação e expansão das universidades públicas federais, como parte do Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE), o REUNI ampliou o acesso ao ensino superior no Brasil e ofereceu as condições necessárias para a maior expansão da Escola de Belas Artes da UFMG. Nesse período, foram criados quatro novos cursos de graduação na EBA, além de outros dois cursos interunidades.

Essa foi a oportunidade que faltava para a emancipação do Cinema de Animação na EBA/UFMG, que enfim deixaria de ser uma habilitação para tornar-se uma nova e pioneira graduação no Brasil. Assim iniciou-se o curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD, tendo sua primeira turma aberta em 2009.

Além das unidades curriculares oferecidas pela primeira vez na EBA, como as novas disciplinas de Animação 3D Digital, Stop Motion,

Design Sonoro, Montagem e Edição, dentre outras que se faziam necessárias à evolução do ensino da animação, o novo curso trouxe também grandes novidades para o ensino da animação na UFMG, como a possibilidade da articulação com as artes digitais e interativas, além da oferta de um novo percurso em Jogos. Isso possibilitou uma formação mais ampla aos nossos alunos, além de uma abordagem mais contemporânea da própria animação.

No entanto, algumas tradições foram estrategicamente mantidas no novo curso. Assim, disciplinas que poderiam perfeitamente ser oferecidas totalmente em meios digitais permaneceram sendo realizadas em meios físicos, com o uso do papel, do lápis e da mesa de luz. Este é o caso das disciplinas que introduzem os princípios da animação clássica, a representação das mecânicas do movimento animado e a atuação cartunesca dos personagens. Nessas disciplinas, valorizam-se o desenho em esboço a lápis e o ato de *flipar* a animação em papel, que depois de digitalizado segue o fluxo comum à animação 2D digital.

Espera-se com isso não apenas o ensino da técnica de representação do movimento animado, mas também a possibilidade de oferecer aos alunos uma experiência com equipamentos e materiais artísticos tradicionais, o que consideramos essencial no contexto de uma escola de Artes.

Também nessa linha insere-se a disciplina Animação Experimental, que leciono no curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD. Inspirada na disciplina Técnicas Alternativas de Animação, ministrada pela Profa. Maria Amélia Palhares na antiga habilitação em Cinema de Animação, a nova disciplina Animação Experimental também estimula a exploração de técnicas e materiais alternativos ou não convencionais. No entanto, o conceito de experimentação expande-se para além das questões técnicas, buscando contemplar ainda novas metodologias de produção e possibilidades de veiculação e exibição das animações. Aqui, abre-se espaço para o fazer artístico na criação onde o inesperado muitas vezes é bem-vindo.

Nesse sentido, o animador Diego Akel fala sobre a possibilidade da improvisação artística no cinema de animação, em texto publicado no livro *Maldita Animação Brasileira*:

[...] vejo um elemento como essencial a um pensamento mais livre no Cinema de Animação: o improviso. A quase totalidade de pessoas ligadas à animação vai indicar os mesmos elementos como necessários para se criar um filme: ideia, roteiro (e pode haver um *storyline* e depois argumento antes do roteiro), *storyboard* e, aí sim, podemos ir para a produção (ou pré-produção, se for algo realmente grande). Mas por que não podemos ir direto da ideia para a produção? (LEITE, 2015).

O autor, que é também um reconhecido animador experimental brasileiro, fala ainda que o improviso é um caminho extremamente aceito, válido e recorrente em outras formas de arte, e cita a espontaneidade como elemento chave do instantâneo fotográfico e dos processos musicais adotados pelo *jazz*. Com seu texto, Diego Akel evidencia o grande potencial criativo que tal abordagem pode trazer ao Cinema de Animação. E é dessa forma que buscamos trabalhar na disciplina Animação Experimental, que traz aos alunos a proposta de deixarem as ideias fluírem, sem muito planejamento prévio, e em contraponto até a outras disciplinas anteriores da matriz curricular do curso.

E para nos inspirar, lembramos como referência o filme *Sinfonia do Alto Ribeira* (1985)¹⁰¹. Sem amarras e com o espírito atento ao mundo que o cerca, Hermeto Pascoal sempre explora ao máximo a experimentação musical, utilizando os mais variados objetos cotidianos normalmente não associados à música. E nesse filme, sua abordagem criativa propõe novos conceitos musicais a partir do sopro e percussão, utilizando como elemento básico a água do rio que o banha, e tendo o próprio som da natureza a sua volta compondo a paisagem sonora e musical. E a partir dessa referência se estabelece uma relação com

101 Disponível no site oficial de Hermeto Pascoal: <https://www.hermetopascoal.com.br/videos>

a proposta da disciplina Animação Experimental: façamos animação assim como o bruxo Hermeto Pascoal faz sua música.

Abordagens como essas fazem com que a graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais da UFMG não seja um curso meramente técnico. Ao contrário, a animação se apresenta aqui, verdadeiramente, como mais uma possibilidade de expressão artística.

3. Identidades autorais e regionais: narrando por meio da técnica

Em entrevista concedida a Sávio Leite, Aída Queiroz, que está entre os organizadores do Festival Anima Mundi, foi questionada se percebe a influência da cultura local nos filmes dos animadores mineiros, ao que respondeu prontamente:

Percebo e é forte. [...] Ano passado no festival [Anima Mundi], por exemplo, teve um filme de uma aluna da Escola de Belas Artes da UFMG, Míriam Aparecida Rolim. O nome do filme era *Breves Instantes* (2010). Ela animou serragem, o material que é usado para enfeitar as ruas por onde passa a procissão, em eventos católicos. Quando eu era criança tinha muito isso, em Governador Valadares. A gente ia para a rua e montava aqueles desenhos lindos, com pó de café usado, com serragem, com palha, com as coisas coloridas, e fazia uns desenhos lindos, por onde a procissão ia passar. Então, ela animou esse tapete para a procissão em Ouro Preto. Ela filmou ao vivo, uma parte feita na própria rua e depois ela animou de uma forma que eu falei: "Isso é Minas Gerais". (LEITE, 2013).

Essa fala de Aída Queiroz evidencia o quanto a técnica e os materiais empregados na animação contribuem para a construção da narrativa fílmica e, mais do que isso, podem revelar traços da herança cultural do autor de filmes animados. As escolhas feitas por Míriam Rolim não foram gratuitas, e sim fruto de uma minuciosa pesquisa sobre a tradição de um evento religioso que seria representado em sua animação. Tal pesquisa envolveu não apenas a busca pelos

mesmos materiais utilizados na construção dos tapetes de procissão, mas também a iconografia religiosa a ser representada, e até mesmo a música de inspiração barroca que compõe a trilha sonora do filme. Portanto, a simples escolha das técnicas e materiais a serem animados foi capaz de revelar muito sobre sua identidade cultural, o que também se reflete no seu filme.

Essa constatação nos remete de volta às questões iniciais deste texto, revelando uma possível característica capaz de definir a animação que fazemos em Minas Gerais e mais especificamente na EBA/UFMG, à medida em que a experimentação de novas possibilidades técnicas desempenha um importante papel na autoria da obra.

4. Campos a serem explorados

Atualmente, grande parte das produções de alunos do curso de Cinema de Animação e Artes Digitais é formada por filmes de personagens animados por meio da técnica do desenho tradicional e em mídia digital, e geralmente muito bem animados do ponto de vista da construção do movimento sintético dos personagens. Muitas vezes percebe-se também nesses filmes uma grande preocupação com a pós-produção, que inclui recursos de composição digital, animação de efeitos e partículas, aplicação de texturas, luzes e sombras, dentre outras possibilidades que às vezes são utilizadas até de forma excessiva e quase pirotécnica. Há nessas produções pouca experimentação, seja na técnica escolhida ou nos processos de produção. Os alunos preferem caminhar por campos mais seguros e visam especialmente a formação de portfólio, o que é compreensível se observarmos o que os estúdios comerciais demandam atualmente para a produção de filmes e séries animadas.

Constata-se, portanto, uma carência de produções que explorem outras técnicas e outras possibilidades metodológicas, como filmes que privilegiem as sonoridades em seus processos o que nos garantiria uma maior diversidade nas produções.

Mas nota-se que essas escolhas são sazonais e acontecem por motivos variados. Como exemplo, cito diversas produções de alunos das últimas turmas da habilitação em Cinema de Animação, que realizaram seus filmes em animação de stop motion de bonecos articulados. Com seu filme *Lúmen* (2007)¹⁰², William Salvador resgatou essa técnica que há muito não era utilizada em filmes de conclusão de curso na EBA, e a repercussão positiva que esse filme obteve parece ter despertado o interesse de alguns alunos que vieram em seu rastro: *Passado Presente* (2009)¹⁰³, de Fábio Belotte e Filipe C. Storck; *Quindins* (2010)¹⁰⁴, de David Mussel & Giuliana Danza; *Valquíria* (2012)¹⁰⁵, de Luiz Henrique Marques; e *Pentimentos* (2012)¹⁰⁶, de Fabiano Bomfim e Maria Antônia Dinelli. Todos com uma grande profundidade temática e narrativa, e muito bem resolvidos do ponto de vista técnico. Mas curiosamente os alunos do CAAD interromperam esse ciclo virtuoso do stop motion na EBA e não têm demonstrado grande interesse pela animação de bonecos.

Assim, acredito que a escola deva permanecer atenta a essas tendências e às novas possibilidades técnicas e tecnológicas que surgem, sempre oferecendo aos discentes uma ampla gama de possibilidades expressivas na arte da animação.

Referências

LEITE, Sávio (org). **Subversivos: o desenvolvimento do cinema de animação em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Favela É Isso Aí, 2013

_____. **Maldita Animação Brasileira**. Belo Horizonte: Favela é isso aí, 2015.

RIBEIRO, José Américo. **Uma Paixão Chamada Cinema**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2013.

102 Disponível no canal do CAAD no YouTube, no link https://youtu.be/gO17QJQiZ_A

103 Disponível no canal do CAAD no Vimeo em: <https://vimeo.com/44899520>

104 Disponível em: <https://youtu.be/-SSZBW5Af10>

105 Disponível em: <https://vimeo.com/50803936>

106 Disponível em: <https://vimeo.com/51387852>

8.3 Cinema: Arte e entretenimento – estimulando o pensamento crítico

Ana Lúcia Andrade

“Acenamos para a educação cinematográfica – educação no sentido de libertação, através do uso da crítica [...]”
(PEREIRA, 1981, p. 187).

Antes de ser chamado de “sétima arte”, o Cinema foi considerado mera invenção tecnológica, um divertimento popular capaz de iludir e distrair os espectadores que o usufruíam com fascínio diante da “mágica” das imagens (e depois dos sons) em movimento. Se, em seus primórdios, o que parecia encantar o público seria a fantasmagoria da imagem projetada na tela em uma sala escura, na medida em que foi se desenvolvendo como narrativa, principalmente após a possibilidade da montagem como sua especificidade – “[...] no decorrer dos anos 1910 e 1920 foram elaboradas técnicas cinematográficas específicas que tornaram o cinema antes um meio distinto de expressão artística que um meio de puro registro” (BORDWELL, 2013, p. 30) –, o Cinema tornou-se instigante forma de espetáculo, de comunicação e logo seria reconhecido também como arte.

Refletindo sobre as possibilidades de evolução técnica do Cinema, o filósofo e crítico italiano Ricciotto Canudo foi fundamental para esse reconhecimento ao publicar um dos primeiros textos a sugerir-lo como arte – o artigo *La Naissance d’un sixième art. Essai sur Le cinématographe*, em 1911, sendo que, em 1923, publicaria o *Manifeste des Sept Arts* –, acabando por cunhar o termo “sétima arte” (AUMONT; MARIE, 2009).

Tendo o cinema se firmado como poderoso veículo de massa, logo após a Primeira Guerra Mundial, desenvolveu-se um processo para definição e promoção de uma arte específica cinematográfica em relação às artes tradicionais. “Abraçado por milhões, era também defendido por intelectuais que acreditavam estar testemunhando,

pela primeira vez na história registrada, o nascimento de uma nova forma de expressão criativa” (BORDWELL, 2013, p. 29). Considerado como arte definidora do século XX, o Cinema, para Eisenstein, seria uma “síntese” das demais artes; para Bazin, a “arte do real”; outros críticos considerariam como “a arte da *mise en scène*” (encenação); como afirmam Aumont e Marie (2009, p. 27), o cinema que se estabelecia como indústria “se contentou em passar, com o benefício da dúvida, por artístico, sem procurar explicar como nem porquê”, uma vez que entretenimento e arte pareciam termos incongruentes.

Sob o prisma econômico e social, o cinema é um filho do capitalismo; foi este que ofereceu as condições necessárias para garantir o desenvolvimento cinematográfico nos seus aspectos materiais e, conseqüentemente, também artísticos; mas o mesmo sistema que tornou possível o filme como arte, impôs-lhe, simultaneamente, os seus métodos de produção; e ao fabricá-lo apenas como mercadoria ou valor de troca, ameaça estrangular uma arte por ele mesmo criada (ROSENFELD, 2009, p. 64).

Entretanto, como acredita o teórico Anatol Rosenfeld (2009, p. 42), entretenimento e arte não se excluem; e, ainda afirmando que apenas uma parcela do entretenimento possa ser considerada como arte, assegura que toda arte, para aqueles que a apreciam, poderia ser entretenimento e prazer:

Evidentemente, a arte é muito mais do que só entretenimento; ela é uma experiência espiritual de intensidade incomparável, enriquecimento da nossa vida emocional, do nosso intelecto, do nosso coração, da nossa sensibilidade. Mas precisamente por isso é também prazer – uma delícia que entra, por assim dizer, como elemento exterior na apreciação da arte. [...] É através da superfície do entretenimento que a arte nos conduz imperceptivelmente aos mistérios profundos da vida. O fato, portanto, de que o cinema é uma indústria de entretenimento não exclui a produção de arte.

Um redator anônimo do periódico *Dimanche Illustré*, ainda nos primórdios, afirmou que uma boa obra cinematográfica poderia

ser entendida em várias camadas de profundidade, como toda obra de arte, e que: “Para penetrar-lhe as sugestões recônditas, exige-se naturalmente também esforço intelectual e um alto grau de sensibilidade estética [...]” (*apud* ROSENFELD, 2009, p. 65). Nesse sentido, cabe dizer que ao estimular o pensamento crítico e com sua vocação natural à multidisciplinaridade, a Universidade configura-se como *locus* ideal para que artistas desejosos de se aprimorarem através do estudo possam desenvolver reflexões sobre a arte e o próprio fazer artístico.

O estudo do Cinema, numa escola de Artes, contempla, para além de mergulhar em sua história, teoria e linguagem, tentativas de compreensão dos mecanismos de produção de sentido de uma obra, com objetivo de expandir o olhar crítico e aprofundar visões de mundo. Na concepção de Aumont e Marie (2009, p. 192):

Toda a arte pode ser definida como uma forma de pensamento que recusa renunciar à emoção, à sensibilidade e à sensualidade. Foi neste sentido que se afirmou que o cinema tem a capacidade de engendrar ou suscitar conceitos.

Ao que os autores complementam, citando Deleuze (1983):

Uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, que estão eles próprios relacionados com outras práticas, não tendo a prática dos conceitos qualquer privilégio sobre as outras.

Uma História do Cinema [...] terá que ocupar-se, em primeiro lugar, com as obras individuais que representam marcos na sua evolução e que o transformaram, de mero meio de comunicação e reprodução, em meio genuíno e autônomo de expressão; obras que atingiram um nível tão alto de comunicação e expressão humanas que deixam entrever a possibilidade de criação não diremos imperecíveis, mas ao menos de certa duração: obras que também interessarão à posteridade, não só como curiosidades, mas como arte definitiva que comoverá, inspirará, deliciará e entreterá ainda gerações futuras, ampliando o seu conhecimento do mundo e da alma humana (ROSENFELD, 2009, p. 46).

Como professora e estudiosa do Cinema, atuando nesta área na Escola de Belas Artes da UFMG há quase 30 anos¹⁰⁷, tendo me graduado em Comunicação¹⁰⁸, sempre apregoei a relação dicotômica entre arte e entretenimento (a partir do cinema industrial), assim como declara Rosenfeld (2009, p. 33): “Evidentemente, o cinema pode ser arte, mas abordá-lo exclusivamente sob este prisma seria, sem dúvida, uma limitação extrema”. Nesse sentido, desde meu ingresso como pesquisadora no mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, tendo a primeira dissertação defendida nesse programa de pós-graduação que se iniciava em 1995 – *O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema* (publicada em 1999, pela Editora UFMG) –, vislumbrei os diversos níveis de apreensão das imagens e sons em movimento, através de um histórico da metalinguagem pelo cinema industrial, analisando algumas significativas obras que enveredaram por este caminho da autorreflexão.

Abordando estratégias narrativas utilizadas pelo cinema para se autorretratar, ao longo de seu primeiro século, evocando o inventário do espectador e revelando alguns dos mecanismos de construção a partir da linguagem cinematográfica, através da leitura crítica de filmes consagrados, a pesquisa teve como base teórica referencial o pensador Umberto Eco. Como aponta o pensador italiano, uma obra “impõe ao receptor uma inspeção na própria competência intertextual e no próprio conhecimento do mundo (ou seja, em conjunto, na própria competência enciclopédica)” (ECO, 1989, p. 118).

Ainda como aluna do mestrado – e depois como colega, ao ser admitida como professora efetiva na UFMG (em 2002) – contei com o talento, sabedoria e generosidade na transmissão de conhecimento

107 Considerando que minha paixão pelo cinema vem desde a infância, acentuando-se ao longo dos anos, uma vez que assistir filmes e refletir sobre eles passou a ser uma constante em minha vida, não só pessoal como também acadêmica.

108 Graduação em Jornalismo, na PUC-MG (de 1989 a 1993), quando tive o privilégio de troca de experiências com meu primeiro mestre, o saudoso professor Paulo Antônio Pereira, que me estimulou o prazer pelo cinema para além da cinefilia.

dos saudosos professores José Tavares de Barros (meu orientador) e José Américo Ribeiro, além do estimado professor Heitor Capuzzo, cujas trocas de experiências e saberes foram cruciais para a formação de meu próprio pensamento em Cinema, incitando a consolidação de meu foco de pesquisa que culminou com a dissertação defendida e aprovada em junho de 1997.

Dando continuidade a meus estudos, em 2000 defendi a tese de doutorado, *Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder* (publicada em 2004, ainda pela Editora UFMG), na Escola de Comunicações e Artes da USP, sob orientação do também saudoso professor Eduardo Leone, atenta ao que denomino de “entretenimento inteligente”: o cinema capaz de atingir do espectador mais simples ao mais erudito, em seus diversos níveis de leitura. A análise e reflexão sobre a escrituração cinematográfica na obra de um realizador sagaz como Wilder – que conseguia abarcar indiretamente temas profundos, tocando em tabus sociais e aspectos patéticos da natureza humana de forma divertida e prazerosa, sendo apreciado tanto pela crítica quanto pelo grande público – permitiu detectar um enriquecimento das estratégias narrativas utilizadas pelo cinema industrial, podendo ser aplicadas no estudo e na elaboração de roteiros funcionais que levem em conta o envolvimento do espectador no discurso fílmico.

Com o professor Capuzzo tive, ainda, a oportunidade de participar da criação (em 1997) e desenvolvimento do Cineclube UFMG, um projeto de extensão universitária contemplando mostras de filmes da História do Cinema, em sessões diárias de exibição gratuita, em versões digitais restauradas de produções selecionadas em ciclos temáticos, no auditório da EBA. Em parceria com a FUMP (Fundação Universitária Mendes Pimentel), o Cineclube realizava com sucesso mostras inéditas, como *Clássicos de Hollywood*, *Cineastas Eslavos*, *Mestres do Cinema Italiano*, *Anos 60: Um Olhar Contracultural*, *Mestres da Animação Japonesa*, propiciando um espaço de discussão e reflexão, exercitando a análise crítica e a percepção sensitiva

de alunos e da comunidade interessada, em geral (cf. ANDRADE, 2019)¹⁰⁹. Como afirma Capuzzo (1986, p. 60),

Considero fundamental a divergência de estilos, posturas, formação estética [...]. O universo artístico não é estanque. O saber não está restrito a ninguém. Todos apenas sugerem pontos de vista a respeito de uma obra que também é lida de forma distinta conforme a época.

Com a reforma do Projeto Pedagógico do curso de graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD), vinculando extensão a atividades didáticas, vislumbra-se a reconfiguração desse importante projeto – que ainda possibilita “aprender cinema, em menor escala, vendo filmes”, como afirma o cineasta espanhol Pedro Almodóvar (TIRARD, 2006, p. 35) –, contando novamente com a colaboração de alunos bolsistas na organização e apresentação de mostras, tão logo equipamentos adequados para exibição sejam renovados, permitindo uma retomada das atividades do Cineclube UFMG.

A exibição de filmes com análise crítica estimulada entre estudantes de diversos cursos, mas principalmente aqueles que pretendem se inserir no percurso formativo do audiovisual, é também uma forma de ampliação de sua “enciclopédia intertextual” que, ainda que possa ser um tanto restrita, sempre deve ser considerada, coadunando assim com a reflexão de Almodóvar (TIRARD, 2006, p. 34, 35):

O problema da jovem geração em relação a isso [ter algo a dizer com um filme] é que eles cresceram numa cultura em que a imagem se tornou onipresente e onipotente. Eles se banharam desde muito pequenos nos universos do *clip* e da propaganda [e, atualmente, também dos vídeos curtos na internet, como os do *TikTok*], que não são universos pelos quais eu seja pessoalmente apaixonado, mas cuja riqueza visual é inegável.

Nesse sentido, o repertório dos estudantes também precisa ser agregado, e não subestimado (sendo que, muitas vezes, o entreteni-

¹⁰⁹ Informações contidas em meu *Memorial* apresentado para progressão vertical à classe de professora titular no Departamento de Fotografia e Cinema (FTC) da EBA/UFMG.

mento revela-se como fonte majoritária), estabelecendo sempre uma troca de saberes. A área teórica do Cinema, em uma escola de Artes, além de atentar ao estímulo do pensamento crítico, pode ampliar o inventário imagético-sonoro, no sentido de favorecer a troca e o enriquecimento, a fim de que se possa construir, a partir disso, um estilo e forma de expressão próprios. Compactuando com a concepção da professora bell hooks¹¹⁰ (2020, p. 81), esse pensamento crítico deve ser estimulado e discutido sempre de forma compartilhada junto aos estudantes: “Aprendendo e conversando juntos, rompemos com a noção de que a experiência de adquirir conhecimento é particular, individualista e competitiva”. Assim como admite o mestre Paulo Pereira (1981, p. 184):

E quando se fala em educação para o cinema, vem-nos à mente a etimologia latina: *e-ducere*, “fazer sair de”. Educar não é levar a um padrão comum, reconhecido como ideal, por um grupo de pessoas, mas é simplesmente “fazer sair”, permitir que cada um participe, mais e melhor do processo comunicativo, no caso, do cinema.

A academia, por vezes, parece desvalorizar o cinema industrial ou de entretenimento, ignorando-o como possível produto artístico expressivo capaz de gerar reflexões. Reflexões que podem se multiplicar numa análise fílmica (meu campo específico de pesquisa), sem a intenção de conduzir a leitura do espectador/leitor – “e sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar”, como completaria Jean-Claude Bernardet (CAPUZZO, 1986, p. 39) –, oferecendo subsídios para exames mais aprofundados sobre obras e abrindo possibilidades diversas de interpretação através do diálogo e da troca de percepções.

Dessa forma, acredito que o cinema deve ser estudado em suas amplas perspectivas, procurando sempre aprimorar o olhar “ingê-

110 Respeito aqui a grafia do pseudônimo da estadunidense Gloria Jean Watkins (1952-2021), propositalmente escrito em minúsculas, conforme a pensadora sempre orientou, no intuito de focar na importância de sua obra e não de sua pessoa.

nuo”¹¹¹ do espectador diante de um filme, na esperança de torná-lo mais “crítico”, a ponto de poder apreciar, compreender e produzir obras de arte legadas à humanidade, além de ser um modo delicioso de exercer e aprimorar nosso essencial poder de questionamento diante de um mundo tão complexo e imperfeito.

Se educar é condicionar a aparição de um espírito crítico da realidade; se a realidade contemporânea é global e congestionante; se o Cinema tem a concretude global deste mesmo mundo; educar para o Cinema é fazer despertar para a aceleração mágica de um mundo cheio de pontos de vista variados, vibrantes de movimento ubíquo (PEREIRA, 1981, p. 184).

Referências

ANDRADE, Ana Lúcia. **Memorial**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CAPUZZO, Heitor. **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

ECO, Umberto. “A inovação no seriado”. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 120-139.

HOOKS, bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. São Paulo: Elefante, 2020.

PEREIRA, Paulo Antônio. **Imagens do movimento: introduzindo ao cinema**. Petrópolis: Vozes, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

111 No sentido apregoado por Umberto Eco (1989), que contrapõe o que denomina de “leitor ingênuo” – que poderia ser equiparado a um espectador menos atento, a princípio, indiferente a uma interpretação mais aprofundada sobre uma obra ao “leitor crítico” – considerado aqui como um espectador capaz de apreciar com pertinência o jogo cinematográfico em sua forma e temáticas sugeridas.

9. Fotografia

DAR-A-VER // CONVOCAR-A-VER. O ESPAÇO f: LABORATÓRIO DA VISIBILIDADE DA ARTE

Adolfo Cifuentes

1. "Arte" e "Espaço f" se escrevem com V



Painel da mostra inaugural do Espaço *f* em setembro de 2013: *ISSO NÃO É UMA EXPOSIÇÃO (Nem um pedaço de Cubo Branco)*. Foto: Adolfo Cifuentes. Acervo do Espaço *f*, EBA / UFMG.

V de Visibilidade Pública: os poetas publicam, fazem públicos os seus poemas, e antes da invenção da imprensa o *aedo* homérico e o trovador medieval cantavam/recitavam para o público as suas cantorias, como fazem hoje os repentistas de viola nordestinos. Da mesma forma acontece com a exposição: ela é um protocolo de visibilidade; como a apresentação, no auditório, de um concerto musical, ou de uma coreografia no teatro, tal qual a projeção de um filme na sala de cinema, ou o vitral na rosácea da igreja gótica. E também como o grafite embaixo da ponte: todos eles encarnam formas culturais e históricas dessa visibilidade pública que define a categoria Arte:

ela constitui uma forma de visibilidade e presença na arena pública. Ela convoca à afinidade, ou gera então estranhamento. Ela suscita adesão ou rejeição e constitui, portanto, um elemento essencial na construção da identidade e da diferença.

Diversos autores apontam para essa construção de coletivo que a categoria “Arte”, a partilha ou dimensão estética constituem. Jacques Rancière, por exemplo, assinala essa dimensão política da arte como operador do *sensorium* coletivo, da sensibilidade como alicerce da construção **do que é comum na comunidade**. Também Hannah Arendt realiza essa fusão entre arte e construção do comum, entre estética e política, na sua leitura da estética kantiana. Nossos gostos e afinidades nos aproximam ou dividem, mas, sobretudo, os juízos que proferimos sobre os produtos pertencentes ao campo estético são dispositivos através dos quais arquitetamos as ferramentas da identidade e da semelhança... ou aquelas da diferença e do desentendimento, essenciais no agenciamento social do comum, isto é, do político. Também Thierry de Duve (*Kant After Duchamp, 1988*) atualiza essa leitura da estética kantiana como negociação social, fazendo ênfase na própria definição social e cultural da natureza dessa (bizarra, complexa) categoria chamada *Arte*.

O nosso foco, porém, não é neste momento a estética kantiana, e sim a noção *essencialmente* pública da partilha estética. Ela se faz COM um público espectador que, leigo ou especializado, não é uma massa/plateia sentada passivamente na sua poltrona, senão juízes e coautores de quem procuramos tanto um veredito (tomara que em aplausos), quanto uma participação ativa nas negociações que se colocam em jogo na percepção desses eventos ou objetos que apresentamos como “Arte”. Negociações simbólicas, afetivas, fenomenológicas, pois o público participa ativamente na construção comum do sentido e da valoração (ou não) dos trabalhos e propostas que lhe são mostrados, exibidos, expostos, apresentados.

A arte não é constituída unicamente por objetos, práticas ou fazeres, senão sobretudo pelas formas especiais de visibilidade que

concedemos a certo tipo de objetos e práticas. Na frase “isso aí é arte” o que realmente importa é o operador demonstrativo “isso, aí”, que aponta e solicita uma atenção (diferenciada) para esse objeto ou acontecimento demarcado aí. Publicar, mostrar, apresentar, expor, propor, exhibir, e os seus correlatos, exibição, proposta, apresentação, mostra, publicação, exposição... todo o grupo semântico das palavras relacionadas à socialização daquilo que é produzido na partilha “Arte” está ligado a operadores demonstrativos/propositivos que *Dão a Ver*, que *Convocam a Ver*, que publicizam, propõem e convidam a compartilhar, que colocam em um espaço/lugar condições de atenção diferenciadas. Apontando, fazendo visíveis e impulsionando a circulação e presença desses objetos e práticas propostos, assinalados e valorados como “Arte”. Essa visibilidade é o objeto de pesquisa, o foco do Espaço *f*. Foi pensando nela que acondicionamos esse corredor entre os laboratórios da fotografia e das artes digitais e (depois) o corredor da área do elevador no segundo andar da EBA: para que se tornassem espaços de visibilidade.

O interesse nunca foi fazer exposições, senão pesquisar e desenvolver essa dimensão do *Convocar-a-Ver*, constitutivamente ligada ao fenômeno e às práticas estéticas. Compartilhar, oferecer ao juízo, ao critério público, *dar-a-ver* a produção que se realiza nessa área para cujo exercício fui contratado como funcionário público: ensinar, pesquisar e realizar atividades de extensão que impulsionem, no campo das artes visuais, as imagens e práticas ligadas à letra *F*: *f* de abertura de diafragma, e *F* de Fotografia. Ensinar Fotografia, a fotografar numa Escola de *Belas Artes*. Ensinar a pensar as presenças da fotografia no contexto da cultura e da arte contemporâneas.

Na cultura digital na qual estamos imersos hoje as fotografias muitas vezes não saem da tela do celular, da câmera DSLR ou do computador. Existem, porém, muitas materialidades e suportes: a página do jornal, livro ou revista. O santinho distribuído na rua, o lambe lambe colado na parede... ou então o outdoor na avenida, o formato quadro na exposição museográfica. E também a imagem/

pixel, digital, se desdobra em múltiplas formas sociais de presença: blogs, redes sociais, memes, que instauram formas diversificadas de usos: fraudulentos nas *fake news*, provas da “verdade” documental na versão on-line dos jornais, ferramentas argumentativas no amplo leque de blogs e páginas de opinião dos diversos agentes da vida social e política etc. Todas essas formas de presença e uso são essenciais para pensar a imagem em geral, e a imagem fotográfica em particular.

O foco do Espaço *f* ao longo destes dez anos tem sido colocar em jogo essas presenças, pois não existe arte sem estratégias e plataformas de visibilidade. Nós artistas não fazemos apenas “obras de arte” que depois mostramos ou apresentamos. A produção do campo estético não está constituída só pelos objetos e/ou eventos, físicos ou temporais, que definem a noção de “obra” senão também pelas suas formas, rituais, protocolos, espaços e estratégias de visibilidade e circulação. A imagem e o suporte (físico-espacial, cultural) no qual ela circula, se sustenta e apresenta, constituem uma profunda unidade. Michelangelo não pintou primeiro o teto da Capela Sistina para depois procurar um teto para pintá-lo. O mesmo raciocínio é verdadeiro para os altos-relevos de Fidias no Partenon ou para a *selfie* que a mocinha posta no Instagram: imagem e plataforma de visibilidade são uma unidade que se evidencia tanto nas iluminuras medievais quanto na foto de formatura no álbum de família, tanto no ícone bizantino quanto no *story* do Facebook. Por diversas razões que não vou explorar aqui, a história canônica da arte tem a tendência de negligenciar esse estudo dos suportes, rituais, espaços e estratégias de circulação, centrando-se, de maneira reducionista, na imagem. Esquece, frequentemente, que imagem e formas de visibilidade constituem uma dupla inseparável.

Imagens (fotográficas) funcionando num contexto e espaço dados, num espaço “expositivo”, fazendo parte de uma montagem e de uma curadoria; submetidas, por definição, a roteiros, ideias, relatos e tramas argumentativas. Porque a ideia de “exposição”, independentemente do grau de sofisticação e hierarquia, impõe

formas de pensar a imagem: montagem, roteiro, textos de apresentação e apoio, curadoria e difusão. Ela impõe pensar em design de peças expográficas e materiais de informação e divulgação, em embalagem e transporte, em estocagem e preservação etc. O Espaço *f* tem tentado resolver esses desafios ao longo destes anos: pensar na visibilidade pública das imagens consiste em pensar nos seus usos e significados embutidos em séries que ultrapassam a imagem individual, apresentá-la incorporada em dispositivos amplos de construção de sentido, em circuitos operacionais maiores. A imagem **NO** oratório cumpre funções rituais, sociais, decorativas, arquitetônicas, relacionais... No museu, na casa do colecionador ou do sociólogo, ela cumpre outras, e está sujeita a outros tipos de narrativas. O formato chamado “exposição” consiste em pensar e inserir a imagem no contexto de uma cadeia de saberes e fazeres ligados a esse protocolo, às suas potencialidades, vantagens e descontentamentos.

2. Montagem e curadoria: saberes e fazeres da exposição

As artes ditas Belas, Plásticas ou Visuais, segundo o momento histórico e/ou marco de referência, vêm de uma tradição do espaço, do volume, do percurso imposto pelo objeto arquitetônico: vitral na catedral gótica, afresco na igreja bizantina, românica ou gótica, oratório no barroco em MG, percurso na galeria ou na sala do museu, grafite embaixo do viaduto. As imagens da pintura, da escultura, e hoje da instalação, exigem e instauram diálogos com a noção de **lugar**, com as materialidades e ambientes de um recinto. E também com a experiência corporal, sensorial, sinestésica, espacial do **percurso**, da relação com um tamanho e uma **escala**, seja a de um quadro de pequeno formato na sala da casa ou na escala urbana de uma pintura grafite num prédio de quinze andares.

Ensinar Artes Visuais, Plásticas ou Belas, é ensinar também a se confrontar com esses problemas. Incentivar, oferecer as condições,

idealizar dispositivos para que esse confronto, com a escala, o corpo, o percurso, o tamanho, o volume arquitetônico e a montagem possam ser praticados. E esses percursos, escalas e tamanhos, impõem por sua vez roteiros, trajetos, semânticas, sintaxes, gramáticas e leituras. A exposição é isso: a seleção de um número X de imagens num tipo X de suporte, para serem montadas em X lugar(es), num tipo X de (des)ordem, convidando a um tipo X de itinerário e numa sequência X de (des)continuidades. Uma *Exposição* é a resolução de todos os X do problema. E as ferramentas que ela tem para instigar a produção de sentidos e narrativas são chamados de CURADORIA e MONTAGEM. São elas que produzem, exploram e espacializam, num X ambiente, através de um X percurso, as articulações gramaticais e sintáticas entre imagens e leituras propostas. Cuidando sempre, é claro, de instigar a jogada do espectador, pois as imagens, por definição, não falam, elas simplesmente exalam. Os seus sentidos, significados e leituras devem ficar em aberto, disponíveis para que o visitante/espectador, o usuário, tenha espaço de jogo para fazer as suas interpretações, apropriações e construções de sentido.

Mas essa MONTAGEM é também um trabalho braçal que leva embutidos saberes e fazeres de pedreiro, marceneiro e electricista. Ela é realizada e efetivada com martelo, furadeira, trena, chave de fenda, lâmpada, fiação elétrica e nível (de bolha ou digital). E está ligada, portanto, ao domínio e desenvolvimento de uma longa série de ofícios, saberes e fazeres *da exposição* que incluem, segundo o grau de sofisticação, equipes complexas de designers, arquitetos e projetistas. A CURADORIA, por sua vez, está ligada à articulação de contextos discursivos, à idealização e sustentação de critérios de agrupamento e à construção de unidades que permitam coligar narrativas e tramas argumentativas. Escolher um corpus de obras quer dizer incluir, escolher algumas e, por conseguinte, excluir outras. Selecionar e rejeitar são dois nomes para uma mesma operação. Optar por uma narrativa é desistir de outras, portanto a curadoria está atrelada a todos aqueles problemas do juízo estético que Kant

explorou de forma aprofundada (mesmo que talvez labiríntica) na sua Crítica da Faculdade de Julgar.

Como já foi apontado, a estética kantiana não é o foco desta breve matéria sobre o trabalho do Espaço *f*; deixarei, contudo, um breve comentário sobre o *juízo reflexionante* kantiano, categoria dentro da qual o filósofo encaixa o juízo estético. Em oposição ao juízo determinante, que já possui um universal ao qual o particular pode ser referido (é o caso das leis, por exemplo: o particular é encaixado dentro do marco geral, universal, de uma lei já pré-existente), o juízo reflexionante carece desse universal dado. Ele é proferido a partir de um particular (*esta* flor, *esse* vestido, *aquela* paisagem) a partir do qual um universal deve ser inferido ou descoberto. O juízo reflexionante deve, portanto, propor, idealizar, criar uma “lei”, um princípio geral no qual possa ser subsumido esse objeto particular. Os estilos artísticos, as escolas, movimentos, épocas, períodos históricos e culturais fazem isso: provêm universais, grandes relatos, para um número infinito de objetos, fenômenos e práticas, individuais e específicas: para o quadro intitulado *Les demoiselles de Avignon* de um pintor chamado Pablo Picasso, que viveu e trabalhou num contexto e espaço-tempo específicos, para o *Grande Sertão: Veredas*, de um escritor com nome e biografia próprios. A curadoria é também esse desafio de idealizar relatos abrangentes que permitam agrupar séries complexas de objetos, imagens e práticas: “Fotografia mineira contemporânea”, por exemplo, “A América-Latina nas lentes dos fotógrafos europeus do século XIX”, “Diálogos entre Fotografia e Performance”, “Presenças do Negro na Fotografia Brasileira” etc. E a escolha, definição e procura das fotografias individuais que ajudem a constituir esses grandes relatos é sempre um interrogante, pois a imagem é por definição um convite a construir sentido. Tanto Benjamin quanto Barthes assinalam a maneira como a imagem fotográfica faz parte de cadeias de significação e sentido (cadeias semiológicas em Barthes) nas quais diversas séries de convenções e suplementos, dentre eles os elementos textuais, constroem e localizam a “referência”, a “verdade”, o “sentido” de uma imagem fotográfica.

Benjamin, na sua Pequena História da Fotografia, faz apelo às palavras de Bertold Brecht sobre a insuficiência da representação realista da fotografia para falar e dar conta da “realidade”. A partir delas, o autor desenvolve uma reflexão sobre a legenda da foto como suplemento necessário que permite a construção do sentido¹¹². Barthes, por sua vez, no seu livro *Mitologias*, analisa, a partir de uma fotografia na capa da revista Paris Match e das fotografias que compõem o livro da famosa exposição fotográfica *The Family of Man*¹¹³, curada pelo fotógrafo e curador Edward Steichen, a forma como a produção do “sentido” de uma imagem fotográfica (ou da curadoria que agrupa uma longa série delas) é uma complexa cadeia de produções discursivas e semiológicas que operam em vários níveis (narrativos, políticos, argumentativos etc.) e que estão, por definição, fora das fotos individuais, construindo “mitologias” nas palavras e na análise barthesiana.

A curadoria, o roteiro de montagem que ela gera, os eixos narrativos e argumentativos que uma exposição coloca em jogo têm sido os focos de interesse do Espaço *f*. Idealizar, curar, montar exposições têm sido os materiais que permitiram articular, contar essas pequenas “mitologias” ao longo destes anos.

3. A construção do comum

A história do Espaço *f*, ao longo destes dez anos ininterruptos, tem sido essa negociação instigante entre ofícios, narrativas e saberes entre filosofia, marcenaria e mitologia, entre conceito, discurso e parafuso. É claro, com o apoio de uma longa série de parceiros, apoiadores e colaboradores que vão desde os funcionários técnicos ligados à fotografia na Escola até os bolsistas dos Programa de Bolsas de Monitoria da Graduação e das Bolsas de Iniciação Científica, que

112 “Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”. BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia, 1994, p. 106.

113 Exibida no MoMA, Nova Iorque, EUA, entre janeiro e maio de 1955.

têm colaborado ao longo destes anos. Sem enumerar a longa lista de membros e amigos do Grupo Al-Químicos, de pesquisa, experimentação e criação em fotografias de base química, e nem dos professores e colegas das estruturas administrativas da Escola e da UFMG, dos alunos, orientandos de mestrado e doutorado, artistas e fotógrafos que em diversos momentos têm possibilitado a continuidade do trabalho nesse espaço “de exposições”.

Esse elemento essencial remete, novamente, à filosofia política da leitura que Hanna Arendt faz da estética kantiana: o juízo estético é essencialmente político porque faz apelo à negociação contínua e permanente com o(s) Outro(s). Dada a impossibilidade intrínseca desse juízo para estabelecer uma medida “objetiva”, um “artímetro” ou “belímetro” que assegure uma presença “real”, mensurável, do grau de arte, beleza ou relevância numa obra, pintura ou fotografia X, as afinidades estéticas dizem respeito às negociações entre gostos, visões e concepções de mundo. Portanto, elas dizem respeito à construção, nas palavras antes citadas de Rancière, daquilo que é comum na comunidade. Assim, a comunidade pontual que se constitui para fazer possível cada exposição, a conversa e construção coletiva implícita, embutida, em cada mostra, é o fio condutor que diz respeito a nexos e fluxos com diversos tipos de duração e intensidade.

Os expositores estão junto ao projeto Espaço *f* durante o tempo de exposição das suas obras específicas; os bolsistas ficam um ou dois anos, segundo a bolsa e o bolsista, os mestrandos dois, os doutorandos quatro, os funcionários técnicos e professores estavam ali antes de que eu chegasse na Escola. Todos eles, porém, no caso de chegar a se envolver, o fazem sempre de forma temporária, segundo projeto(s), evento(s), possibilidades, disponibilidades e interesses que possam vir a surgir num determinado momento. Cada conjuntura específica constrói tipos pontuais e específicos de apoios e participações em projetos de curta ou mais longa duração.

O Espaço *f* tem sido, portanto, ao longo destes anos, um cenário contínuo de negociação e produção de parcerias de curtíssimo,

curto, médio e mais longo prazo. Aquela do Grupo Al-Químicos é a de mais longo fôlego. Porém, a continuidade do trabalho no Grupo sofre da alta rotatividade dos estudantes e membros externos que se aproximam: eles formam, mudam de horários, disciplinas e interesses de um semestre para outro, somem, reaparecem etc. Contudo, graças à permanência do funcionário técnico lotado no setor, Cléber Falieri, e à continuidade de alguns membros, o Grupo consegue ter uma sequência nos trabalhos que faz com que, ao longo de vários anos, os Al-Químicos tenham realizado diversas atividades no contexto do Espaço *f* ou a partir dele: participação e organização em mostras e eventos ligados a workshops, festivais, comemorações do dia mundial da câmera *pinhole* e/ou projetos ligados aos membros do grupo ou aos bolsistas que acompanham (da Pró-Reitoria da Graduação ou dos projetos BIC e PIBIC de iniciação científica).

4. CONHECER UMA ESCOLA (AMADURECER). (à guisa de conclusão)

Cheguei na EBA como doutorando em fevereiro de 2007. Nesse momento a Escola tinha duas graduações (Teatro e Artes Visuais) e uns 650 alunos. Fiz parte da primeira turma de doutorado e acompanhei o crescimento progressivo da Escola: hoje somos seis cursos de graduação (e dois cursos em parceria) em torno de 1650 estudantes, 117 professores e 75 funcionários técnico-administrativos. Esse crescimento, porém, esteve acompanhado de vários avessos: as carcaças de dois prédios estão aí para nos lembrar das contrariedades. Vivemos os constrangimentos desse crescimento truncado no dia a dia da Escola e não vou, por conseguinte, entrar nos detalhes. No entanto, sendo este um livro que faz uma retrospectiva histórica da EBA, vou fazer alusão a uma das soluções emergenciais que está na base do histórico do projeto Espaço *f*. Para fazer frente à falta de espaço, a galeria foi fechada e, no reduzido espaço que ela ocupa, no corredor de entrada, foram alocados e funcionaram por

vários anos cinco setores administrativos: Compras, Contabilidade, Patrimônio, Ensino a Distância e Almoxarifado. Essa era a situação quando comecei a lecionar em 2012: num curso de Artes Visuais, lugar de produção de imagem, sem espaços para compartilhar, para *convocar-a-ver*, imagens.

Sempre tinha ensinado artes em contextos nos quais a coluna vertebral do calendário estava constituída pelas mostras das disciplinas, dos projetos finais dos formandos e a mostra anual dos professores. Por regra, os projetos de TCC eram julgados em espaço expositivo e a defesa acontecia no contexto da mostra, pois as soluções expositivas eram uma porcentagem importante da nota. Arte colaborativa, relacional, instalações *in situ*, ou outras práticas que acontecessem fora da galeria deviam desenvolver formatos expositivos que, através da apresentação de registros e/ou documentação, dessem conta do projeto. A filosofia por trás dessas exigências era que toda obra acaba tendo uma vida expositiva. A extraordinária mostra do Banksy, o mais famoso artista de rua, *Banksy Versus Bristol Museum*¹¹⁴, organizada em 2009 pelo Museu de Bristol, na Inglaterra, ilustra bem o paradoxo: as práticas que fogem do museu (a *arte de rua* neste caso), aqueles que condenam e querem botar fogo no museu, que condenam a galeria e o sistema arte, acabam sendo cooptados (para bem e para mal) pelo museu, pelo sistema arte e pela linha de tempo e sistema de arquivo da *História da Arte*. Mesmo o *Versus* à exposição cabe dentro da *Exposição*¹¹⁵.

O Espaço *f* tem sido, então, um espaço para conhecer e acompanhar as atividades e a biografia da Escola, e também um espaço para pensar tanto a fotografia dentro do sistema arte quanto os paradoxos próprios do sistema arte. *Isto não é uma Exposição (nem isso é um pedaço de Cubo Branco)* foi o nome da primeira exposi-

114 Banksy Versus Bristol Museum: <https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum/>

115 O extraordinário sucesso de público da mostra fez com que essa exposição no *Bristol Museum* constituísse depois a base para uma mostra itinerante que, até hoje, vem sendo apresentada nas principais capitais e cidades da Europa, já não mais organizada pelo Museu de Bristol, mas por uma empresa de caráter e tipo "indústrias culturais".

ção que, em 2013, inaugurou o Espaço *f*, graças a um projeto PAIE¹¹⁶ que permitiu a adaptação dos corredores para uma mostra dos trabalhos produzidos na área da Fotografia. Pouco depois o atual diretor, Cristiano Bickel (arquiteto além de escultor), furadeira e martelo na mão, deu-se à tarefa de dirigir a adaptação de espaços para que os setores que estavam lotados na galeria pudessem ter um espaço próprio nas áreas administrativas, e a galeria foi reaberta como espaço expositivo. Mas essa já é outra história. A luta, o desafio, no entanto, continuam: o desenvolvimento das artes passa pela salvaguarda, permanência e continuidade desses espaços de Visibilidade das Artes.

Essa continuidade e permanência, no caso do Espaço *f*, é breve em termos históricos: são dez anos, agora em 2023. No entanto, essa continuidade é também grande, sobretudo se consideramos que ela tem sido possível graças à colaboração e trabalho contínuos de dezenas de pessoas que em diversos momentos se envolveram e contribuíram, afetiva e ativamente, a fornecer e manter, dentre outras coisas, um estoque de imagens para compartilhar. Para *Dar-a-Ver*, e *Convocar-a-Ver* no contexto de um programa de Artes Visuais, e de uma Escola de Belas Artes.

Referências

ARENDDT, Hannah. **Lições sobre a filosofia e a política de Kant**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará 1993. Tradução de A. Duarte de Macedo.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. In: Obras escolhidas, vol. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107.

CRIMP, Douglas. **On the Museum's Ruins**. MIT Press, 1995.

116 PAIE: Bolsas do Programa de Apoio Institucional a Eventos para apoio à realização de eventos acadêmicos. É desenvolvido pela Proex (Pró-Reitoria de Extensão) em parceria com as Pró-Reitorias de Graduação, Pesquisa e Pós-graduação da UFMG.

DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Cambridge, Mass. MIT Press, 1998.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Juízo**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005. Tradução: Mônica Costa Netto.

10. Teatro

10.1 Improvisação: Disponibilidade para o outro

Mariana de Lima e Muniz

Neste capítulo descreverei e comentarei a metodologia de trabalho com a improvisação que venho desenvolvendo desde 2006 até a atualidade na graduação em Teatro da EBA/UFMG, principalmente na disciplina Improvisação II com 90h/a de duração, presente no currículo do núcleo comum da formação em Bacharelado em Teatro e em Licenciatura em Teatro. O objetivo da disciplina e dessa metodologia é auxiliar o estudante na apreensão teórica e prática de conceitos e procedimentos técnicos contemplados nas vivências em sala de aula e leituras. Para isso, trabalhamos em aula improvisações em grupo que proporcionam o desenvolvimento das habilidades e procedimentos que serão discutidos ao longo deste texto.

1. A importância da Improvisação na Graduação em Teatro da EBA/UFMG

Ao longo de mais de uma década lecionando em disciplinas obrigatórias de improvisação, deparo-me a cada semestre com um grupo de alunos com expectativas, experiências e objetivos bastantes diversos. Tenho dedicado a primeira aula para perguntar qual é a relação de cada um com a improvisação e o que esperam da disciplina. Tenho observado que sempre há um grupo de alunos que afirmam ter medo de improvisar e que se sentem bastante acuados diante da necessidade de criar algo sem uma preparação prévia. Da mesma forma, também há um grupo que diz encontrar na improvisação uma vitalidade e um prazer incomparáveis. Assim, minha função, ao longo desses anos, tem sido a de proporcionar um ambiente em que todos se sintam bem improvisando.

A prática da improvisação tem grande presença no dia a dia do ofício do ator e do professor de teatro, fazendo parte da maioria dos processos formativos e criativos em nosso país. Sendo assim, saber conviver alegremente com a tarefa de improvisar ajudará muito o futuro dos alunos em sua prática profissional.

Atualmente, em nosso curso de graduação, a improvisação consta no nome das seguintes disciplinas obrigatórias do núcleo comum: Oficina de Improvisação I (90hs); Oficina de Improvisação II (90hs); Oficina de Improvisação Vocal e Musical (60hs); Oficina de Improvisação Corporal (60hs).

Se fizermos as contas, podemos averiguar que nos primeiros dois períodos do Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG são destinadas trezentas horas para o trabalho com a improvisação nas áreas de interpretação, corpo e voz. Já deu para perceber que nosso currículo entende o conhecimento e a prática da improvisação como um fundamento básico da formação em teatro tanto no Bacharelado, quanto na Licenciatura.

Sendo assim, os alunos têm contato com professores diferentes de áreas distintas. Isso pode chegar a ser confuso, a princípio, até que o estudante seja capaz de compreender que diferentes metodologias sobre a improvisação tendem a estabelecer um bom diálogo. Por isso, é importante que discentes e docentes estejam atentos para as conexões que existem entre as diversas formas de ensinar e praticar a improvisação.

2. Keith Johnstone e o Sistema Impro

A principal referência teórica e metodológica da prática que realizo em sala de aula é Keith Jonhstone e o Sistema Impro. Por isso, é necessário fazer uma breve apresentação do autor e de seu sistema aos alunos que vão conhecendo mais profundamente o assunto por meio dos comentários em sala de aula e leitura bibliográfica.

Keith Johnstone é um dramaturgo e professor de teatro nascido em 1933 em Devon, Inglaterra. Atualmente reside em Calgary, Canadá, onde continua ensinando Improvisação a estudantes de todo o mundo. Em 1979 publicou seu primeiro livro, *Impro: Improvisation and Theatre*, que foi traduzido para diversas línguas e é sua obra mais conhecida. Vinte anos depois, levado por uma necessidade de sistematizar melhor seus exercícios e evitar um entendimento ligeiro de seu trabalho, publicou *Impro for Story Tellers*.

No início dos anos de 1950, Johnstone se tornou professor de uma escola para filhos de operários em Battersea, na periferia de Londres. Como era professor novato, foi levado a assumir uma turma considerada difícil, senão impossível, pelos demais professores.

Johnstone sempre teve um discurso contrário à escola. Ele afirma que sua escolarização destruiu sua paixão pela escrita, pois o teria obrigado a se “encaixar” em sistemas pré-estabelecidos de criação em uma busca pela originalidade (JOHNSTONE, 2000). O desafio com a turma “difícil” o estimulou muito, pois ser “difícil” poderia significar não submeter-se às regras implícitas e explícitas do sistema escolar. Para o jovem professor essa dificuldade de adaptação representou uma possibilidade de mudança que o motivou a experimentar novos procedimentos.

Em 1956, o dramaturgo foi convidado a dirigir um pequeno estúdio de dramaturgia no *Royal Court Theatre*, em Londres. Concomitantemente, encontrava-se em um grande bloqueio criativo, segundo ele, devido a seu processo de escolarização que o tornara excessivamente autoconsciente.

As experiências como professor e como dramaturgo o levaram a propor uma educação que ele chamou de “reversa”. Ou seja, fazer tudo o que seus professores haviam dito que não deveria ser feito. Em 1970, ele mudou-se para o Canadá onde lecionou na Universidade de Calgary até sua aposentadoria. Nesse contexto desenvolveu, a fogo lento, o que chamou de Sistema Impro – um conjunto de procedimentos interligados e em interação (DUDECK, 2013).

O objetivo dos jogos do Sistema Impro é o desbloqueio da imaginação. Para Johnstone, o medo de dar respostas não adequadas socialmente de errar e de não corresponder às expectativas dos outros nos levaria ao bloqueio da nossa capacidade imaginativa. Uma metáfora bastante utilizada por ele em suas aulas, e que também gosto de usar nas minhas, é a de que a imaginação é como um grande animal, uma besta, que está ao nosso lado. Se sempre que esse animal tentar mostrar-se, lhe batemos no focinho, é possível que ele pare de aparecer.

Portanto, é preciso saber conviver com a possibilidade do erro como parte inegável de qualquer processo de criação. Permitir-se errar, permitir-se respostas inadequadas, permitir-se ser repetitivo, ser óbvio. Em outras palavras, parar de tentar ser original.



Cena improvisada por Eduardo lunes e Clarice Prates, alunos da graduação em Teatro. Belo Horizonte, fevereiro de 2018. Foto: Cinara Diniz.

A originalidade, por sinal, é relativamente recente como conceito e como valor na história das artes (SANTOS, 1999). Até o Renascimento, a obra de um artista era quase sempre coletiva e é comum que obras atribuídas a uma só pessoa tenham sido realizadas por um conjunto de artistas. Da mesma forma, o anonimato é um elemento recorrente em obras artísticas anteriores ao século XVII.

As ideias de autoria e de originalidade estão fortemente conectadas. A partir do Romantismo, com o fortalecimento da burguesia, a afirmação do mérito do indivíduo passa a ser um dos principais valores de uma obra artística. Junto a isso, surge a ideia do gênio, do ser humano com capacidades imaginativas superiores, em oposição aos demais.

Apesar do conceito de originalidade ter sido um dos alvos principais das críticas das vanguardas históricas, do modernismo e do pós-modernismo, nosso senso comum continua atrelado ao conceito romântico de gênio. Em outras palavras, à originalidade e à autoria como valores intrínsecos de uma obra de arte.

A ideia de erro, de fracasso, também está intimamente atrelada à de originalidade. Tudo aquilo que não é original é um erro, é cópia. Sendo assim, como não bater no focinho dessa besta imaginação que se assoma se não temos certeza se ela virá com a reação adequada, original? Por isso, um dos primeiros componentes das propostas de Johnstone é a valorização da primeira reação ao estímulo recebido. É preciso coragem por parte do estudante em deixar que suas primeiras reações apareçam, sem saber exatamente o que será exposto com isso. Por parte do professor é preciso saber acolher, criar um ambiente solidário, seguro, capaz de receber a fragilidade de uma reação que não é autoconsciente.

Por outro lado, não tentar ser original também permite estar mais conectado com o que já existe. Johnstone chama *círculo de possibilidades* a um conjunto que vai se delimitando à medida que a improvisação se desenvolve. Estar atento a esse círculo de possibilidades permite-nos parar de pensar no que deveria ser feito e escutar o que já vem sendo realizado até o momento. É tirar o foco do futuro e colocá-lo no presente e no passado recente. Ao mesmo tempo, é parar de querer ser original com uma proposta que não tenha nenhuma relação com o que já existe. É ser óbvio, ou seja, escutar o que já foi feito e qual é o próximo passo a ser dado. É ter o mesmo olhar que o público tem em cena: um olhar desprovido da necessidade de

parecer melhor do que se é, um olhar para o coletivo. Quem, sendo aluno em uma aula de improvisação, não teve milhões de propostas para uma cena que estava assistindo e, quando convidado ao palco, se sentiu totalmente bloqueado? Esta passagem do olhar amplo e sem ansiedade do público para a cena é um dos principais objetivos exercitados nos procedimentos do Sistema Impro.

Keith Jhonstone criou uma série de jogos de improvisação e adaptou outros. Esses jogos acabaram se tornando espetáculos. Sua primeira experiência foi com o *Theatre Machine* que, nos anos sessenta, circulou toda a Europa com o *Theatresports*. Com sua mudança para o Canadá, em 1970, fundou o *Loose Moose Theatre* e criou outros formatos de espetáculo de improvisação também praticados ao redor do mundo: *Gorilla Theatre*, *Maestro* e *Life Game*. Atualmente, o ITI – *International Theatresports Institute*, organização da qual faço parte como conselheira, é responsável por reunir os praticantes dos formatos criados por Jhonstone em todo o mundo.

Minha prática em sala de aula está baseada no Sistema Impro como uma pedagogia e uma filosofia de ensino da improvisação. Os jogos com os quais trabalho, no entanto, têm fontes diversas. Muitos foram aprendidos com o próprio Johnstone na sede do *Loose Moose*, no Canadá. Outros me foram ensinados por grandes professores na Espanha, Argentina, Chile, México, Canadá e, também, no Brasil. Há os que foram encontrados em livros dos dramaturgos Viola Spolin, Augusto Boal, entre outros. E há aqueles que fui inventando desde que comecei a improvisar e a ensinar improvisação em 1999. O importante não é o jogo em si, mas o olhar sobre ele. Qualquer jogo pode ser bom ou ruim. Depende de como o jogamos, quando o jogamos e o que aprendemos ao jogá-lo¹¹⁷.

117 No canal do YouTube Improvisação como espetáculo – https://www.youtube.com/channel/UCvYuKu0_NEBenWlNoITnwOA – você encontrará vídeos com a execução de alguns exercícios de improvisação realizados por pesquisadores do IMPROLAB – Improvisação e outras Interatividades. O IMPROLAB é um grupo de pesquisa registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, coordenado por mim e que congrega alunos da graduação em Teatro e da pós-graduação em Artes da EBA, além de professores, pesquisadores e artistas.



Jogo do vulcão feito por alunos da graduação em Teatro da EBA/UFMG. Belo Horizonte, 2018. Foto: Cinara Diniz.

3. Escuta Ativa

Escuta ativa é um conceito desenvolvido por mim em minha tese doutoral sobre improvisação, defendida em 2005 e publicada como livro dez anos depois (MUNIZ, 2015). Trata-se de um tipo diferenciado de escuta em cena. Quando pedimos a um estudante que escute a proposta do outro, muitas vezes ele nos responde: “eu ouvi o que ele disse”. Portanto, que tipo de escuta procuramos em uma cena, jogo teatral ou improvisação?

Para diferenciar a *escuta* do “ouvir” ou do “prestar atenção” ao outro é que propus esta terminologia de *escuta ativa*. Escutar ativamente em cena é estar em conexão com o outro e consigo mesmo. É estar tranquilo e aberto ao que acontece no aqui e agora sem se preocupar com o que vem a seguir. É escutar com todos os sentidos, não apenas com a audição. É ver, sentir, cheirar, ouvir, perceber e intuir. E, ao escutar o que o espaço, o outro ou o público te oferecem, reagir a essa oferta. Por isso é uma escuta ativa e não passiva. Não é apenas perceber que há uma proposta, mas expressar uma reação que possibilite seu desenvolvimento.

As propostas que o colega, o lugar, a plateia e o acaso te oferecem, de forma consciente ou inconsciente, são chamadas por Keith Johnstone de ofertas (JOHNSTONE, 2000). Aceitar ofertas é escutá-las de forma ativa e reagir a elas, é dizer SIM ao outro e ao acaso. “Sim porque sim”, sem tempo para ponderar os prós e contras. Dizer sim para que a cena continue para que juntos vocês encontrem o prazer e a alegria no jogo.

Aceitação, outro conceito fundamental do Sistema Impro. Às vezes para dizermos sim a uma proposta precisamos dizer a palavra não. Por exemplo, se sou uma mãe em uma improvisação e outro improvisador me diz ser da polícia e que quer prender meus filhos, terei que gritar que não para dizer sim à oferta dele. Isso pode ser um pouco confuso de entender pela leitura, mas nos exercícios em sala de aula esses conceitos são experienciados e compreendidos em suas nuances. O teatro não é uma ciência exata, assim como a improvisação também não o é. Somente a experiência prática consegue elucidar conceitos e nomenclaturas que surgiram da necessidade de estabelecer uma linguagem comum para determinada técnica. A ingrata e necessária tarefa de tentar “dar nome aos bois”.

A reação imediata a uma oferta, chamamos de rebote (MUNIZ, 2015). A seguinte imagem é boa para explicar a velocidade da reação buscada no rebote: é como uma bola de tênis lançada contra a parede que rebota imediatamente e varia a resposta de acordo com o impulso de seu arremesso. Da mesma forma, o improvisar rebota sobre uma oferta sem pensar duas vezes e sem querer controlar sua reação ao impulso ou estímulo recebido.

Johnstone valoriza a primeira ideia no trabalho com a improvisação. Ele propõe não pensar antes de agir para driblar nossa censura interna que pode atuar bloqueando nossas primeiras reações. Essa é uma tarefa muito difícil, mas pode ser treinada. Durante nosso processo educacional e civilizatório somos treinados para inibir nossas reações espontâneas, desde o controle do esfíncter

na primeiríssima infância até a linguagem a ser usada em textos acadêmicos. Esse treinamento é fundamental para a convivência em sociedade e deve ser valorizado, caso contrário sairíamos por aí fazendo só o que queremos, sem preocupar-nos com os demais, como uma criança em um ataque de birra em um supermercado. Ainda assim, para a criação é preciso acessar outros níveis de consciência. É preciso fazer aflorar nossos desejos mais primários e nossa originalidade, que etimologicamente se relaciona com a origem. A forma que proponho acessar esses outros níveis de consciência é por meio da velocidade de reação, inibindo nossos mecanismos de autocensura ou bloqueio. Para isso é preciso criar um ambiente de grande confiança e solidariedade no grupo de trabalho. É preciso que se saiba que não haverá julgamentos e sim acolhimento, seja pelo professor, seja pelo colega.

Gravel e Lavergne (1989), criadores do Match de Improvisação, formato de espetáculo de improvisação inspirado no *Theatresports* e praticado no mundo inteiro, afirma ser muito mais difícil improvisar com o outro do que sozinho. Se o improvisador não tiver medo de estar em cena sozinho, ele pode ir desenvolvendo o jogo cênico com muita tranquilidade, pois só precisa escutar a si mesmo e estar aberto ao acaso. Quando inserimos outro improvisador, colocamos em cena outra pessoa cheia de ideias e vontades. Por isso, quanto mais gente em cena em uma improvisação, mais calma deve haver para que a escuta ativa possa existir. Se cada um quiser levar a cena para o seu lado, fazendo valer suas próprias ideias, é muito provável que a cena se bloqueie e não vá para lugar nenhum.

Por isso, é importante fortalecer o trabalho coletivo. Saber trabalhar com o outro é fundamental ao exercício do ator, pois o teatro é uma arte convival (DUBATTI, 2007). Estabelece-se com o outro, o colega de cena, o técnico, o diretor, a equipe artística e só se realiza diante do público. Assim fazemos teatro com o outro e para o outro. Por isso, esse treinamento coletivo com a improvisação é tão importante na formação do ator.

Referências

DUDECK, Theresa Robbins. **Keith Johnstone: A Critical Biography**. London: Bloomsbury, 2013.

DUBATTI, Jorge. **Filoso a del Teatro I: convívio, experiência, subjetividade**. 2ª edición. Buenos Aires, Atuel, 2007.

GRAVEL, Robert. LAVERGNE, Jean Marie. **Impro II: exercices et analyses**. Montreal, Leméac, 1989.

JOHNSTONE, Keith. **Impro: Improvisación y el Teatro**. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 2000.

_____. **Impro for Storytellers**. London, Faber and Faber, 1999.

MUNIZ, Mariana de Lima. **Improvisação como espetáculo: processos de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SANTOS, José Luis Alonso de. **La escritura dramática**. Madri, Editorial Castalia, 1999.

10.2 Nunca é apenas sobre nós – Pesquisa em artes da cena

Mônica Medeiros Ribeiro

Considerações iniciais

A realização de uma pesquisa demanda que o sujeito-pesquisador deseje se arriscar rumo às transformações de si e do mundo e ainda, mas não apenas, deseje/necessite compartilhar, cultivar, deslocar-se, perguntar, pensar, estudar, interpretar/inventar, experimentar o mundo e a si próprio. Como diz Vilém Flusser (2014, p. 53), a pesquisa precisa ser *vital*, “[...] isto é, simultaneamente, gesto estético, ético e de conhecimento”, fruto da imbricação sujeito-mundo, das proximidades que interessam, rumo à construção de conhecimentos.

Pesquisa, ensino-aprendizagem e criação são instâncias indissociáveis aos processos de construção de conhecimento. A criação

implica, necessariamente, a experimentação que, por sua vez, constitui cerne da pesquisa artística (RIBEIRO; HISSA, 2022). Aqui me refiro à experimentação artística e não à pesquisa experimental – aquela do campo científico que se pauta no desejo de controle de variáveis, na suposta neutralidade do pesquisador, na necessidade de testar, de medir e replicar metodologias aparentemente objetivas. Ainda que possa haver alguma semelhança entre a experimentação em arte e em ciência – semelhança referente ao saber-se ignorante, desejoso de conhecimento e disposto ao erro que se compreende como caminho e não como limite –, a experimentação artística não objetiva comprovações, verdades, generalizações. Entretanto, a experimentação artística exige cultivo, prática contínua que entretete saberes, técnicas, éticas, constância (QUILICI, 2012). Destaco a experimentação entre as demais demandas citadas, por ser ela a que mais encaminha o tracejar pelo desconhecido, devendo, ao meu ver, portanto, subsidiar as demais, bem como fundar a escrita sobre as artes da cena. Assim, transformar, compartilhar, deslocar-se, indagar a si e ao mundo precisam ser experimentados uma e outra vez durante a tessitura da pesquisa.

O ato de pesquisar, necessariamente, gesta mais dúvidas que certezas e, assim, permite que se aprimore a visão (HISSA, 2002) – de si, do mundo, do campo artístico em tela – exigindo, para tanto, um contínuo exercício de elaboração de perguntas, questões ou problemas de pesquisa.

Ressalto, então, a imprescindível necessidade de imersão no *estado de pesquisa*, quando o reconhecimento do não saber, mobilizado pelo exercício de indagar-se sobre o mundo/arte/artistas, encaminha elaborações de pensamentos-sentimentos artísticos sob a forma de letra, movimentos do corpo, desenhos, entre outros. O estado de pesquisa pressupõe imersão no estudo. Desejoso de saber, o sujeito-pesquisador estuda e experimenta esse ato de estudar como gesto de abertura para a vida por operar certa interrupção no cotidiano do existir. Interrompe-se o fluxo dos automatismos, para ver diferente. Ao experimentar uma atenção descentrada, o estudante/

estudioso constrói leituras de mundo pela lente da pesquisa que desenvolve. Assim, ele vê pistas para sua pesquisa em lugares imprevistos e improváveis. O estado de pesquisa em nada se assemelha ao denominado estado da arte – que se refere à tentativa [ao meu ver, ilusória] de abarcar *tudo* o que foi publicado sobre o assunto da pesquisa. Trata-se de um mergulho atento do estudioso, consciente do não saber, no ato de estudar; uma interrupção no tempo-espaço movida pelo desejo de estar na duração do pesquisar. Pesquisa-se para construir conhecimento em/sobre arte, para compartilhá-los e, especialmente, para alimentar o desejo contínuo de conhecer¹¹⁸.

Zamboni (2001), autor de um dos primeiros livros que buscam sistematizar a pesquisa em artes no Brasil, sugere que o conhecimento artístico acadêmico, fruto da pesquisa, constitui-se de modo processual na complexidade da confluência entre experiência prática, observação sistemática, troca entre pares, revisão da literatura e fruição poética. Interessa-me somar, a esse entrelaçamento, os desejos, afetos, a sensibilidade da empatia, a experimentação nas salas de aula, de ensaio, nos ateliês – processos a serem sempre registrados. Além disso, será preciso o cultivo da leitura inventiva, da leitura como reescrita como nos diz Hissa (2013), o exercício do pensar-sentir durante a criação e sobre a criação e seu resultado, assim como a concepção de texto de pesquisa como espaço de criação.

Sobre este texto

Apresento desdobramentos reflexivos sobre a pesquisa em artes da cena, a partir da minha atuação como professora-pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG (PPGArtes/EBA/UFMG)¹¹⁹. O PPGArtes EBA/UFMG possui seis

118 Lucia Gouvêa Pimentel (2015), professora permanente do programa de pós-graduação em artes da escola de Belas Artes da UFMG, discorre sobre as diferenças entre a pesquisa em arte e a pesquisa sobre arte a partir de Sandra Rey (1996). De modo sucinto, podemos dizer que o objeto da pesquisa em arte refere-se ao processo de criação em que o próprio pesquisador atua e a pesquisa sobre arte se dá quando o objeto artístico já existe e cabe ao pesquisador construir reflexões – histórica, crítica e teórica — a partir dele.

119 Minha atuação como docente no PPGArtes iniciou-se em 2014.

linhas de pesquisa e venho atuando em duas delas: Artes da Cena e Ensino-aprendizagem em Arte¹²⁰. Os corpos no teatro e na dança, seja em situação de ensino-aprendizagem, seja na atuação, em processos de criação e seus registros, bem como as políticas culturais, são campos de meu interesse de pesquisa.

Essa temática – referente aos estudos corporais –, com variados recortes, funda diversas pesquisas no PPGArtes. Professores do campo da dança e também do teatro¹²¹ orientaram pesquisas envolvendo os corpos e seus processos, como: dança e infância; formação em dança; trabalho sobre si; corpo e voz; dança clássica indiana; improvisação em dança; treinamento do ator; corpo nas artes visuais; ações em dança e teatro; dança e dramaturgia; corpo e desenho; corpo em performance; dança de salão; sobre as técnicas *Viewpoints* e *Suzuki*; dança-teatro; corporalidade e musicalidade; dança contemporânea; dança e autonomia; corpo e autobiografia; licenciatura em dança e projetos sociais; sobre Cias de Dança e escolas de dança; sapateado; rítmica corporal; corpo e teatro do oprimido; corpo e objetos; corpo e atores com bonecos; alteridade e conhecimento em dança; gestualidades de jovens; corpos sudacas; corpo-cidade.

Ressalto que o contexto que subsidia essa reflexão refere-se ao conjunto de pesquisas por mim orientadas no PPGArtes¹²². Parto do

120 Para mais informações sobre o PPGArtes sugiro consulta ao site do Programa: https://www.eba.ufmg.br/ppgartes/?page_id=8043.

121 Ana Cristina Carvalho Pereira, Arnaldo Leite Alvarenga, Carla Andrea Silva Lima, Ernani de Castro Maletta, Fernando Antônio Mencarelli, Lucia Gouvêa Pimentel, Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza, Marcelo Kraiser, Marcos Hill, Maria Beatriz Mendonça, Mariana de Lima Muniz, Maurílio Andrade Rocha, Marina Marcondes Machado, Mônica Medeiros Ribeiro, Ricardo Figueiredo, entre outros.

122 Fui co-orientadora da dissertação de mestrado de Priscila de Queiroz Duarte, junto ao Prof. Fernando Mencarelli, intitulada *O treinamento do ator: do corpo como instrumento ao corpo como experiência*, e orientei as seguintes pesquisas de mestrado: *Performances do corpo: o corpo poético no espaço* (auto biográfico, de Dayane Lacerda Queiroz, defendida em 2017); *O trabalho de um ator desbloqueado na construção do papel: estratégias de Stanislavski e Donellan*, de Camila Rodrigues Vaz Chaves, defendida em 2018; *A criação em dança e a propulsão da autonomia no Arena da Cultura*, de Marcia Regina Fabiano Neves, defendida em 2018; *Práticas artísticas horizontais: o trânsito entre o grupo ZAP18 e o bairro Serrano*, de Gustavo Falabella Rocha, defendida em 2018. Concluí a orientação de três teses de doutorado a saber: *Poéticas da emancipação: a relação corpo-cidade*, de Altemar Gomes Monteiro, em 2021; *Didática da Invenção da Improvisação em Dança Contemporânea*, de Verônica Teodora Pimenta, em 2021, e *las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimídia e Yuyachkani: corpos sudacas*, de Fabrício Trindade, em 2023.

exercício de rememorar ações de orientação, processos de construção das pesquisas, bem como de seus resultados, como textos de pesquisa, realizadas nos últimos anos (2014-2023), sempre buscando estabelecer diálogos com outros autores e artistas para encaminhar pensamentos sobre a pesquisa nas artes da cena. O que segue adiante, portanto, são reverberações das reminiscências desses processos que apresento em partes referentes a: I- necessidade de saber-se feito de muitos, para encontrar questões de mundo. II- imprescindível relação entre universidade e cidade na concepção das pesquisas em/sobre artes da cena; e III- compreensão da escrita da pesquisa como ato de criação.

I- Saber-se feito de muitos

Podemos pensar que toda pesquisa é, em certa medida, autobiográfica, como diz Hissa (2013). A presença da autobiografia no gesto da pesquisa fez parte das reflexões conjuntas à então mestranda Dayane Lacerda Queiroz durante a realização da pesquisa *Performances do corpo: o corpo poético no espaço (auto) biográfico*, de 2015 a 2017¹²³. É preciso reiterar a presença das trajetórias formativas, sejam institucionais ou não, na realização da pesquisa acadêmica. Ora, a trajetória do sujeito-pesquisador se traduz nas suas escolhas de pesquisa. “Tu és a metodologia que usas”, acrescenta Gonçalo Tavares (2006, p. 62). Não há como escaparmo-nos de nós mesmos. Toda pesquisa é também autobiográfica, uma vez que nos revelamos não somente nas metodologias escolhidas, como também nos objetos, problemas e objetivos da pesquisa que elaboramos. Também estamos nas escolhas dos referenciais teóricos, nas subsequentes citações que fazemos a partir deles. Somos nós. Nosso texto. Nossas escolhas. Ainda que haja quem afirme a imprescindibilidade da distância entre sujeito e objeto de pesquisa também na pesquisa artística, apostado na aproximação, na intimidade pelo convívio, e

123 O texto da pesquisa de mestrado de Dayane Lacerda pode ser encontrado no link: file:///C:/Users/monicaribeiro/Downloads/performances_do_corpo__o_corpopoetico_no_espaco_auto_biografico.pdf

questiono: Como distanciarmo-nos de nós? “Somos a memória que temos [...]”, poetiza José Saramago (1997).

Entretanto, deparamo-nos com a afirmação frequente de que a pesquisa acadêmica só será autobiográfica quando se constituir como relato crítico reflexivo da própria história de vida que, por sua vez, pode estar entrelaçada com a temática em questão. Não estaríamos assim reduzindo a dimensão da memória e suas performances ao ato intencional de lembrar? Ter a experiência artística corporificada como território da pesquisa é condição ideal, e por que não dizer imprescindível, para se fazer pesquisa em/sobre arte. O relato da experiência artística corporificada – que implica a intencionalidade de rememorarmos um passado – também se faz tecido de pesquisa quando funda pensamentos críticos a partir da consciência do não saber. Assim, o rememorar porta imaginação como “potência que mobiliza a disponibilidade para a criação” (HISSA, 2015, p. 103). Rememorar faz da memória invenção, como podemos ver com muita precisão na obra *Memórias Inventadas*, de Manoel de Barros (2018, p. 11), quando diz: “Tudo que não invento é falso”. O relato autobiográfico, que se faz entretecendo lembranças, esquecimentos, imaginação, compõe narrativas que podem e devem ser substrato da pesquisa. Entretanto, reafirmo que a memória, que se faz corpo, está presente na pesquisa para além do ato de rememorar a própria história e experiência de vida, próprio dos relatos autobiográficos.

Memórias se fazem presente não apenas quando desejamos que assim o seja. Transportamos o que resta do passado em nossas ações do presente, de modo que nossas escolhas se constroem tecidas de passado, presente e futuro – tempos entrelaçados, não lineares. Portanto, a pesquisa, não importa qual, nasce sempre autobiográfica. Cabe a nós cuidarmos de nossa presença nela, para que o texto não se esvazie de nós, não se esvazie de força de vida. Entretanto, é preciso sublinhar que o sujeito da pesquisa, ainda que tenha a narrativa autobiográfica como substrato de sua escolha de pesquisa, é feito de mundo.

Como cegarmo-nos diante do sentimento da presença do outro em nós? A consciência do outro em mim, do texto feito de outros textos, da não originalidade e do não ineditismo do que quer que seja decorre da consciência de que *nunca é apenas sobre nós*. A restrição a nós, à nossa história, nossas memórias – individualizadas de modo ensimesmado – é ilusória. Somos coletivos, somos feitos de outros e de outras leituras. É exatamente o outro, suas reflexões, obras, suas ações no mundo que nos darão a dimensão da existência e, por que não, de nós mesmos. Entretanto, vale dizer que, ao não afirmar a pureza do eu, não afirmo tampouco a ausência de singularidades.

Torna-se então desafiador pensar em qualquer ideia de origem ou mesmo de ineditismo no que se refere à pesquisa. E pergunto-me: por que teríamos que desejar o inédito, essa impossibilidade? Como pensar em repetição de pesquisas, sendo que a pesquisa decorre das trajetórias formativas do pesquisador, de suas singularidades, bem como de seu contexto e circunstâncias? Um mesmo recorte de pesquisa, quando abordado por mais de um pesquisador, indubitavelmente geraria pesquisas iguais? Parecidas? Não tenho tanta certeza disso. Ao contrário, duvido muito.

As performances do corpo, investigadas na dissertação de Dayane, por via das memórias, noções sobre o eu e afetos na cena autobiográfica *Domingo*¹²⁴ ressoam-me hoje como afirmação da co-constituição *eu-outro* no fazer da pesquisa em artes da cena, da imprescindível presença do sujeito nas suas escolhas de pesquisa e também do interesse em pensar as próprias experiências – inevitavelmente transcritas, direta ou indiretamente, na pesquisa – como propulsora para pensar o mundo e suas mais diversas cenas.

II- Universidade-cidade: inevitável relação

Em 2015 chegou a mim a demanda de orientação de uma tese de doutorado que tinha como proposta de pesquisa a relação

¹²⁴ *Domingo* é um solo performativo interpretado por Cida Falabella e dirigido por Denise Pedron, criado e estreado em 2015.

corpo-cidade. Altemar Gomes Monteiro, então doutorando do Programa, se propôs pensar essa relação no âmbito da montagem de um espetáculo de seu grupo teatral *Nóis de Teatro*¹²⁵. A relação corpo-cidade me interessou de imediato, dada a evidência que ela nos traz da relação eu-outro, anteriormente mencionada, somando – de modo explícito – a dimensão do espaço nessa co-constituição. É novamente Cássio Hissa (2015, p. 104) quem ressalta algo de fundamental para a reflexão corpo-cidade:

Como imaginar ou conceber uma vida urbana melhor, se ela está destituída do essencial: a permanente reflexão – acima de tudo – sobre as nossas vidas na cidade? É o que parece nos faltar: a priorização do que nos é essencial, a ampliação da nossa capacidade de pensar as nossas vidas com a dos outros, mas, sobretudo, a nossa capacidade de pensar, refletir, contemplar, ver, sentir e experimentar a nossa existência.

Como desdobramento dessa provocação, temos a fundamental presença dos sujeitos nas suas concepções de cidade e, ainda, a importância da própria experiência de vida na construção de questões de pesquisa. Ancorado em sua experiência de cidade, Altemar reconfigura, reflete, pratica, por meio também da pesquisa acadêmica, ações emancipatórias do corpo em processo de criação teatral. Na introdução de seu texto de pesquisa, ele nos informa que se trata de produção teatral *com a cidade* e não *na cidade*. “É na aposta de uma outra relação da produção artística com a cidade, na sua inseparabilidade do mundo, que me instigo a pensar numa arte que se coloca em risco ao habitar a silhueta da periferia urbana de modo crítico”. (MONTEIRO, 2022, p. 15)¹²⁶. Neste trecho de seu texto, chama a atenção o fazer conjunto entre o grupo de atores e a cidade. A cidade deixa de operar apenas como espaço da ação poética e alcança estatuto de parceiro de criação. Isso porque nós somos a cidade, a

125 O *Nóis de Teatro* é um grupo que atua há mais de 20 anos na periferia de Fortaleza, Ceará. Para mais informações segue o link: <http://noisdeteatro.blogspot.com/>

126 O texto da pesquisa de doutorado de Altemar Gomes Monteiro pode ser encontrado no link: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/41369>.

constituímos. A cidade é espaço-tempo forjado pelos sujeitos que nela coexistem. Com a cidade, podemos nos atentar para escutarmos suas muitas vozes, e pensar a respeito e criar. Reafirmo, mais uma vez, a indissociabilidade eu-outro, eu-mundo, nas ações de pesquisa, o que se faz importante para destituir imperativamente qualquer tentativa de separação entre sujeito/objeto de pesquisa motivada pelo desejo de ser objetivo e, paradoxalmente, distanciado de si.

A relação corpo-cidade, recorte da pesquisa de Altamar, também nos implica na afirmação da necessidade de nos atentarmos para o chão da pesquisa. O *território Brasil*, com todas suas nuances sócio-econômico-políticas, feito de gentes, de lugares e cidades, rasga os desejos de pesquisa e exige, assim, ações de contextualização. Aqui, não afirmo a necessidade de descrição dos territórios, mas a de considerarmos que o conhecimento não existe fora da relação eu-mundo. (CLARK, 1997). Tal pensamento reitera a indissociabilidade desejada entre pesquisa e extensão na universidade, ao apontar para a necessidade de pensarmos sempre para além de nós mesmos, de criarmos uma *plataforma do comum* na constituição das perguntas de pesquisa; um comum feito de muitos e singulares sujeitos dos lugares. Sujeitos das cidades que fazem pesquisa imprimindo nas linhas escritas as marcas de seu existir com os demais.

Problemas de pesquisa nas artes da cena, mas não apenas nelas, precisam partir de uma escuta do mundo, de uma escuta de mundo vivido. Considero ainda que é somente partindo dessa necessidade que podemos compreender a dimensão política das questões de pesquisa nas artes da cena.

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. (RANCIÈRE, 2010, p. 20)

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. (RANCIÈRE, 2010, p. 21)

Essa dimensão política da pesquisa em/sobre artes da cena se associa à consciência de que as pesquisas *nunca são apenas sobre nós mesmos*. O estado de pesquisa, que promove uma certa suspensão no tempo, também viabiliza esse tempo para saber-se e sentir-se parte de um coletivo, de um comum. Assim, as ações de contextualização das questões de pesquisa referem-se ao próprio *lugar de mundo* que as questões trazem. Dessa maneira, a pesquisa se faz com o outro. Assim, afirmamos o fortalecimento das relações entre universidade e cidade, universidade e sociedade. São os sujeitos de pesquisa implicados com questões educacionais, questões da criação, da composição, questões teóricas, políticas e convivias no campo das artes da cena, com ou sem associação com outros conhecimentos e saberes, que fundam problemas/questões de pesquisa situados nos mais diversos lugares do território Brasil. Mais uma vez reitero a necessidade de escutar o mundo, o que não significa apenas escutar o que está, supostamente, fora de nós. Escutar o mundo é também reconhecermos-nos como parte do mundo, feitos de mundo. Para tanto importa percebermos as pontes de atravessamentos que constituem esse sujeito de pesquisa, composto de dentro-fora. O sujeito-pesquisador, feito de muitos, coexiste em espaço comum, e, portanto, funda lugares ao indagar o mundo no âmbito da pesquisa em/sobre artes da cena. É Milton Santos (2008) quem diz que é nos lugares que a vida acontece. Assim, a vida em coexistência, forjada nos lugares tecidos de subjetividades, singularidades, é terreno de pesquisa também das artes da cena. Os atravessamentos que nos constituem são, portanto, afetivos, econômicos, políticos, sociais, formativos, e fazem do sujeito *corpo-cidade* (HISSA; NOGUEIRA, 2013). Por isso, é preciso pensar, ser, saber-se além de nós. O além incorpora o nós e expande os limites que parecem separar o eu do mundo. (HISSA, 2002).

Interessa, portanto, inscrever nas cidades/sociedade a pesquisa tecida na universidade. A marca dessa relação seguramente possibilitará a visão do impacto, do modo como o que fazemos na universidade, afeta, modifica, e, utopicamente, transforma os variados modos de existir nas artes da cena fora da universidade. Seja como artista-criador, professor-artista, espectador, crítico de arte, pensador de arte, afirmamos a necessidade de cultivo do trânsito entre os sujeitos de saberes dos grupos, coletivos, comunidades que vivem o teatro, a dança, a performance. A pós-graduação em Artes opera, dessa maneira, também como espaço para aqueles que não seguiram a trajetória acadêmica de modo prioritário na constituição de sua ação artística. Esse é espaço de renovação, de atualização, de reflexão, de invenção e, especialmente, de partilha; espaço para a escrita de narrativas plurais de pesquisas. Mas a pós-graduação também deveria ser espaço de acolhimento.

III- A escrita do artista da cena: o texto como criação

A escrita do texto da pesquisa é sempre desafiadora. O texto acadêmico parece assombrar os estudantes da pós-graduação como se houvesse apenas um modelo de escrita – o da ciência moderna. Aqui há que se fazer uma ressalva. A própria ideia de modelo de texto já demonstra ser contrária ao que se pode esperar de um texto de pesquisa em/sobre arte. Ainda que se trabalhe orientado por elementos da pesquisa acadêmica como tema, objeto, problema, objetivo, metodologias, reflexão teórico-prática, é preciso considerar que o texto que se tece ao longo da pesquisa decorre, ou deveria decorrer, de um gesto de criação situado.

O artista da cena, que se fez em grupos, comunidades, coletivos, chega ao PPG Artes/EBA/UFMG e se depara com a tarefa de escrever sua pesquisa. Qual a escrita do artista da cena que não seja a cênica? Pode o artista da cena ter as palavras como matéria de

composição? Podemos pensar a escrita da tese para além do modelo pré-concebido e, portanto, já aceito na academia? Para a primeira pergunta, não encaminharia resposta alguma, pois considero que a escrita do artista é sempre, e necessariamente, dependente de seu próprio processo de criação acadêmica no âmbito da pesquisa. À segunda e terceira respondo: sim!

Ao ver e sentir movimento na palavra, considero que podemos pensar o texto como espaço de construção do que, no trabalho com o corpo cênico, chamo de *poética das tonicidades* (RIBEIRO, 2018). Tal poética se refere ao manejo das qualidades de movimento, com variações do grau de intensidade de contração muscular. A possibilidade de criar nuances com tais variações pode gerar um desenho de movimento, cujo relevo porta ritmicidade. Alternâncias entre pontos fortes, fracos, pausas, ausência de movimento promovem ritmo ao desenho que o corpo faz com o espaço. No texto, podemos também desenhar com palavras, sinais de pontuação e até mesmo com a estrutura do texto. Qual será a primeira frase? Como trabalhar com imagens e palavras – que são também imagens – sem que a imagem opere como ilustração apenas? Como trazer os registros de cadernos em processo para o corpo do texto? É preciso convidar e acolher o leitor no território do texto. Para tanto, torna-se imprescindível pensar os destinatários de nosso texto, que podem ser muitos e diversos.

No PPGArtes/EBA/UFMG é possível encontrar diversos modos de textos de pesquisa. Teses-objeto, textos com capítulos apenas com imagens, textos mais ensaísticos, assim como outros que assumem um tom memorialístico. Há textos entremeados de imagens, como o de Fabrício Trindade Pereira (2023)¹²⁷. Fabrício iniciou o doutorado no PPG Artes/EBA, sob minha orientação, em 2018. Seu recorte temático se referia aos *corpos sudacas* de teatros latino-americanos como os que fazem Las Yeguas del Apocalipsis, Oficcina Multimédia

127 O texto da pesquisa de doutorado de Fabrício Trindade Pereira pode ser encontrado no link: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/52450?mode=full>.

e Yuyachkani. Mais uma vez corpo-espaco-mundo constituídos nas artes da cena são matéria de reflexão.

Os corpos sudacas com os quais trabalhamos estão dispostos, neste texto, como entes de forças encarnadas que evocam e afirmam a vida. Eles são corpos que tomam posição, se dispõem e tornam-se, em seus distintos contextos espaço-temporais, lugares vivos, engajados, onde se envolvem coexistências, dissensos e contradições. O corpo é materialidade que torna possível a realização de gesto-ações localizadas, fulgurações de subjetividades e sensibilidades que insurgem à visibilidade e expõem elementos operadores e modos de se fazer artes cênicas que, vinculados a contextos específicos, confluem teatros latino-americanos vivos. (PEREIRA, 2023, p. 28).

Pereira considera o corpo como campo de inscrição da experiência dos coletivos teatrais estudados. Seguindo o rastro das invenções cênicas desses coletivos, Fabrício fez do texto espaço de criação. Seu texto transborda a composição de uma reflexão tecida com palavras e diálogos com diversos autores e artistas. Nele, as palavras, muitas vezes, operam como imagem e ganham movimento na página em branco. Junto a elas, com elas, estão também desenhos, imagens fotográficas, registros de diários de bordo que configuram uma outra escrita da pesquisa. A escrita, desse modo, presentifica o artista pesquisador que compõe com materialidades poéticas por meio de

[...] diversas técnicas analógicas e digitais, como aquarela, giz pastel, spray, lápis de cor, guache, grafite, nanquim, bordado e desenho à mão livre, fotografia, projeção de vídeo, desenho com mesa digital e à caneta. Algumas ilustrações são criações originais, outras, releituras inspiradas e derivadas de obras de diversos artistas e materiais gráficos, como jornais, revistas e fotografias (PEREIRA, 2023, p. 15).



Imagem do texto de pesquisa de Fabrício Trindade. Fonte: PEREIRA, 2023, p. 229.

Texto também feito de muitos, esse é o texto da pesquisa. Assim como na vida, como tudo no mundo. “Tudo que existe existe talvez porque outra coisa existe. Nada é, tudo coexiste: talvez assim seja certo”, nos diz Fernando Pessoa (1999). Interesse-me pelo texto como espaço de acolhimento que é o espaço da página em branco.

O recorte da pesquisa, resultante da questão de pesquisa, pede e encaminha a metodologia, os campos teóricos e, até mesmo, os modos de escrita da mesma. A escrita da pesquisa pode ser, portanto, também ação de criação do artista-pesquisador. Não somente a escrita, como também a questão, o recorte, as metodologias. Cada palavra é um gesto vital, como nos diz Flusser, citado no início deste texto, que promove encadeamento de ideias-sentimentos, afetos.

Considerações finais

A pesquisa acadêmica em/sobre arte é também espaço de criação. A leitura é também reescrita (HISSA, 2013). Os ensaios e aulas, durante a pesquisa, são momentos de experimentação artística. A escrita faz do texto criação. Para tanto, é preciso liberdade, como nos inspira o professor Gerson de Britto Mello Boson, reitor da UFMG de 1967 a 1969, quando diz “Condição primeira para cultura é liberdade” – frase escrita no mural sobre a Inconfidência Mineira, realizado por Yara Tupynambá, na década de 1960, e que se encontra no *hall* do prédio da Reitoria da UFMG.

Assim, considero que a pesquisa em/sobre as artes da cena na academia precisa aprender com a pesquisa em/sobre as artes da cena que ocorre nos grupos, nas comunidades, nos ateliês e laboratórios de criação; aprender a caminhar no escuro dos processos criativos rumo à construção de pensamentos-sentimentos sobre arte, em arte. As metodologias de pesquisa – na maior parte das vezes, apreendidas de outros campos de conhecimento – podem operar como propulsoras das singularidades de cada pesquisador. Cada pesquisa demandará, portanto, percursos singulares, podendo escapar, assim, de modelos pré-estabelecidos.

A liberdade se constrói onde há possibilidade de escolha e acolhimento das diferenças. As escolhas precisam saber-se parte de temáticas, questões de pesquisa e metodologias que a própria pesquisa pede, e que, também, são pactuadas entre estudante e

orientador, pois a pesquisa na pós-graduação – ainda que responsabilidade primeira do estudante – se faz junto. Nunca é apenas sobre nós.

Referências

- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2018.
- CLARK, Andy. **Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again**. London, England: The MIT Press, 1997.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- HISSA, Cássio E. Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HISSA, Cássio E. Viana; Nogueira, Maria Luísa M. **Cidade-Corpo**. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54-77, 2013.
- HISSA, Cássio E. Viana. Diálogo. *In: CAMPBELL, Brígida. Arte para uma cidade sensível*. Belo Horizonte: Editora Invisíveis Produções, 2015, p. 101-118.
- MONTEIRO, Altemar Gomes. **Poéticas da emancipação: a relação corpo-cidade**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2022.
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PIMENTEL, Lucia Gouvea. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. *ouvrouver*, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 88-98, jan./jun. 2015.
- QUEIROZ, Dayane Lacerda. **Performance do Corpo: o corpo poético no espaço (auto) biográfico**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2017.
- QUILICI, Cassiano. **As “técnicas de si” e a experimentação artística**. *ILINX Revista do Lume*. n. 2, 2012.
- PEREIRA, Fabrício Trindade. **Las Yeguas del Apocalipsis**, Oficina Multimídia e Yuyachkani: corpos sudacas. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. DEVIRES, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, Jul/Dez, 2010.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Preparação corporal: o exercício de uma escuta. *In*: RIBEIRO, Joana; LOSADA, Ligia; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara. Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística. *In*: **ABRACE 20 ANOS: Celebrando a Diversidade X Congresso ABRACE**, 2018, Natal. **X Congresso da ABRACE**. Campinas: X Congresso ABRACE, 2018. v. 19. p. 1-21.

RIBEIRO, Mônica Medeiros; HISSA, Cássio E. Viana. Notas sobre a pesquisa acadêmica em dança. *In*: NEDER, Cristiane; NORTON-DIAS, Teresa. **Corpos que Dançam**. Universidade da Madeira, 2022, p. 94-107.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SARAMAGO, José de Sousa. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre ciência**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

11. Dança

11.1 Licenciatura para Dança: possibilidades de um caminho

Arnaldo Leite de Alvarenga

O Curso de Dança na modalidade Licenciatura da Escola de Belas Artes da UFMG insere-se em um movimento maior que, desde a instituição do Programa REUNI – Reestruturação e Expansão das Universidades Federais Brasileiras, por intermédio do Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007, possibilitou uma distribuição mais ampla de cursos de graduação em dança em outras regiões do país, até então concentrados nos estados do sul e sudeste. A iniciativa foi abraçada por mim, professor Arnaldo Alvarenga, contando com as professoras Mônica Ribeiro e Lucia Pimentel, compondo uma comissão.

No início de sua implantação, em agosto de 2010, o curso não contava ainda com um corpo docente totalmente estruturado, pois as contratações de professores efetivaram-se em um processo mais lento do que a urgência necessária. Entretanto essa dificuldade inicial abriu a possibilidade de outras soluções, mais imediatas, resultando em experiências pedagógicas importantes, principalmente para a primeira turma de ingressantes. Assim, a partir do **Programa de Bolsas Artista-Visitante** foi possível trazeremos pelo período de um semestre – prorrogado por mais outro – a artista de dança e professora Sônia Mota. Residente na cidade de Colônia (Alemanha), Sônia passou uma temporada significativa em Belo Horizonte, na qual pôde aplicar o método que vinha desenvolvendo desde os anos 1980, denominado *Arte da Presença*.

A importância da possibilidade aberta pelo **Programa de Bolsas Artista-Visitante** casou com as pesquisas já efetivadas pela comissão criadora do Curso de Dança – estas voltadas para a organização do projeto pedagógico do curso – pois, em seus trabalhos, constatou-se

cada vez mais a incorporação de inúmeras abordagens corporais da Educação Somática ao treinamento dos artistas de dança, paralelamente às técnicas tradicionais, como o balé e as danças moderna e contemporânea, tornando mais híbrida a formação do profissional de dança. Em face dessa diversidade pensou-se em um curso que, sem privilegiar gêneros e estilos de dança, estivesse aberto para receber o(a)s ingressantes partindo de suas formações prévias em dança, considerando que, sejam elas quais fossem, todas têm em comum princípios fundamentais de organização de movimentos, que como um fio condutor, seriam aprofundados ao longo do curso, garantindo uma base comum a todo(a)s o(a)s aluno(a)s do curso.

Desse modo foi criada a **O cina Artístico-pedagógica** ministrada por Sonia, que trouxe para as nossas salas de aula a pesquisa por ela desenvolvida fora do ambiente acadêmico. Tal oportunidade tornou-se uma ótima ocasião de aprofundamento, para ela e para os alunos, tanto do ponto de vista didático-pedagógico como coreográfico. Concretizou-se também a possibilidade de um contato direto com uma das artistas mais originais de sua área no Brasil. Em entrevista dada ao Boletim UFMG (nº 1966 de 20 de janeiro de 2017), Sonia comenta sobre os benefícios oportunizados tanto para as estudantes como para ela própria:

Nada melhor para eles do que aprender algo direto com o artista. E, no meu caso, foi ótimo ter a chance de sistematizar minhas aulas, que até então aconteciam sem relatórios e sem explicações teóricas do que, em princípio, é quase impossível explicar com lógica acadêmica, aquilo que na maioria das vezes nem o próprio artista sabe dizer. Eu tento fazer isso até hoje, escrevendo sobre meu método.

O projeto pretendia o estudo e o desenvolvimento de atividades pedagógicas oriundas da prática de dança para sua aplicação no âmbito da docência desta Arte na Educação Básica. Seu objetivo era o aprendizado e o aprimoramento artístico-didático das participantes e a organização de referenciais teórico-práticos que contribuíssem

para o enriquecimento do currículo no aprendizado da Dança ou por meio dela.

Procedimentos, tanto individuais como coletivos, fundamentariam as alunas numa **prática como forma de reflexão**, buscando aperfeiçoar suas habilidades docentes. Os trabalhos se organizaram em torno de um eixo prático e outro teórico-prático, os quais privilegiavam questões intrínsecas da Dança face às necessidades acadêmicas de formação das alunas em seus aspectos físicos, emocionais, intelectuais e na sua interação com o meio sociocultural. Desse modo, o projeto buscou contribuir para as alunas em formação, no que se refere à sua qualificação artístico-didática e à ampliação e enriquecimento do seu repertório de procedimentos e estratégias de ensino de Dança para a Educação Básica.

Ao trazer uma artista-professora de reconhecida experiência para o âmbito acadêmico da formação do licenciado em Dança, viabilizou-se a absorção, apropriação e elaboração por parte do corpo discente de conteúdos artístico-pedagógicos desenvolvidos fora da universidade. Assim, a instituição universitária efetivou a integração entre pesquisa e ensino na área do ensino de Arte por meio do diálogo entre a **artista**, o **acadêmico** e o **professor-pesquisador**, objetivos do projeto pedagógico do curso.

É importante ressaltar que os modos de fazer e os padrões formais da pesquisa em Arte, embora diferentes daqueles adotados por outras práticas de conhecimento, são complementares, não exclusivos. Nesse sentido, não foi uma relação sem conflitos, sendo necessária uma disponibilidade para eliminar preconceitos e afinar a linguagem, fazer adaptações a perguntas e olhares distintos, tornando-se um grande aprendizado para todos os envolvidos, docentes, discentes e coordenação, tanto da oficina – sob a coordenação da Prof.^a Mônica Ribeiro Medeiros – como minha, na condição de coordenador pedagógico do curso na ocasião. Tais conflitos relacionavam-se, em sua maior parte, a questões técnicas de execução pelas discentes que, pela primeira vez, faziam contato com o método e

tendo vindo de formações muito distintas. Porém, após um período inicial de estranhamento uma relação de ensino-aprendizagem se construiu, gradativamente, tornando-se produtiva e eficaz para todos. Transcrevo aqui as palavras da Prof.^a Sônia Mota que constam do seu **Relatório Final** entregue ao término da oficina:

Primeiro reagi quase que preconceituosamente. Depois, me informando sobre padrões de outras instituições universitárias de dança e vendo que a problemática é mais ou menos igual, resolvi abordar a aula e os alunos de um jeito que não havia praticado ainda: através da compreensão analítica do movimento. Esta mudança de abordagem foi muito bem recebida e eu observei inclusive uma melhora de execução física.

A importância de se ter alcançado uma forma de diálogo pela formulação de uma metodologia própria para a aplicação do método **Arte da Presença** por sua criadora, além de proporcionar uma rica experiência de reflexão e construção de uma relação ensino-aprendizagem, trouxe também a possibilidade de uma maior compreensão, para a artista-professora, do que significa o ensino de Dança para/na Educação Básica e o quanto os procedimentos desenvolvidos nesse trabalho diferem daqueles voltados para o ensino de bailarinos nos cursos livres. E por que faço essa consideração? Há um grande desconhecimento – da classe artística em geral, e dos profissionais de dança, no caso em questão – sobre o trabalho desenvolvido em Licenciaturas para a Dança, ou seja, a formação de artistas-professores voltados para o ensino formal. Tal desconhecimento tem gerado equívocos que precisam ser desfeitos em favor de algo maior, a “cesta básica” da educação formal brasileira.

A partir do exemplo dado acima, com a **O cina Artístico-pedagógica** ministrada, volto meu olhar para uma reflexão sobre a Educação Básica; vamos lá. Considero que essa forma de educação visa o despertar do educando para os produtos fundamentais da cultura na qual está inserido; assim a dança, como qualquer disciplina a ser ensinada, possui elementos básicos de organização que lhe são

próprios. Desse modo, com a transmissão de tais elementos, não se pretende formar profissionais mirins, mas antes dar a eles a possibilidade de aproximação da “cesta básica” (que inclui a matemática, a geografia, a biologia etc.), de informações e conhecimentos de alguns conteúdos da cultura do seu país e, por extensão, do mundo que existe, do qual fazem parte e para o qual, um dia, eles também contribuirão na continuidade de sua construção e transformação. Logo, importa que a dança seja efetivamente um dos itens dessa “cesta básica”, diga-se obrigatória, com a qual todo estudante deve fazer contato na sua formação básica em nosso país, com seu direito de acesso garantido, e não como um privilégio daqueles que têm condições de pagar por tais ensinamentos em espaços privados.

O direito ao acesso está em primeiro lugar. Se o cidadão tem o talento, a aptidão, ou a palavra que se queira usar em relação à dança, isso é uma situação a ser resolvida mais tarde, todavia o contato inicial com os produtos socioculturais humanos não pode ser dificultado, simplesmente negado, ou deixado aos que puderem pagar. Aqui estou falando do lugar público da Dança, direito!

Nesse sentido, a função e os objetivos do ensino de dança, no processo de escolarização do cidadão, diferem daqueles, em geral, pretendidos nas escolas particulares ou de formação técnica. As mesmas crianças que são preparadas para assimilarem os diferentes elementos das diversas disciplinas dos currículos escolares são as mesmas que também, se tiverem essa oportunidade, farão contato com os elementos da Dança entre as experiências da sua formação, familiarizando-se com a perspectiva futura de, se for o caso, se tornarem artistas de dança profissionais, tanto quanto médicos, engenheiros, geógrafos etc. A ausência desse contato na escola regular se torna um prejuízo consciencial na formação do futuro cidadão, pois ao privar o aluno(a) dessa experiência este também é privado da compreensão de que é seu **direito** e **dever** do Estado tal possibilidade; é o seu direito a um **bem público**, ao lado das demais áreas de conhecimento valorizadas na sociedade em que

vive, no mundo que o cerca, para sua formação como cidadão(ã) e para encaminhá-lo(a), como estudante, ao entendimento do esforço coletivo do qual faz parte para a construção do país em que vive. Porém, essa é uma realidade ainda um pouco distante para a área de Artes, tendo em vista o atual modelo em vigor para a Educação Básica em nosso país.

Frente a esta situação o que se observa é que o papel que deveria estar sendo exercido pelo Estado vem sendo realizado, em certa medida, por projetos sociais – sejam eles promovidos pela sociedade civil ou mesmo, em alguns casos, pelo poder público –, nos quais os jovens, principalmente aqueles considerados de baixa renda, tem a possibilidade de acesso gratuito ao ensino de dança. Nesse sentido, o que se pode constatar é que desde sua instalação, o Curso de Dança – que completou **13 anos em agosto de 2023** –, desde a entrada da sua primeira turma de discentes em 2010, tem 70% do seu total de alunos oriundos de projetos sociais, os mais diversos. Ou seja, estas iniciativas de formação desenvolvidas pelo terceiro setor cumprem uma função que considero da maior importância, que, somadas a propósitos estatais de fundo democrático, possibilitaram o acesso ao ensino superior público e gratuito, um resultado de imenso valor. Esse fato foi tema de uma tese defendida em novembro de 2019¹²⁸ no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA, confirmando não só a importância dos projetos sociais, mas a efetividade do ensino de dança na formação do cidadão brasileiro, fortalecendo as possibilidades de suas futuras escolhas profissionais no âmbito de toda a produção de conhecimento no campo das Artes que se somam na construção do nosso país.

Na consolidação desse trabalho, posto em prática pelo curso em questão, busca-se, junto ao corpo docente, uma autonomia acadêmica *partilhada*, um trabalho docente *compartilhado* e uma

128 BURATTO, Ana Clara. De alunos de projetos sociais a licenciandos em dança na EBA/UFMG: experiências formadoras e acesso ao ensino superior. Tese de doutorado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2019.

coordenação pedagógica *efetiva*. Tal atitude passa a ser uma ação de resistência à excessiva individualização do mundo atual, pensada enganosamente como autonomia. Acreditamos que toda autonomia que se torna distante de uma possível convivialidade tem muito pouco da *poiesis*, elemento essencial naqueles envolvidos com as linguagens artísticas cênicas – que trazem como implícita uma relação dialética –, bem como passa a ser um fator impeditivo de um pensar organizado em torno de um eixo comum – o Projeto Pedagógico do Curso, cuja proposta é a formação do professor-artista-pesquisador –, que a todos busca representar.

Assim, com base nesses pilares, temos procurado trabalhar como um efetivo *corpo docente*, um *corprofessores*, buscando respostas sobre como reconhecer e aproximar o *corpo discente*, os *corpoalunos* – levando em conta os seus diferentes modos de formação –, de procedimentos que possam ser aplicados no ensino básico para o despertar da sensibilidade de futuros aluno(a)s para essa arte e área de conhecimento que a atividade humana organizou na materialidade do corpo como dança, mas que traz com ela as imponderabilidades da arte.

Atitude fácil? De forma alguma, pois apresentam-se conflitos, divergências e muita discussão – fatores importantes no campo acadêmico, cuja moeda fundamental será sempre a dúvida, na busca de uma solução para o avanço de contingenciadas certezas –, mas em favor de algo que nos sobrepassa, o exercício da função pública que exercemos.

Constitui-se uma tarefa delicada a conscientização da diversidade do(a)s discentes, do papel de uma licenciatura para dança voltada para a Educação Básica – o contato com as bases fundacionais da cultura humana e não a formação de profissionais mirins –, quando a compreensão de muito(a)s passa, ainda, pela expectativa da aplicação direta da sua formação pessoal nessa etapa formativa do(a)s educando(a)s, numa afirmação de sua singularidade. Tal entendimento se constrói ao longo do curso, fortalecendo a ideia,

primeira, do lugar do corpo na formação humana, o ser um corpo, e, posteriormente, a possibilidade futura desse ser corpo expressar-se pelo movimento sob a forma de dança.

Seguindo em frente, tenho imensa esperança e procuro realizá-la agora junto àquele(a)s que desejam compartilhar o desenvolvimento e a construção dos laboriosos esforços chamados de ideais.

Referências

ALVARENGA, Arnaldo Leite de; PIMENTEL, Lúcia Gouvêa; RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Projeto político-pedagógico do curso de graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte, 2009.

Boletim UFMG Nº 1966, ano 43, 20 fev. 2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1966/3.shtml>. Acesso em: 7 jan. 2021.

BURATTO, Ana Clara. **De alunos de projetos sociais a licenciandos em dança na EBA/UFMG: experiências formadoras e acesso ao ensino superior**. Tese de doutorado em Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2019.

BRASIL. **Reestruturação e expansão das universidades brasileiras – REUNI**. Ministério da Educação e Cultura. 24 fev. 2010. Disponível em: http://reuni.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=100&Itemid=81. Acesso em: 21 maio 2018.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto Nº 6.096. 24 abr. 2007**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6096.htm. Acesso em: 21 maio 2018.

BRASIL. **Resolução do Conselho Nacional de Educação – Conselho Pleno 002/03 de julho de 2015**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/observatorio-da-educacao/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/21028-resolucoes-do-conselho-pleno-2015>. Acesso em: 21 maio 2018.

GREINER, C. Arte na universidade para germinar questões e testar procedimentos. *In*: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. **Tubo de ensaio: experiência em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: edição do autor, 2006.

MOTA, Sônia M. H. **Relatório das Atividades da Artista Visitante Profa. Sônia Maria Hahne Mota: “ARTE DA PRESENÇA”**. Colegiado do Curso de Dança EBA/UFMG, 2010.

11.2 Convivência na alteridade

Gabriela Córdova Christófar

A alteridade como perspectiva para o processo de ensino-aprendizagem está pautada na graduação em Dança – Licenciatura, da Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Esse curso, cujo Projeto Pedagógico propõe abranger “a dança como manifestação artística, produtora de conhecimento em toda a sua diversidade, [...] independente do estilo de dança que o aluno tenha experienciado anteriormente” (UFMG, 2009, p. 7), apresenta um corpo discente diverso, sob o ponto de vista corporal e artístico, sendo esse aspecto estruturante no cotidiano acadêmico.

Esse contexto da graduação em Dança da UFMG acompanha as discussões do atual panorama da dança. A partir da segunda metade do século XX, a intensa experimentação artística contemplou diferentes modos de fazer, e na contemporaneidade, a dança reúne diferentes corporalidades, práticas artísticas e processos formativos que privilegiam a diferença e a atitude autoral do profissional dessa área (BANES, 1987). Sobre um contexto caracterizado pela diversidade em variados aspectos, Silva (2005, p.141) acrescenta que “essa tolerância com a abundância de formas e conteúdos nada mais é do que o reflexo imediato do estado atual do mundo”. No Brasil, diante das distintas configurações surgidas nesse campo nas últimas décadas, Costas (2010) discute a necessidade de elaborar novos modos de fazer.

Considerada a conjuntura diversa do corpo discente da graduação em Dança da UFMG, reforça-se a ideia de que a universidade está inserida em um contexto e em diálogo com os acontecimentos que dele fazem parte. Ou seja, a universidade não é um mundo, mas considera-se que esteja no mundo e, desse modo, envolvida com suas questões, como discutido por Chauí (2018). Considerando a relação entre universidade e sociedade, sob a perspectiva da Dança como

área de conhecimento, o panorama multifacetado que caracteriza o corpo discente da graduação em Dança da UFMG é algo não somente esperado, mas também necessário, na perspectiva de uma universidade que faça parte do mundo.

O contexto diverso como *locus* para o ensino-aprendizagem de dança convida ao exercício de alteridade que propõe estabelecer novas conexões, construir outros modos de fazer e realizar deslocamentos. Algo que não se faz sem envolvimento. Na contemporaneidade, o pluralismo de ideias e práticas artísticas construídas em contextos sociais igualmente distintos é visto por Efland (2008) como um desafio para professores/as e estudantes. Nesse sentido, cabe lembrar que a diversidade na graduação em Dança da UFMG não se encontra apenas no corpo discente, mas considerando tratar-se de um curso de licenciatura, caracteriza também o campo profissional em que os/as futuros/as professores/as irão atuar, podendo ser a educação básica, os cursos livres, os projetos sociais, entre outros espaços formativos.

Ao discutir sobre o ensino-aprendizagem de arte, caracterizado por diversidade cultural, jagodzinski¹²⁹ (2008) aponta questões, como a hegemonia de padrões historicamente legitimados, que ameaçam a existência da diferença na experiência artística. Lidar com a alteridade no ensino-aprendizagem de dança implica, necessariamente, considerar aquilo que não se conhece ainda como possibilidade de fazer e aprender dança e experimentar diferentes modos e referenciais para conhecer danças, a partir de diferentes histórias de vida e trajetórias. Nesse sentido, importa a discussão de Chauí (2018, p. 137), para quem o “[...] lugar do saber se encontra sempre vazio (por isso há uma história do próprio conhecimento), e deverá ser ocupado por estudantes e professores/as. No ensino-aprendizagem de dança que assume a diversidade como panorama, propõe-se, então, que o sujeito construa modos de fazer coerentes com distintos contextos,

129 O nome do autor é escrito com inicial minúscula (BARBOSA, 2008).

e não dependentes de regras historicamente legitimadas, que se pretendem universais e apresentam discursos acachapantes.

Nessa perspectiva, o que se compreende como “outro” poderá, ou não, viabilizar a alteridade no processo do ensinar-aprender. Isso porque um contexto diverso não garante uma atitude favorável à alteridade. Como lembra Jagodzinski (2008), não é incomum que a relação com o outro no ensino-aprendizagem de arte seja ameaçada por atitudes reguladoras e hegemônicas, reiterando uma dinâmica que prioriza algumas perspectivas artísticas em detrimento de outras. Compreende-se, como propõe Maturana (1998, p. 23), a importância de se “aceitar o outro como um legítimo outro na convivência”, ou seja, há que se considerar a existência do outro e a articulação com distintos pontos de vista. Compreende-se com Maturana e Varela (2001) que o conhecimento acontece na relação com o outro e a partir de perturbações, que são as incongruências surgidas na convivência. No caso, perturbar gera o deslocamento que constitui o conhecer. A partir de Maturana (1998), propõe-se um ambiente de ensino-aprendizagem de dança que favoreça as individualidades, e em que a diferença se estabeleça como perturbação, ou seja, mobilizadora nesse processo (CHRISTÓFARO, 2018).

Por uma poética do outro

A diversidade corporal e artística e o exercício de alteridade foram o ponto de partida para um estudo¹³⁰ realizado com estudantes do curso de graduação em Dança/EBA/UFMG. No rastro de Pimentel (2009), que propõe fazer arte para construir ensino-aprendizagem de arte, almejou-se o processo de criação artística para possibilitar o diálogo teórico-prático, a investigação do movimento e sua dimen-

130 O estudo foi realizado nos meses de agosto e setembro de 2019, como atividade do Laboratório de Pesquisa em Criação e Ensino-Aprendizagem de Dança (CEAD), coordenado pela autora. Participaram desse estudo os/as estudantes: André Sousa, Bárbara Camacho, Bianca Sanchez, Clarisse de Araújo Ribeiro e Joel Martins, como dançarinos/as, além de Mariana Razzi, que realizou o registro fotográfico.

são poética, e também favorecer a invenção de modos de fazer que possam fundamentar o ensino-aprendizagem de dança.

O trabalho teve início com uma abordagem corporal com base na Educação Somática, que envolve a percepção de si por meio da experiência do indivíduo (HANNA, 1986). Conforme Fortin (2011), as práticas de cunho somático estão relacionadas à organização dos sistemas corporais, mas também dizem dos modos de estar no mundo. Fortin (2011) acrescenta que ao priorizar a perspectiva individual, a Educação Somática recusa a imposição de modelos e perspectivas dominantes de corpo. Observa-se aí a opção pela autonomia e a diferença como parâmetros para fazer dança.

No estudo realizado, a anatomia humana foi tomada como operador somático. No caso, a referência foi o esqueleto humano, subdividido em esqueleto axial (crânio, coluna vertebral e caixa torácica) e esqueleto apendicular (membros superiores e membros inferiores). Demos atenção à percepção dessas estruturas no corpo, bem como as relações entre elas na funcionalidade do movimento.



Figura 1 – Percepção de si. À frente, Bárbara Camacho, e ao fundo, André Sousa, respectivamente, estudante e egresso do curso de graduação em Dança/EBA/UFMG. Foto: Mariana Razzi.

Ao tratar o exercício somático no âmbito de um curso de licenciatura, cabe compreender a abrangência dessa experiência para além da percepção de si. Concordando com Costas (2010b), Domenici (2010) e Fortin (2011), a prática somática, além de modificar a perspectiva do/a artista da cena, altera também alguns parâmetros do ensino-aprendizagem de dança. Ressalta-se nesse contexto que o/a professor/a não mais se institui como modelo, já que importa a experiência individual e como cada um/a se coloca no mundo. Ao priorizar e distinguir as individualidades, a educação somática acaba por legitimar a diferença, favorecendo, assim, o exercício de alteridade. Cabe a observação de Efland (2008, p. 184), que diz: “De maneira curiosa, a percepção humana de si permanece incompleta se não puder descobrir como cada um de nós é o Outro do ‘Outro’”. Considerada a diferença como perspectiva, em que cada um/a é também outro/a, a prática somática como exercício de alteridade mostra-se ainda mais pertinente à formação do/a professor/a de dança, cuja atuação envolve a convivência.

Em uma abordagem somática, o contato com o outro e a relação com a diferença, seja na organização corporal ou no modo de mover, reforça tanto o conhecimento sobre si mesmo como permite observar outras perspectivas sobre o corpo, comum a todos/as.

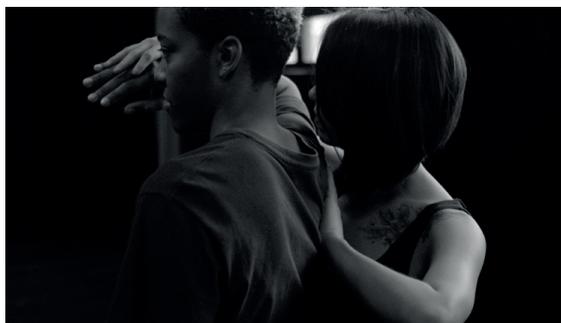


Figura 2 – Percepção de si e/na relação com o outro. À esquerda, Clarisse de Araújo Ribeiro, e à direita, Bianca Sanchez, estudantes do curso de graduação em Dança/EBA/UFMG. Foto: Mariana Razzi.

A partir da prática somática, seguiu-se uma experimentação corporal e artística, realizada no espaço urbano¹³¹. Fizemos um percurso, em que foram definidos apenas os pontos de partida e chegada. Houve também uma motivação inicial: estabelecer relação com o outro. Durante o trajeto, as escolhas feitas por cada um/a fizeram com que a noção de outro fosse ampliada também para o ambiente da rua e suas estruturas. Assim, surgiram vários outros: *outro-corrimão da escadaria*, *outro-guarda-corpo*, *outro-degrau*, *outro-rua*, *outro-praça*, *outro-túnel*, *outro-poste de luz*, *outro-pessoa*.

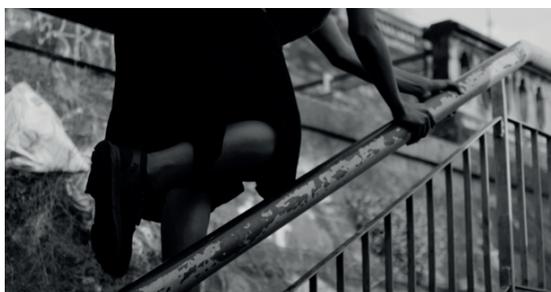


Figura 3 – *Outro-corrimão da escadaria*. Clarisse de Araújo Ribeiro, estudante do curso de graduação em Dança/EBA/UFMG. Foto: Mariana Razzi.

Interessa aqui a noção de experimentação como modo de conhecer (KASTRUP, 2007) e, junto com Salles (2009), compreender o processo artístico como espaço de conhecimento que revela modos de fazer, especificidades, tendências, questões e opções feitas por cada um/a. Na experimentação, a percepção de si, além do viés anatômico, envolveu também a investigação das próprias perspectivas de dança. Nesse sentido, o outro e a diferença se instituem como perturbação, ou estímulo, para criar modos de fazer, tecer relações, fazer escolhas, exercitar a autonomia, construir conhecimento em dança.

¹³¹ O espaço escolhido foi a região central da cidade de Belo Horizonte, nos arredores da Praça Rui Barbosa, mais conhecida como Praça da Estação.



Figura 4 – *Outro-pessoa e outro-praça* (1). À frente, Joel Martins, e atrás, Bárbara Camacho, estudantes do curso de graduação em Dança/EBA/UFMG. Foto: Mariana Razzi.



Figura 5 – *Outro-pessoa e outro-praça* (2). À esquerda, Clarisse de Araújo Ribeiro, e à direita, Bianca Sanchez, estudantes do curso de graduação em Dança/EBA/UFMG. Foto: Mariana Razzi.

Diferença e ensino-aprendizagem de dança

O curso de graduação em Dança – Licenciatura/EBA/UFMG apresenta um ambiente diverso, seja pelas diferentes corporalidades e experiências artísticas do corpo discente, pelo Projeto Pedagógico desse curso que tem a diversidade como parâmetro, ou pelo contexto em que está situada a universidade. Em um panorama que privilegia a diferença, compreendida como mobilizadora no processo de conhecimento, o ensino-aprendizagem guarda imprevisibilidades e prevê deslocamentos. Ter a diferença como estímulo para o ensino-aprendizagem de dança convida à escuta de si e do outro, ao movimento e à convivência na alteridade.

Referências

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: Post-Modern Dance**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1987, 270 p.

CHAUÍ, Marilena. "Pensando numa democracia universitária". In: CHAUÍ, Marilena. **Em defesa da educação pública, gratuita e democrática**. Organização de Homero Santiago. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 134-139. (Escritos de Marilena Chauí, 6).

_____. "Universidade, sociedade e formação". In: CHAUÍ, Marilena. **Em defesa da educação pública, gratuita e democrática**. Organização de Homero Santiago. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 381-391. (Escritos de Marilena Chauí, 6).

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Convivência e alteridade no processo de conhecimento em dança: a abordagem de Marilene Martins no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea**. 219 p. (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez (Ana Terra). "Onde se produz o artista da dança?". In: TOMAZZONI, A; WOSNIAK, C; MARINHO, N. (org.). **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville/SC: Nova Letra, 2010. v. 3, p. 67-76.

_____. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark?** 2010. 334 f. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010b.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pró-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2, 2010, p. 69-85.

EFLAND, Arthur D. "Cultura, sociedade, arte e educação num mundo pós-moderno". In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 172-188. (Stylus; 12).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Escola de Belas Artes. **Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Dança**. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2009, 22 p.

FORTIN, Sylvie. "Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo". In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (org.). **O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 25-42.

_____. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução de Márcia Strazzacappa. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, , p. 40-55.

HANNA, Thomas. What is somatics? **Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences**, Novato/CA, v. 4, 1986, p. 4-8.

JAGODZINSKI, Jan. "As negociações da diferença: arte-educação como desfiliação na era pós-moderna". In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 661-689. (Stylus; 12).

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, 256 p.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. 98 p.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001, 288 p.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. **Saber arte para saber ensinar arte: la formación de los maestros de Educación Artística**. (Pensamiento), (Palabra) Y Obra, Bogotá, n. 1, 2009. Disponível em: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revista-fba/article/view/102>. Acesso em: 17 out. 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009. 174 p.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005. 288 p.

12. Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis

12.1 Conservação-Restauração de Bens Culturais: uma visão perspectiva mais ampla que a preservação do passado colonial

Luiz A C Souza

A Escola de Belas Artes, que neste ano de 2023 comemora seus 66 anos de vida universitária, tinha apenas 19 anos quando, nos idos de 1976, portanto há quarenta e sete anos, sua diretora substituta à época, a Prof. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, recebeu da Reitoria, via ofício do então magnífico reitor da UFMG, Prof. Eduardo Cisalpino, a missão de restaurar pinturas sobre tela pertencentes ao Conservatório de Música da UFMG. À época, ao promover a parceria com o IPHAN e a restauração das pinturas da própria UFMG, ao utilizar as instalações físicas da EBA, para além de formar um grupo de trabalho composto de docentes da Escola de Belas Artes da UFMG envolvidos com os trabalhos de restauração, é que foi dado início ao núcleo de restauração da EBA. Esse núcleo inicial, logo denominado de Atelier de Restauração, veio a progredir, sob a coordenação da Prof. Beatriz Coelho, no oferecimento do primeiro curso universitário no Brasil visando a preparar profissionais, ao nível de especialização (pós-graduação *latu senso*), para a área de preservação de bens móveis. Esse primeiro curso funcionou, no início em 1978, só com professores convidados do Brasil e do exterior. Logo em seguida, em 1980, foi inaugurado o prédio onde funciona o CECOR, prédio este construído com financiamento via convênio entre a UFMG e a Secretaria de Planejamento da Presidência da República (Seplan) através do Programa de Cidades Históricas, construído com a missão de funcionar como base física para o então ainda recentemente criado Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

O CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, apesar de ter seu prédio construído e em funcionamento a partir de 1980, só foi efetivamente reconhecido enquanto órgão complementar da Escola de Belas Artes em 1988, pelo Conselho Universitário da UFMG, e até 1989 tanto a direção do CECOR quanto a Coordenação do Curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis foram ambas exercidas pela professora e pioneira que criou a ambos, a Prof. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho.

É, portanto, na década de 1980 que o CECOR vem a se firmar com um centro regional, nacional, e internacional, sediado em uma Universidade Federal, mais precisamente em Minas Gerais e na UFMG, onde no século XVIII havia sido descoberto e desenterrado o ouro que deu a Portugal a riqueza e opulência que caracterizaram o império português a partir do século XVIII, e cujas fronteiras se alargaram até os confins da Ásia, passando pela América do Sul e partes da Índia e África.

Ao longo da trajetória do CECOR, também a Escola de Belas Artes sofreu muitas e profundas mudanças, porque nos quarenta e sete anos que se seguiram ao oferecimento das primeiras aulas sobre restauração, das quais participaram docentes da EBA, na medida da passagem do tempo vários outros docentes foram contratados e entraram para o quadro de professores da EBA, e aquela que por muitas décadas era considerada a menor dentre as unidades acadêmicas da UFMG, agora goza do respeito da comunidade e gestores da UFMG, enquanto uma unidade acadêmica de porte médio.

O Curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais, vinculado ao CECOR desde 1978, e oferecido até sua última edição em 2006, existiu durante muitos anos, até 1988, como um curso de um ano de duração. Após a participação da então Coordenadora deste Curso, Prof. Beatriz Coelho, em um evento promovido na Colômbia pelo *Getty Conservation Institute*, no qual foram estabelecidas bases consensuais para duração de cursos universitários de

formação de conservadores-restauradores de bens culturais, o assim chamado “Curso do CECOR” veio a ser oferecido com dois anos de duração. E assim permaneceu, em formato de dois anos de duração, até que em 2006 veio sua última edição. A última edição e oferta do Curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis foi substituída, a partir de 2008, pela criação e oferta do primeiro curso universitário de formação de conservadores-restauradores de bens culturais móveis, ao nível de graduação, oferecido em uma Universidade Federal brasileira, a saber, o Curso de Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, criado na UFMG com recursos e no âmbito do Programa REUNI – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, este último criado pelo Governo Federal, sob a batuta do Ministro da Educação Fernando Haddad, portanto como um dos frutos do segundo mandato do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Cabe salientar a importância do REUNI, pois o programa foi muito além de inaugurar novos *campi* e novos cursos. A partir do REUNI, várias universidades federais brasileiras passaram a oferecer um número muito mais significativo de cursos noturnos, a inclusão social passou a modificar o perfil dos discentes que frequentam os campi, e em diversas universidades, dentre estas a UFMG, a presença de indígenas, quilombolas e representantes de várias outras minorias passa a ser uma realidade, contribuindo então para a abertura do cenário e da mentalidade de diversos membros das comunidades universitárias para a imensidão e diversidade da sociedade brasileira. Também na Escola de Belas Artes a situação mudou muito com o REUNI. Novos cursos noturnos, novos discentes e docentes participando das diversas – e renovadas – atividades da Escola, e uma nova realidade de inclusão social e de respeito à diversidade nos seus aspectos mais amplos passaram então a fazer parte do dia a dia da EBA. Às Artes Visuais e ao Teatro se juntaram os novos cursos de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, Dança, Cinema de Animação e Artes Digitais e Design de Moda, sendo estes quatro

curso noturno, e o curso de graduação em conservação-restauração de bens culturais móveis, oferecido como curso diurno, devido às peculiaridades dos procedimentos de conservação-restauração de bens culturais.

Neste ano de 2023, após 15 anos de oferecimento do curso de graduação, obtivemos do MEC o conceito 5, nota máxima do MEC na avaliação de cursos de graduação no Brasil. Mas os caminhos a percorrer ainda apresentam muitas opções, desvios, estradas e atalhos diversos. Quando avaliamos, em sua grande maioria, os trabalhos anteriormente executados pela equipe do CECOR e pelos professores que aqui atuam, podemos claramente observar uma grande variedade de trabalhos de pesquisa e intervenção de restauração que vão desde patrimônio arqueológico pré-histórico, passando por arte e objetos sacros do período colonial, e culminando com obras de arte e pinturas dos períodos moderno e contemporâneo no Brasil. A tradição de estudos principalmente voltados ao patrimônio mineiro do período colonial, envolvendo desde técnicas e materiais da escultura em madeira dourada e policromada, que se estende a pinturas sobre tela, livros e documentos sobre papel, ainda se faz presente como uma das áreas de mais força e produção de conhecimento na história do CECOR, seja pela variedade dos estudos levados a cabo através de pesquisas financiadas pelo CNPq, FAPEMIG, FINEP, e outros organismos tanto nacionais quanto internacionais e fundações privadas, seja pela diversidade de pesquisadores os quais, desde a criação do CECOR nos anos 80, sempre se dedicaram mais a esse campo vinculado ao passado colonial das Minas Gerais.

Os laboratórios do CECOR, atualmente, refletem os campos de atuação dos docentes a eles vinculados, a saber: LACICOR – Laboratório de Ciência da Conservação; iLAB – Laboratório de Documentação Científica por Imagem; LABORE – Laboratório de Conservação e Restauração de Esculturas; LACONPRE – Laboratório de Conservação Preventiva; LaGrafi – Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos Gráficos e Fílmicos; e LAP – Laboratório

de Conservação-Restauração de Pinturas. Ocorre que a diversidade e riqueza do patrimônio cultural mineiro e brasileiro vão muito além das áreas aqui citadas e representadas pelos laboratórios do CECOR, ou seja, ainda temos um longo caminho a percorrer, seja nos demais domínios do patrimônio cultural, a saber as variadas temáticas vinculadas a tipologias diversas de objetos, como materiais arqueológicos, sejam estes derivados da arqueologia pré-histórica, como fibras e materiais orgânicos, pinturas rupestres e outros, ou mesmo a grande variedade de materiais que normalmente são encontrados oriundos da pesquisa arqueológica em sítios de importância histórica, como sedes de antigas fazendas, ou mesmo construções outras em áreas urbanas que tenham sofrido mudanças significativas em sua história de ocupação, originando em seus terrenos grandes quantidades de reminiscências de antigos objetos em metais, vidros, além de utensílios de cozinha, de casa etc. E temos também um passivo de alta relevância e importância para a história e a cultura, seja em Minas Gerais ou em outros estados brasileiros, a saber os bens culturais remanescentes de plantas industriais ou atividades industriais que apresentavam importância econômica e social no passado, mas que, entretanto, na atualidade já não representam mais que memórias e ruínas. O patrimônio da indústria têxtil em Minas Gerais, por exemplo, é bastante significativo e tem sua importância na história e memória do estado, seja por sua participação no mercado mundial de insumos, como o algodão, seja pela dimensão histórica e social em função das centenas de milhares de pessoas vinculadas à cadeia produtiva dos têxteis e seus derivados.

É na perspectiva de abertura de novas frentes de atuação e de trabalhos de pesquisa que viemos, no presente texto, abordar os desafios que se nos apresentam, seja para a comunidade de professores e pesquisadores vinculados ao agora curso de graduação em conservação-restauração de bens culturais móveis, seja à comunidade em geral vinculada às atividades de pesquisa, ensino e extensão levadas a cabo e executadas no contexto do CECOR. Se por um lado

nossas pesquisas e a formação de pessoal caminharam no sentido de um aprofundamento dos conhecimentos relativos à composição material, técnicas construtivas e vulnerabilidades do patrimônio colonial em Minas Gerais e no Brasil, patrimônio este representado principalmente por pinturas, obras e documentos sobre papel e esculturas e talhas em madeira dourada e policromada, já é hora de nos debruçarmos com mais dedicação e esforços junto ao patrimônio cultural ainda não tão estudado, detalhado e avaliado, como objetos de culto de religiões de matriz africana e materiais e objetos de origem e importância etnográfica. O conhecimento mais aprofundado das amplas e variadas características do Estado de Minas Gerais, com sua grande diversidade de composição étnica nas diferentes regiões do estado, o conhecimento sobre a história das ocupações indígenas do espaço das Minas Gerais no período pré-colonial, dentre outras, são ainda questões a serem seriamente levadas em conta quando das definições de novos projetos de pesquisa e colaboração, sejam estes ao nível regional, nacional ou mesmo internacional.

13. Sobre os pioneiros

Álvaro Brandão Apocalypse (Ouro Fino, MG, 1937 – Belo Horizonte, MG, 2003). Pintor, ilustrador, designer de bonecos, diretor teatral, cenógrafo, gravador, museólogo e professor. Em 1956 estudou litografia e gravura em metal com Guignard e iniciou curso de direito na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em 1959 lecionou no recém-criado Curso de Belas Artes da Escola de Arquitetura da UMG, no qual se tornou professor titular em 1981. Recebeu o prêmio de viagem ao exterior no 3º Salão da Aliança Francesa em 1969. Viajou para Paris onde cursou história do desenho na Escola do Louvre. Durante a viagem à Europa, aprofundou seu contato com o universo do teatro de bonecos, assistindo a espetáculos e visitando exposições. Em 1970 criou em Belo Horizonte o grupo de teatro de bonecos Giramundo, em conjunto com as artistas plásticas Terezinha Veloso (1936-2003) – sua esposa – e Maria do Carmo Vivacqua (MADU, 1945-), ambas professoras da UFMG. Ao todo, produziu, criou e dirigiu 27 espetáculos do grupo Giramundo.

Aristocher Benjamim Meschessi foi professor da Escola de Arquitetura da UFMG na década de 1950. Ministrava a disciplina de modelagem e foi o responsável pelas cópias dos profetas de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) que estão presentes na escola até hoje. Ele também reproduziu diversas réplicas já existentes no acervo da Escola de Arquitetura, como o “Gladiador Borghese” e a “Vênus de Milo”.

Eduardo Vianna de Paula Filho¹³² (Belo Horizonte, MG, 1937). Pintor, desenhista, artista gráfico, diagramador. Frequentou a escolinha do parque com aulas de Guignard em 1958. Em Belo Horizonte, estudou gravura com os artistas Quaglia e Anna Letycia. Começou a expor em 1961, sendo premiado no 10º Festival Universitário de Arte em Belo Horizonte. Atuou como professor na Escola de Belas Artes da UFMG. Em 1979 executou murais nas escolas municipais de Belo Horizonte.

Gian Franco Cavedoni Cerri. Nasceu em Pisa, na Itália, em 1928. Estudou na conhecida Academia de Brera em Milão, onde seu pai era

132 EDUARDO de Paula. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22916/eduardo-de-paula>.

professor de pintura¹³³. Em 1951 migrou para o Brasil depois que dois de seus irmãos já haviam se estabelecido no país e posteriormente acabou se naturalizando brasileiro. Como fotógrafo acompanhou Juscelino Kubitschek em sua campanha para presidente e depois, registrando o andamento de obras públicas em seu governo. No início da década de 1970, após ministrar um curso de Serigrafia no Festival de Inverno de Ouro Preto e outro de extensão na EBA, prestou concurso e se efetivou professor na Escola de Belas Artes, onde introduziu disciplinas de cerâmica, esmaltação, azulejaria e serigrafia em cerâmica. Na Bahia e em MG, realizou vários murais, esculturas, painéis, vitrais e restaurações como o Mural do Retiro das Pedras (em conjunto com o artista Mário Silésio); o mural do *hall* de entrada do Mineirão, BH (1987) e o painel para a fachada da Fafich/UFMG (1990) no Campus Pampulha. Faleceu em Belo Horizonte em 2008.

Haroldo de Almeida Mattos¹³⁴. (Belo Horizonte, MG, 1926 – Belo Horizonte, 2005). Pintor, desenhista, ilustrador, fotógrafo e professor. Em meados de 1944 iniciou seus estudos sob orientação de seu pai, Aníbal Mattos¹³⁵. De 1951 a 1953 residiu em Paris, França, onde cursou História da Arte, Museologia e Filmologia na *École du Louvre* e estagiou no *Ateliers Educatifs* de Chevreuse. Depois lecionou desenho na Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais (UMG); atuou como ilustrador de vários livros, dentre eles as *Obras Completas de Eça de Queiroz*, editado pela Livraria Itatiaia. Trabalhou ao lado de Guignard (1896-1962) no Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte. No final da década de 1960 participou da criação da Escola de Belas Artes da UFMG e do Festival de Inverno de Ouro Preto (1967).

Herculano Campos de Souza (Carangola, MG, 1912 – Belo Horizonte, 1996). Pintor, retratista e professor. Foi professor de pintura da Escola Guignard e professor de modelo vivo na EBA/UFMG. Recebeu vários prêmios, como o do Salão de Belas Artes de Belo Horizonte –

133 Seu pai, Guido Cerri, era fotógrafo da casa real italiana, e no início do séc. XX, um pesquisador de vanguarda.

134 HAROLDO Mattos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23243/haroldo-mattos>.

135 Aníbal Mattos nasceu em Vassouras (RJ) em 26 de outubro de 1886 e faleceu em Belo Horizonte em junho de 1969. Além de pintor, foi conhecido como escritor, historiador da arte e professor.

MAP, BH (1957 e 1958); Medalha de Prata no II Salão de Belas Artes, São João del-Rei (1960) e Grande Prêmio de Pintura do Estado, da Secretaria de Educação de Minas, BH (1961). Tem obras no Grande Hotel de Araxá, MG; no Comando Geral da Polícia Militar de Minas Gerais; na Secretaria Estadual de Educação; Secretaria Estadual de Cultura; Secretaria Estadual da Previdência Social; Secretaria de Segurança Pública e Campus da UFMG, BH. É autor do painel do Teto da Capela de Nossa Senhora da Conceição do Morro do Cruzeiro, Lagoa Santa, MG¹³⁶.

Hilmar Toscano Rios. Natural de Formiga, MG, foi arquiteto e pintor. Estudou teoria musical e violino no antigo Conservatório de Música (atual Escola de Música da UFMG) e depois chegou a integrar a Orquestra de Cordas da Universidade de Minas Gerais (UMG) sob Regência do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Formou na Escola de Arquitetura em 1955. Foi professor da Escola de Arquitetura onde ministrou a disciplina de Desenho Artístico. Em 1961 foi admitido como professor na Escola de Belas Artes/UFMG para lecionar as disciplinas de Composição e Desenho de Interiores.

Jefferson Lodi¹³⁷ (Belo Horizonte, 1920). Pintor e desenhista. Estudou na Escola Guignard, BH e na Escola de Arquitetura da UFMG. Foi premiado no Salão da Cidade de Belo Horizonte, BH (1945). Participou de várias coletivas: Alunos de Guignard, IAB, RJ (1945); Alunos de Guignard, Nigéria (1945); Professores da Escola de Belas Artes/UFMG, Reitoria da UFMG (1964); Artistas Mineiros na Semana da Inconfidência, Ouro Preto, MG (1966); Arte em Minas/18 Artistas Mineiros, Museu da Bahia, Salvador (1969); Arquitetos, IAB, RJ (1986); Arquitetos e Artistas Plásticos, IAB, RJ (1987); Aquarelas das Cidades Mineiras, (itinerante) Europa (1987) e Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte, MAP, BH (1996). Fez individuais na Galeria Guignard, BH (1963); Escola de Arquitetura da UFMG (1988); Círculo Militar de Belo Horizonte (1990); Galeria da CEF, BH (1990); UFV (1991); Espaço Cultural do PIC (1992) e Espaço Cultural Telemig, BH (1994).

136 A partir de informações da C/Arte Projetos Culturais. <https://comartevirtual.com.br/herculano-de-souza-campos->

137 C/Arte Projetos Culturais.

Jessé Guimarães de Brito. Arquiteto e professor na Escola de Arquitetura e, posteriormente, na Escola de Belas Artes da UFMG, onde ministrou decoração a partir de 1967.

José Raimundo Martins Neves (José Neves). Natural de São Luís do Maranhão (7 de dezembro de 1932). Em 1956 prestou o vestibular para a Escola de Arquitetura em Belo Horizonte na qual se formou em 1960. Em 1961 foi convidado a lecionar no curso de Belas Artes ainda no Edifício Santo Antonio, centro de Belo Horizonte e, posteriormente, na sede da Escola de Belas Artes, Campus Pampulha. Nos trinta anos em que lecionou no Curso de Belas Artes, ministrou as disciplinas: Perspectiva, Geometria Descritiva, Geometria Linear, Desenho I e Desenho II (desenho de objeto, natureza morta e paisagem). Foi também chefe do Departamento de Desenho; Coordenador do Ciclo Básico e Membro da Comissão de Ensino, Pesquisa e Extensão – CEPE. Aposentou-se em 1991, vindo a falecer em 1998.

José Tavares de Barros. Natural do Rio de Janeiro, onde estudou no Colégio São José. Graduado em Cinema na Itália. Quando voltou ao Brasil, lecionou na Escola Superior de Cinema, convidado pelo Padre Massote. Em 1966 o professor Haroldo de Almeida Mattos o convidou para ministrar a disciplina “Linguagem Cinematográfica”, no Curso de Belas-Artes. Teve ativa participação nas discussões nacionais em torno do fomento e da pesquisa sobre o Cinema Brasileiro, tendo sido, em 1969, um dos fundadores do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro ao lado de Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny, Cosme Alves Netto, dentre outros. Durante oito anos, o Centro de Pesquisadores teve como sede uma sala no Departamento de Fotografia e Cinema da EBA/UFMG. Em 1983, fez concurso para professor Titular com o memorial *Cinema: uma carreira universitária*. Em 1985, no governo José Sarney, foi convidado para ser assessor na área de Cinema do Ministério da Cultura. Foi também membro do Conselho Administrativo da Embrafilme. Em 1988, foi eleito vice-presidente da OCIC – Organização Católica Internacional de Cinema com sede em Quito, no Equador, quando criou o projeto “Criadores de Imagens”, organizando, a cada ano, um encontro com profissionais da área Audiovisual. Em 1992 realizou pós-doutorado na Universidade de Lyon, na França. Em 2008 recebeu o título de professor

Emérito da UFMG. Faleceu em Belo Horizonte, em 28 de janeiro de 2009, aos 73 anos de idade.

Maria das Mercês de Vasques Bittencourt¹³⁸. Natural de São João del-Rei, nasceu em 21 de setembro de 1934. Quando criança se mudou para Belo Horizonte com a família. Após fazer concursos de habilitação em matemática, física, desenho geométrico e artístico, passou em segundo lugar no vestibular, dando início à graduação na Escola de Arquitetura em 1954 e, destaque entre os alunos da turma, colou grau em 1958. Coordenou o Curso de Arquitetura e Urbanismo no Colegiado da Graduação e o PIMEG/ARQ (Programa Integrado de Melhoria de Ensino de Graduação em Arquitetura). Foi tutora do PET/Arquitetura (Programa Especial de Treinamento) e coordenadora e subchefe do departamento ACR (Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo da EA/UFMG). Especializou-se em Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos, tema em que realizou diversos trabalhos, publicações e projetos. Lecionou na EA/UFMG as disciplinas de Teoria da Arquitetura, História da Arquitetura e também deu aulas na Escola de Belas Artes, onde lecionou Geometria Descritiva. Em 2005 recebeu o título de Professora Emérita da UFMG.

Marlene Trindade¹³⁹ (Natural de Santa Bárbara, MG, nasceu em 1936) foi professora de tapeçaria na EBA/UFMG, onde se dedicou ao ensino e pesquisa de tecelagem, tapeçaria, e tinturaria. Em 1980 criou o primeiro Atelier Experimental de Artes da Fibra na EBA/UFMG e desenvolveu trabalhos com papel artesanal. Estudou artes industriais no INEP, fez curso de decoração de interiores na *Chicago School of Interior Decoration*, EUA, e foi estagiária no *Department of Fine Arts* e no *Department of Education da South Caroline University* em Charleston, EUA. Fez também curso intensivo no *Department of Fine Arts* e no *Department of Education na Wayne State University* e no *The Detroit Institute of Art, Detroit*, EUA. Recebeu prêmios no III SNAPBH, MAP (1971) e I Mostra Brasileira de Tapeçaria, FAAP, SP (1974). Participou do Salão Universitário do XXI SMBA, MAP, BH (1966); *The Detroit Institute*

138 A partir de informações de ESPERIDIÃO, Adriana Ferreira; SILVA, Maristela Siolari. Formação e atuação das mulheres arquitetas em Minas Gerais (anos 1930-1960). Revista Alemur, v.6, nº 1, p 93-117 (2021)

139 A partir de informações da C/Arte Projetos Culturais

of Art, EUA (1967); III SNAPBH, MAP (1971); Pré-Bienal de São Paulo, BH (1972); II Salão Global de Inverno, Palácio das Artes, BH (1974); VII SNAP, Funarte, RJ (1984). Realizou várias exposições individuais, como na Galeria Guignard, BH (1968-73); Galeria de Arte Hotel Nacional, Brasília (1969); Sala Especial na Exposição de Arte Universitária, BH (1970); Galeria de Arte Banco Nacional, SP (1970); Galeria de Arte AMI, BH, (1970); Casa dos Contos, Ouro Preto (1996); Programa *Carol Goldwin Show*, WCSC TV Charleston, Carolina do Sul, EUA (1967). Tem obras nos acervos do Museu de Arte da Pampulha-BH; Fundação Clóvis Salgado, Centro Cultural UFMG e Aeroporto de Confins, BH; Prefeitura Municipal de Santa Bárbara e de Barão de Cocais, MG; Palácio do Planalto, Brasília; MoMA, Nova York, e Museu da Cidade Universitária, Paris.

Maristella Tristão (1919-1997) nasceu em Uberlândia, MG. Aos 15 anos já era formada como professora no Curso Normal e mudou-se para Belo Horizonte para prosseguir seus estudos. Aos 39 anos ingressou no Curso de Belas Artes da Escola de Arquitetura, tornando-se a 1ª presidente do D.A. e se especializando em Gravura. Ficou viúva em 1960, fazendo costuras e trabalhos com bijuteria para o sustento dos três filhos – Lídice, Lúcia e Otto. Foi então convidada para escrever críticas e reportagens sobre Arte no Jornal Estado de Minas, incentivando e promovendo novos artistas, organizando exposições e refletindo sobre a arte como curadora e crítica, tornando-se referência para a reflexão sobre a produção artística em MG. Na década de 1980 idealizou em conjunto com Yara Tupynambá e outros artistas a Feira de Arte da Praça da Liberdade, com exposições aos sábados. Seu último trabalho foi a curadoria de uma exposição no Espaço Cultural da Telemig em 1997, que homenageava seu amigo Sálvio de Oliveira, primeiro galerista de Belo Horizonte. A Fundação Clóvis Salgado lhe prestou homenagem, batizando, com seu nome, uma de suas salas expositivas¹⁴⁰.

Sylvio Carvalho de Vasconcellos (Belo Horizonte, 14 de outubro de 1916 – Washington, D.C, 14 de março de 1979). Foi arquiteto, professor, pesquisador e historiador. Figura entre os precursores da arquitetura modernista em MG, com várias obras em Belo Horizonte, como o DCE da UFMG (adaptado para sede do Cine Belas Artes na década de 1990);

140 A partir do depoimento de sua filha Lídice Tristão para o Projeto Memória da EBA/UFMG.

Edifício Mape (Praça da Liberdade) e a sede do ICBEU – Instituto Cultural Brasil Estados Unidos. Idealizador, em 1957, do antigo curso de Belas Artes da Escola de Arquitetura da UMG, onde era professor. Foi um dos responsáveis pela conversão do prédio do Cassino da Pampulha no Museu de Arte da Pampulha, a partir de 1952, tendo sido seu primeiro diretor com a inauguração do museu em 1957. Foi nomeado diretor da Escola de Arquitetura da UFMG em 1963, tendo sido afastado após o Golpe Civil-Militar, em 1964. Foi professor visitante da Universidade do Chile, em Santiago (1966), e da Universidade de Brasília (1968). Foi aposentado compulsoriamente por meio de ato do reitor da UFMG em 1969 e mudou-se para os EUA em 1970, de onde coordenou uma região da Divisão de Desenvolvimento Urbano do Departamento de Assuntos Sociais e Institucionais da Organização dos Estados Americanos.

Wilde Damaso Lacerda (Belo Horizonte, MG, 1929 – Belo Horizonte, 1996). Pintor, desenhista, gravador, escultor e professor. Antes de iniciar a carreira artística, trabalhou como funileiro na oficina mecânica do irmão. Estudou pintura com Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) e escultura com Franz Weissmann (1911-2005), tornando-se posteriormente assistente de ambos. Começou a expor em mostras coletivas no início da década de 1950. Atuou como presidente da Associação Mineira de Artistas Plásticos – Amap. Em 1967, com a expansão da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA/UFMG, foi convidado a exercer atividade docente nesta instituição, tornando-se professor de escultura¹⁴¹.

Yara Tupynambá Gordilho Santos (Montes Claros, MG, 1932). Pintora, gravadora, desenhista, muralista e professora. Iniciou nos estudos de arte com Guignard (1896-1962) em 1950, em Belo Horizonte e aperfeiçoou-se posteriormente com Oswaldo Goeldi (1895-1961), no Rio de Janeiro. Em 1968 começou a lecionar gravura na Escola de Belas Artes, UFMG (na época chamada de Faculdade de Artes Visuais) tendo sido a primeira professora contratada da Escola, em regime de dedicação exclusiva. Dedicou-se à gravura em preto e branco, especialmente

141 WILDE Lacerda. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24753/wilde-lacerda>. Acesso em: 13 de fev. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

sobre madeira. Em telas a óleo pintou temas da cultura popular como congados, cavalhadas e violeiros em referência a sua adolescência e às andanças pelo interior do estado de Minas Gerais. Foi convidada a fazer um mural sobre a inconfidência mineira na reitoria da UFMG, inaugurado em 1969, e posteriormente tornou-se diretora da Escola de Belas Artes (1973-1976). Na década de 1970, pintou vários murais para residências, estabelecimentos comerciais e órgãos públicos como a Assembléia Legislativa de Minas Gerais. Liderou o Atelier Vivo na Bienal Nacional de São Paulo, em 1974, onde mostrou uma pesquisa realizada na área educacional e com estandartes. Recebeu bolsa de estudos do Pratt Institute e viajou para Nova York (Estados Unidos). Em 1992, recebeu o título de Cidadã Honorária de Belo Horizonte do governo de Minas Gerais. Em 2016 seus 60 anos de carreira foram comemorados com a exposição inédita "Yara Tupynambá - Pintando a Natureza" dentro da programação dos 10 anos da Casa Fiat de Cultura em Belo Horizonte. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

14. Diretores e vice-diretores da Escola de Belas Artes¹⁴²

1958 – 1963 Prof. Martim Francisco Coelho de Andrada.

1963 – 1966 Prof. Luciano Amédée Péret (diretor) e Prof. Haroldo de Almeida Mattos (vice-diretor).

1966 – 1973 Prof. Haroldo de Almeida Mattos (diretor).

1973 – 1976 Prof. Yara Tupynambá (diretora) e Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho (vice-diretora).

1976 – 1977 Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho (diretora).

1977 – 1981 Profa. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho (diretora).

1982 – 1986 Prof. Eduardo Luiz Luppi e Profa. Márcia Santos de Castro (vice-diretora).

1986 – 1990 Profa. Márcia Santos de Castro (diretora) e Prof. Haroldo de Almeida Mattos (vice-diretor de 1987 a 1991).

1990 – 1994 Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha e Prof. Júlio Espíndola de Castro Neto (vice-diretor).

1994 – 1996 Prof. Dr. José Adolfo Moura e Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani (vice-diretora de 1993 a 1996).

1996 – 2000 Prof. Dr. Marco Elízio de Paiva (diretor) e Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani (até 1997).

2001 – 2005 Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha e Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel (vice-diretora).

2005 – 2009 Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha e Prof. Luiz Antônio Cruz Souza (vice-diretor).

¹⁴² A partir de dados coletados pela secretária Maria de Lourdes Macêdo (Lurdinha), em 18 de agosto de 2021. Secretaria Geral da Escola de Belas Artes-UFMG.

2009 – 2013 Prof. Dr. Luis Antônio Cruz Souza (diretor) e Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha (vice-diretor).

2013 – 2017 Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Bya Braga (diretora) e Prof. Augustin Maurice Marie Gondallier de Tugny (vice-diretor até 08/2013) e Prof. Dr. Cristiano Gurgel Bickel (vice-diretor de 08/2013 a 01/2017).

2017 – 2021 Prof. Dr. Cristiano Gurgel Bickel e Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras (vice-diretor).

2021 – 2025 Prof. Dr. Cristiano Gurgel Bickel (diretor) e Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras (vice-diretor).

15. Docentes, técnicos e técnicos-administrativos da Escola de Belas Artes¹⁴³

15.1 Docentes

ADOLFO ENRIQUE CIFUENTES PORRAS
ADRIANA DE CASTRO DIAS BICALHO
ALAN FONTES BORGES
ALESSANDRA ROSADO
ALEXANDRE CRUZ LEÃO
ALEXANDRE RAGAZZI
ALVARO BRANDÃO APOCALYPSE
AMANDA CRISTINA ALVES CORDEIRO
AMILCAR AUGUSTO PEREIRA DE CASTRO
AMIR BRITO CADÔR
ANA CARINA UTSCH TERRA
ANA CRISTINA CARVALHO PEREIRA
ANA KARINA CASTANHEIRA BARTOLOMEU
ANA LÚCIA MENEZES DE ANDRADE
ANA PAOLA DOS REIS
ANADELE SOARES PITTA
ANAMARIA FERNANDES VIANA
ANAMARIA RUEGGER ALMEIDA NEVES
ANDRE GOES MINTZ
ANDREA DE PAULA XAVIER VILELA
ANDRÉA MARIA DA COSTA LANNA
ANGÉLICA BEATRIZ CASTRO GUIMARÃES
ANGELICA OLIVEIRA ADVERSE
ÂNGELO MAZZUCHELLI GARCIA
ANTÔNIO BARRETO HILDEBRANDO
ANTÔNIO CÉSAR FIALHO DE SOUSA
ANTÔNIO EUSTÁQUIO COSTA DIAS
ANTÔNIO MILTON SIGNORINI
ARISTOCHER BENJAMIN MESCHESI

143 Os organizadores agradecem à secretária Maria de Lourdes Macêdo (Lurdinha) e à arquivista Celia Schneider pela pesquisa e levantamento dos nomes dos docentes e técnicos da EBA/UFMG.

ARNALDO LEITE ALVARENGA
ARTTUR RICARDO DE ARAUJO ESPINDULA
AUGUSTIN MAURICE MARIE GONDALIER DE TUGNY
BEATRIZ DE RESENDE DANTAS
BEATRIZ RAMOS DE VASCONCELLOS COELHO
BETHÂNIA REIS VELOSO
BRÍGIDA MOURA CAMPBELL PAES
CAMILA HENRIQUES MAIA DE CAMARGOS
CAMILA RODRIGUES MOREIRA CRUZ
CARLA ANDREA SILVA LIMA
CARLOS HAMILTON DE ALMEIDA
CARLOS HENRIQUE REZENDE FALCI
CARLOS WOLNEY SOARES
CAROLINA RUOSO
CHRISTIANA QUADY FIRMATO BRANT
CLEBIO MADURO
CRISTIANO GURGEL BICKEL
DAISY LEITE TURRER
DANIEL LEAL WERNECK
DECIO MAURO LIMA
EDUARDO DOS SANTOS ANDRADE
EDUARDO LUIZ LUPPI
EDUARDO QUEIROGA
EDUARDO VIANA DE PAULA FILHO
ELIANA RIBEIRO AMBRÓSIO
ERNANI DE CASTRO MALETTA
EUGÊNIO PACCELLI DA SILVA HORTA
EUGÊNIO TADEU PEREIRA
EVANDRO JOSÉ LEMOS CUNHA
FABRÍCIO JOSÉ FERNANDINO
FERNANDA GUIMARÃES GOULART
FERNANDA KELLY SILVA DE BRITO
FERNANDO ANTÔNIO MENCARELLI
FRANCISCO CARLOS DE CARVALHO MARINHO
GABRIELA CórDOVA CHRISTÓFARO
GEORGE REMBRANDT GUTLICH
GERALDO FREIRE LOYOLA
GIANFRANCO CAVEDONI CERRI

GIOVANNA VIANA MARTINS
GIULIA VILLELA GIOVANI
GLAURA MARY PEREIRA
GRAZIELA CORREA DE ANDRADE
GUILHERME DA SILVA BUENO
HAROLDO DE ALMEIDA MATTOS
HEITOR CAPUZZO FILHO
HELENA DAVID DE OLIVEIRA CASTELLO BRANCO
HELIO FERREIRA PINTO
HÉLIO PASSOS REZENDE
HELMUT HEINRICH GERG BITTER
HELOISA MARINA DA SILVA
HERCULANO CAMPOS DE SOUZA
HILMAR TOSCANO RIOS
HUGO MARIA DE MENDONCA HOUAYEK
INÊS DE MELO NEVES
INIMÁ JOSÉ DE PAULA
IRENE ABREU DE PAULA
ISABEL CRISTINA DE AZEVEDO PASSOS
ISABELA SALES PRADO
JALVER MACHADO BETHÔNICO
JANAINA BARROS SILVA VIANA
JANAINA THAIS RODRIGUES LUIZ
JARBAS JUAREZ ANTUNES
JEFFERSON JOSÉ LODI
JESSÉ GUIMARÃES DE BRITO
JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA
JOÃO CURA D'ARS DE FIGUEIREDO JUNIOR
JOICE SATURNINO DE OLIVEIRA
JOSÉ ADOLFO MOURA
JOSÉ ALBERTO NEMER
JOSÉ AMÂNCIO DE CARVALHO
JOSÉ AMÉRICO RIBEIRO
JOSÉ MARTINS KASCHER
JOSÉ RAIMUNDO MARTINS NEVES
JOSÉ TAVARES DE BARROS
JULIANA AMÉLIA PAES AZOUBEL
JULIANA BARBOSA

JULIANA GOUTHIER MACEDO
JÚLIO ESPÍNDULA DE CASTRO NETTO
JULIANA PONTES RIBEIRO
JUSSARA VITÓRIA DE FREITAS DO ESPIRITO SANTO
LAILA SAYEGH
LEONARDO ALVARES VIDIGAL
LEONORA LOBO WEISSMANN SERPA DE ANDRADE
LILIANE MARIE LUCE DARDOT
LINCOLN VOLPINI SPOLAOR
LINDSLEY DAIBERT
LÚCIA APARECIDA FELISBERTO SANTIAGO
LÚCIA GOUVÊA PIMENTEL
LUCIANA BONADIO
LUCIANO AMEDEE PERET
LUCIENNE MARIA DE ALMEIDA ELIAS
LUIS MORAES COELHO
LUÍZ ANTÔNIO CRUZ SOUZA
LUÍZ FELIPE CABRAL
LUIZ GONZAGA TEIXEIRA
LUÍZ OTÁVIO CARVALHO GONÇALVES DE SOUZA
LUÍZ RAUL GUIMARÃES
LUÍZ ROBERTO PINTO NAZÁRIO
MABE MACHADO BETHÔNICO
MAGALI MELLEU SEHN
MANUEL AUGUSTO SERPA DE ANDRADE
MARCELO DE CARVALHO BORGES
MARCELO DRUMMOND LAGE
MARCELO KRAISER
MÁRCIA ALMADA
MÁRCIA SANTOS DE CASTRO
MARCIO ANDRE DIEGUES
MÁRCIO SAMPAIO
MARCO ELÍZIO DE PAIVA
MARCOS CÉSAR DE SENNA HILL
MARIA ALICE HONORIO SANNA CASTELLO BRANCO
MARIA AMELIA PALHARES
MARIA ANGELICA MELENDI DE BIASIZZO
MARIA BEATRIZ BRAGA MENDONÇA

MARIA DA CONCEICAO PEREIRA BICALHO
MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO
MARIA DO CARMO VIVACQUA MARTINS
MARIA DO CÉU DIEL DE OLIVEIRA
MARIA ELISA MARTINS CAMPOS DO AMARAL
MARIA ELISA MENDES MIRANDA
MARIA GORETI BOAVENTURA
MARIA REGINA EMERY QUITES
MARIAN ROMAGNOLI BETHONICO
MARIA THEREZINHA VELOSO APOCALYPSE
MARIANA DE LIMA MUNIZ
MARIANA MORAIS POMPERMAYER
MARILENE CORREA MAIA
MARILIA LYRA BERGAMO
MARINA MARCONDES MACHADO
MARIO CÉSAR DE AZEVEDO
MARIO LÚCIO ZAVAGLI
MARIZA TRANCOSO DE ALMEIDA
MARTA DE MELLO RIBEIRO
MAURICIO SILVA GINO
MAURÍLIO ANDRADE ROCHA
MÍRIAN BARROS LIMA TORRES
MÔNICA MEDEIROS RIBEIRO
PATRÍCIA DE PAULA PEREIRA
PATRÍCIA DIAS FRANCA HUCHET
PATRÍCIA GOMES AZEVEDO
PAULO ANDRÉ FERREIRA DE SOUZA
PAULO BAPTISTA
PAULO JOSE BAETA PEREIRA
PEDRO CARDOSO ASPAHAN
PIERRE SANTOS
POMPÉA PÉRET BRITO DA ROCHA
RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA
RAFAEL CONDE DE RESENDE
RAQUEL PIRES CAVALCANTI
RICARDO CARVALHO DE FIGUEIREDO
RITA DE CASSIA SANTOS BUARQUE DE GUSMÃO
RITA LAGES RODRIGUES

ROBERTO BETHÔNICO DE FIGUEIREDO
RODRIGO BORGES COELHO
RODRIGO VIVAS ANDRADE
ROSÂNGELA DE CARVALHO FERREIRA
ROSILANE RIBEIRO DA MOTA
ROSVITA KOLB BERNARDES
RUI CÉSAR DOS SANTOS
SANDRA MARIA BIANCHI ZAVAGLI
SANDRO OURIQUES CARDOSO
SILVINO JOSÉ CASTRO
SIMON PEDRO BRETHER
SORAYA APARECIDA ALVARES COPPOLA
TÂNIA DE CASTRO ARAÚJO
TÂNIA MARIA SILVA MEIRELLES
TARCÍSIO LUIZ DE D'ALMEIDA ALVES
VERONA CAMPOS SEGANTINI
VIRGILIO CARLO DE MENEZES VASCONCELOS
VLAD EUGEN POENARU
WAGNER LEITE VIANA
WALLACE SANTOS LAGES
WANDA DE PAULA TOFANI
WILDE DAMASO DE LACERDA
WILLI DE BARROS GONÇALVES
YACI ARA FRONER GONÇALVES
YARA TUPYNAMBÁ

15.2 Técnicos e técnicos-administrativos

ADÃO GERALDO DE ARAÚJO
ÁDILA DE OLIVEIRA
ADRILEIA DE MOURA LIMA
ALICE MOREIRA DOS REIS
ALINE FERNANDES OLIVEIRA
AMANDA WOOD SOUZA
ANA LUIZA SANTOS PAULO
ANA MARIA MAIA
ANDERSON MORAES ABREU
ANDRÉ LUÍZ RODRIGUES

ANDRÉ MARTINS
ÂNGELA MARIA PEZZUTI
ANGELA SANTOS DE ANDRADE
ANNA ISABEL CARVALHO
ANTONIO DE PADUA PIMENTA
ANTONIO GERALDO COSTA
ARIADNA RIGHI ARAUJO
ARLETE FERNANDES MARTINS SANTORO
ARNALDO TADEU DA SILVA
AULUS BRASIL GONCALVES
BÁRBARA APARECIDA ROCHA
BENEDITO MONTEIRO SCHMIDT
BRUNO BRAGA FONSECA
CAMILLA MAMEDE SILVA
CARLOS ANTÔNIO DE SOUZA PERINI
CARLOS ANTÔNIO FERNANDES
CARLOS FERNANDO DOMINGOS DE ASSIS
CARLOS FERNANDO SERRA GOMES
CAROLINA LAGE GUALBERTO
CASSIANA CORADI E SILVA
CÁSSIO RIBEIRO
CÉLIA SCHNEIDER
CESAR ANTONIO DA COSTA
CLÁUDIA MARIA LUZ NAVES
CLAUDINA MARIA DUTRA MORESI
CLÁUDIO NADALIN VAZ DA COSTA
CLÉBER AUGUSTO FERNANDES FALIERI
CLETO FORTES SACRAMENTO
CLOTILDE RAMOS RODRIGUES DA SILVA
CRISTIANE PEIXOTO DAVID
DAISE MENEZES GUIMARÃES
DALTON SEVERINO ANASTÁCIO
DANIEL DE FREITAS PICARDI
DANIEL MARCOS PEREIRA MENDES
DANIEL PEREIRA ROCHA
DANIEL RODRIGUES
DANILO LAZZERI PENA
EDMEA PIZZANI VAZ DE MELO

EDMUNDO GONÇALVES BASTOS
EDSON DE ASSIS COSTA
EDUARDA GURGEL CASTRO
ELIANE APARECIDA FAGUNDES MARTINS
ELIAS BOSKA
ELIAS DA SILVA ANTUNES
ELIEZER SAMPAIO DOS SANTOS JUNIOR
ELISABETH JOSE GONCALVES
ELVIO BATISTA
ELZA MARIA SANTOS
ENEIDA MAURA CAMPOS OLIVEIRA
ERNANE HENRIQUE DE OLIVEIRIA
EUCELI VITAL DA FONSECA
FÁBIO CARVALHO PORTO
FERNANDO ROCHA PEREIRA
FLÁVIA FERREIRA ABREU
GERALDA APARECIDA PEREIRA PETERS
GERALDO DAS DORES GONÇALVES
GERALDO MAGELA GONTIJO
GILBERTO FAULA AVELAR NETO
GISLAINE RANDOSO TEIXEIRA MOURA
GISLENE MARCIA PEREIRA NETO
GUILHERME RIBAS RODRIGUES
HELENA CHAGAS PANZERA
HELVÉCIO LEANDRO BATISTA DA SILVA
HUGO HENRIQUE ALMEIDA DA SILVA
ISABELLA DAMASCENO SAMPAIO
ISMAEL DIAS CAMPOS
ISMAEL SOARES DE ASSUMPCAO
IVE DUARTE MADEIRA
JAMERSON PEIXOTO DE MATOS GOMES
JÉSSICA CRISTINA CARNEIRO
JOANICE MARTINS DA SILVA
JOÃO BATISTA PEREIRA DE PAULA
JOAQUIM RIBEIRO DO CARMO
JOSÉ AFONSO MARTINS
JOSÉ GARCIA FRANCO
JOSÉ HÉLIO DE SOUZA

JOSÉ MANUEL DE FARIA
JOSÉ RAIMUNDO DE CASTRO FILHO
JOSE SAVIO SANTOS
JULIANA SANTOS FONSECA
JURACI DA CONCEIÇÃO CASTRO
KASSIO SANTIAGO PIRES DE SOUZA
KLAUSMAX PEREIRA COELHO
LARISSA CARVALHO PUGLIELLI
LEANDRO ALVES FELICIO
LUCIANA DE OLIVEIRA MATOS CUNHA
LUIZ ANTÔNIO VIEIRA MACHADO
LUIZ CARLOS AMARO MAMEDE
LUIZ CARLOS CARNEIRO
LUIZ LUZZI
LUÍZA CRISTINA RODRIGUES LAGE
MANOEL DE SOUZA LOPES
MANOEL FONSECA DOS REIS
MÁRCIA CRISTINA MIRANDA SYDNEY REIS
MARCO ANTÔNIO ANACLETO
MARCOS AURÉLIO NUNES DE MORAES
MARGARIDA MARIA DE MELO DIAS
MARIA ANGELA CALDEIRA BRANT DE SOUZA E SILVA
MARIA ANTÔNIA MARTINS
MARIA APARECIDA DE FARIA
MARIA BERNADETE DE ASSIS MOREIRA
MARIA DA AJUDA BARROSO
MARIA DA CONCEIÇÃO MARTINS
MARIA DA GLORIA BITARÃES
MARIA DE FÁTIMA JUNQUEIRA MURTA
MARIA DE LOURDES MACEDO
MARIA DO CARMO COSTA
MARIA DO CARMO NASCIMENTO ALMEIDA SILVA
MARIA HOLANDA DA SILVA VAZ DE MELO
MARIA NELI BATISTA DOS SANTOS
MARIANA FELIX MORATO
MARILA DOLORES SANTOS DUTRA
MARILENE RIBEIRO GORI
MARIO ANACLETO SOUSA JUNIOR

MARÍSIA SIQUEIRA FLORES
MARYELLE JOELMA CORDEIRO
MAURA VIRGÍNIA XAVIER
MAURI LACERDA
MAURILIO OLIVEIRA SILVA
MICHAEL KICK SOUZA LIMA
MICHEL MORAIS CORSINO
MICHELE FAVERO
MÍRIAN EFIGÊNIA MATIAS
MOEMA APARECIDA FERREIRA JORGE
MOEMA NASCIMENTO QUEIROZ
MÔNICA FARIAS RAMOS
NANCI DE FEITAS FONSECA
NATALIA DA SILVA ARRUDA
NELSON JESUS BARRAZA ASPEE
NICOLE ANTUNES REZENDE
NIVALDO SOUZA SANTOS
NOEMI ALMEIDA MONTEIRO
NOÊMIA GERALDA DE SOUZA
ORIBES BAERNARDINO DE ALMEIDA
OSGER DEMOSTENES MACHADO
OTÍLIE MACEDO PINHEIRO
PATRICIA CERQUEIRA DIAS
PATRICIA CRISTIANE DE OLIVEIRA
PRISCILA DA SILVA DANTAS
RAFAEL QUIRINO OLIVEIRA GONCALVES
RANDERSON MAGALHÃES FANTONI
RAQUEL RIBEIRO DINIZ
RAQUEL SILVA DE MOURA
REJANE PIMENTEL ANDRADE RAMALHO
RENAN NEVES DE OLIVEIRA
RENATA NOVAES SILVA
RENATA SANTANA CARVALHO
RENATA SOUZA COSTA
RENATO LUIZ RIBEIRO
RENNAN NEVES DE OLIVEIRA
RICARDO ARAÚJO DE ALKIMIM
RICARDO OLIVEIRA FERNANDES

RODRIGO ROIÊ BICALHO BAHIA
ROGÉRIO SALEME
RONALDO CORDEIRO LACERDA FRANCO
ROSANE FÁVARO MEDES
ROSANGELA SALES FELIX BISSIATE
ROSEMAYRE DAS GRAÇAS MOREIRA
SABRINA RODRIGUES FONSECA
SANDRO DE FREITAS BENIGNO
SANY ALVES DE MACEDO
SÁVIO VIEIRA ROCHA
SEBASTIÃO MARTINS DRUMOND
SELMA OTÍLIA GONÇALVES DA ROCHA
SÉRGIO EDUARDO DE OLIVEIRA LOURENÇO
SERVITA MARIA DOS ANJOS
SÍLVIA LETÍCIA CUPETINO DOS SANTOS
SILVIANE RÚBIA DE SOUZA
TAIS GOMES LOUZADA
TARCÍSIO ANCHIETA MELO
TARCÍSIO XAVIER DE ALBUQUERQUE
TATIANA CAMPOLINA RAMOS
TELMA DE MELLO
THAIS VIEIRA SILVA
THEREZINHA VENÂNCIO DIAS
THIAGO VETROMILLE RIBEIRO GOMES
TIAGO TÓFANI ABREU
ÚRSULA ZAMBALDE VITORINO
VALTEIR GONÇALVES RIBEIRO
VANESSA PAWLOWSKI QUEIROZ
VANESSA SALDANHA DE CASTRO
VANETE MARQUES RODRIGUES
VERA LÚCIA DO CARMO
WALDISLENE ZINATELLI ALVARENGA SILVA
WALDYR GONÇALVES RAMOS
WALTER MARTINS AMORIM
WELLINGTON PAULO
ZINA PAWLOWSKI DE SOUZA

16. Cronologia

1957

5.4.1957 – Reunião da Congregação da Escola de Arquitetura da UMG – Universidade do Estado de Minas Gerais – decide pela criação do Curso de Belas Artes da Escola de Arquitetura, por iniciativa do professor arquiteto Sylvio de Vasconcellos.

– Professor arquiteto Martim Francisco Coelho de Andrada é designado o primeiro diretor do Curso.

1958

– Ingresso dos primeiros alunos.

– Estudantes de Arquitetura hostilizam alunos aprovados do Curso de Belas Artes, lançam bombas e organizam uma greve apoiada por manifestações em vários pontos do país.

1959

– O Curso de Belas Artes é instalado no Edifício Santo Antônio à Rua São Paulo, 900, 13º e 14º andar, centro de Belo Horizonte, mantendo o vínculo com a Escola de Arquitetura.

1960

– Alunos do Curso de Belas Artes entram com Mandado de Segurança, garantindo o direito de terminar o Curso que tinha duração de 6 anos.

– A aluna Ana Amélia Lopes tem uma gravura adquirida no Salão Paulista.

1961

– Os alunos Yêda Pimentel, Ana Amélia Lopes, Terezinha Velloso, Clovis Lauret, Mariza Trancoso e Marlene Novais são selecionados para o Salão Universitário de MG.

– Todos os alunos do Curso tem seus trabalhos expostos no Salão de Ouro Preto (MG).

1962

- Prof. Haroldo Mattos recebe o Grande Prêmio de Pintura e a aluna Terezinha Velloso o de Escultura no Salão do Estado, promovido pela Secretaria de Educação.
- Trabalhos de professores e alunos integram exposição de artistas brasileiros na Nigéria, África.
- As alunas Yêda Pimentel, Marlene Novais e Mariza Trancoso tem trabalhos selecionados para o Salão do Festival Universitário (MG).
- Yêda Pimentel e Ana Amélia Lopes obtêm prêmio aquisição no Salão Mineiro.

1963

21.03 – O reitor professor **Orlando de Carvalho** e o Conselho Universitário decidem em reunião, pela integração do Curso à **Reitoria** e sua transferência para o recém-construído **Campus da Pampulha**, desvinculando-o definitivamente da Escola de Arquitetura.

- O Curso é provisoriamente instalado em galpões na entrada do Campus, na região da Pampulha, em Belo Horizonte/MG.
- O escultor alemão Helmuth Bitter ministra curso para os alunos.
- A aluna Mariza Trancoso recebe o 1º prêmio de pintura e a aluna Ofélia Restrepo, o 2º prêmio de gravura no Salão Universitário, realizado na Reitoria da U.M.G – Universidade do Estado de Minas Gerais.
- A aluna Yêda Pimentel recebe Medalha de Bronze e a aluna Maristella Tristão, Menção Honrosa no Salão Oficial de São Paulo.
- A aluna Ana Amélia Lopes recebe o prêmio aquisição no Salão Mineiro.
- Exposição na Reitoria com trabalhos dos formandos da 1º turma do Curso de Belas Artes.
- A aluna Maria Luiza Horta recebe o Grande Prêmio de Escultura no Salão do Estado, promovido pela Secretaria de Educação.
- Profa. Yara Tupynambá organiza duas exposições na Reitoria: *Três séculos e meio de Pintura no Brasil – Pintores Brasileiros em Coleções Mineiras e Móveis Antigos*, onde alunas do Curso trabalham como monitoras.
- A aluna Terezinha Velloso obtém o 2º lugar no Concurso Nacional, instituído pela Marinha de Guerra do Brasil para cartaz comemorativo.

1964

31.03 Golpe civil-militar destitui o presidente João Goulart.

Intervenção dos militares nas Universidades Federais, dissolução dos diretórios acadêmicos, perseguição à alunos e professores.

- 1º vestibular para o Curso de Belas Artes.
- Os alunos Pompéia Peret de Britto, Inês Morais, Mariza Trancoso e Martiniano Muniz são selecionados para o Salão Universitário (MG).
- A aluna Yêda Pimentel recebe o prêmio aquisição no Salão Mineiro, realizado na Reitoria da U.M.G.

1965

- Mudança do nome de Universidade de Minas Gerais – UMG – para Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

1966

- Aprovação do Regimento interno do Curso de Belas Artes pelo Conselho Universitário, ficando definida sua estrutura didática e administrativa.
- Curso intensivo de Composição ministrado pela gravurista e ilustradora **Fayga Ostrower**.
- Curso Intensivo de cores ministrado pelo professor Hilmar Toscano Rios.

1967

- O Curso de Belas Artes passa a ser denominado Faculdade de Artes Visuais (FAV) e amplia o escopo das disciplinas para incluir as imagens técnicas.

21.02 Inauguração das novas instalações da Faculdade de Artes Visuais com a presença do ex-reitor da UFMG, professor Aluísio Pimenta, do diretor da Faculdade e professor Haroldo de Almeida Mattos. Inauguração da exposição de trabalhos dos professores da Faculdade e mostra dos alunos.

- Primeiro vestibular da Faculdade de Artes Visuais da UFMG com oferta de 60 vagas. 43 candidatos se inscrevem, sendo 37 aprovados. A Faculdade possuía, no total, 100 alunos.
- Alunos e professores participam da Bienal Internacional de SP.

– Criação do Festival de Inverno da UFMG pelos professores da EBA, Haroldo de Almeida Mattos e Yara Tupynambá, em ação conjunta com a pianista e diretora da Fundação de Educação Artística (FEA) Berenice Menegale.

1968

28.01 – A Faculdade de Artes Visuais (FAV) é formalizada em Escola de Belas Artes e transformada em Unidade Acadêmica, integrada ao sistema de Ensino Superior da Universidade por meio do Plano de Reestruturação da Universidade Federal de Minas Gerais, aprovado pelo Decreto-Lei nº 62.317, de 28 de janeiro de 1968, com **Bacharelado em Belas Artes** e quatro áreas de concentração: **Desenho, Escultura, Gravura e Pintura**.

– Curso Intensivo de Gravura em Metal com o professor José Lima do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1969

– A Profa. Yara Tupynambá inaugura o painel “Inconfidência Mineira”, instalado no saguão da Reitoria.

– Implantação do Bacharelado em Belas Artes com quatro áreas de concentração: Pintura, Escultura, Desenho e Gravura.

1970

– Criação do **Grupo Giramundo de Teatro de Bonecos** pelos professores Álvaro Apocalypse e Terezinha Veloso em conjunto com a aluna Maria do Carmo Vicacqua (Madu). Durante 22 anos, o grupo terá sua sede em um dos galpões da EBA, tornando-se uma das principais atividades de extensão da Escola de Belas Artes.

13.02 Criação da Licenciatura em Desenho e Artes Plásticas.

1971

-Implantação do Departamento de Comunicação Visual, que passou a se chamar Departamento de Fotografia e Cinema, em 1975.

1972

21.02 Inauguração da sede própria da Faculdade de Artes Visuais com a presença do Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho, do reitor

da UFMG Prof. Marcelo de Vasconcellos Coelho, do diretor da Faculdade Haroldo de Almeida Mattos, do vice-diretor Prof. José Tavares de Barros, da professora Yara Tupynambá, dentre outros.

– Com projeto original do arquiteto **Márcio Pinto de Barros**, à época funcionário do Departamento de Planejamento Físico e Obras – DPFO – da UFMG (atual Departamento de Planejamento e Projetos), o prédio está entre as primeiras sedes construídas no Campus Pampulha (entrada da Av. Antônio Carlos).

– A inauguração contou também com exposição de trabalhos dos professores e mostra dos alunos.

1973

27-29/09 3º Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, realizado em Belo Horizonte, promovido pela UFMG, através do Centro Audiovisual e do Departamento de Cinema e Fotografia da EBA.

– Aprovação de novo currículo para a Licenciatura.

1976

– Primeiro trabalho de restauração na Escola de Belas Artes. Foram restauradas doze telas pertencentes ao Conservatório de Música pelo técnico do Iphan, Ládio, com o acompanhamento de professores da EBA, dentre eles a então professora de gravura Beatriz Coelho, futura diretora e fundadora do Cedor – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, órgão complementar da EBA – UFMG.

1978

– Criação do 1º Curso de Especialização em Restauração de Bens Culturais Móveis em universidade, no Brasil no Cedor, EBA-UFMG.

1979

– Instituição dos ateliês, em quatro semestres obrigatórios, para as quatro áreas de concentração do Bacharelado em Belas Artes: Desenho, Escultura, Gravura e Pintura.

1980

05.09 Inauguração do prédio do Cecor – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis em terreno contíguo à Escola de Belas Artes.

1982

Início do primeiro Curso de Especialização em Artes Plásticas da EBA/UFMG, coordenado pela professora Pompéia Peret de Britto.

1984

– Convênio com o National Film Board do Canadá e Embrafilme para a realização de Curso de Especialização em Animação na EBA (a exemplo de outros no país: Fortaleza e Porto Alegre). A especialização dará origem ao Núcleo Regional de Cinema de Animação do estado, formando animadores como Tânia Anaya, Magda Rezende, Adriane Pureza (Pupu), Cristiane Zago e Marta Neves.

1985

- Implantação da reforma curricular no Bacharelado em Belas Artes, através do Parecer n. 43/85.
- Criação da **1ª habilitação em Cinema de Animação do país**, dentro do Bacharelado de Belas Artes.

1986

- Implantação da habilitação em Cinema de Animação.
- Criação do Curso de **Especialização em Estilismo e Modelagem do Vestuário** como atividade de extensão. Com duração de dois anos, foi o 1º curso desta modalidade numa instituição de ensino superior no país e também o mais longo (23 anos), dando origem, em 2009, à **graduação em Design de Moda**.
- Início das atividades do curso de Licenciatura Plena em Desenho e Plástica.

1987

– Construção do 2º andar do Cecor em convênio com o Ministério da Cultura, sob a direção do ministro Celso Furtado. O 2º andar foi inaugurado pelo reitor professor Cid Veloso.

1988

– O Cecor é aprovado pelo Conselho Universitário como órgão complementar da Escola de Belas Artes.

– Implantação do Núcleo Regional de Cinema de Animação na Escola de Belas Artes, fruto de convênio entre a Fundação do Cinema Brasileiro-Minc (Embrafilme/ CTAV), Secretaria de Estado da Cultura de MG, Fundação TV Minas Cultural e Educativa e UFMG.

1989

– Início das discussões entre professores, técnicos e arquitetos do Departamento de Planejamento e Projetos para a ampliação e reforma do prédio da EBA/UFMG.

1991

– Reconhecimento do curso de **Licenciatura Plena em Desenho e Plástica** através do Parecer n. 101/91.

1994

– Conclusão da reforma e ampliação do prédio da EBA/UFMG. Arquiteto responsável: Eduardo Fajardo Soares (Departamento de Planejamento e Projetos, UFMG).

1995

– Implementação do **mestrado**, inicialmente com duas áreas de concentração: Artes Plásticas e Imagem e Som (em associação com o Departamento de Ciência da Computação do Instituto de Ciências Exatas – ICEX/UFMG).

1996

– Os professores Beatriz Coelho e Álvaro Apocalypse recebem o título de Professor Emérito na EBA, UFMG.

1998

09.07 Aprovação pelo Conselho Universitário da criação do Curso de Graduação em Teatro.

– Reformulação do mestrado para mestrado em Artes Visuais e alteração das áreas de concentração para Arte e Tecnologia da Imagem, com linhas de pesquisa em Criação e Crítica e Preservação da Imagem e em Criação e Crítica da Imagem em Movimento.

– Criação do **Cineclube UFMG** pelo Prof. Dr. Heitor Capuzzo como ação do Laboratório Mídia@arte em parceria com a Fundação Mendes Pimentel (Fump).

1999

– Inauguração da reforma e ampliação do prédio da EBA/UFMG.

– Implantação do Curso de **Graduação em Artes Cênicas** nas modalidades Bacharelado em interpretação Teatral e Licenciatura em Teatro. O Curso foi inaugurado no dia 14 de abril, em solenidade histórica, que contou com a presença das atrizes Marília Pêra e Haydée Bittencourt (homenageada), no auditório Álvaro Apocalypse.

2001

– Nova reforma curricular com alteração do nome de Curso de Belas Artes para Curso de Artes Visuais.

2002

– Inauguração do novo espaço da Biblioteca da EBA/UFMG.

2005

– Criação do Curso de extensão Pedagogia do Movimento para o Ensino de Dança pelos professores doutores Arnaldo Leite Alvarenga e pela professora Mônica Medeiros Ribeiro.

2006

– Implantação do **Doutorado em Artes**.

– Implantação do novo currículo para Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais.

2008

– Implementação do **1º Bacharelado em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis** em universidade brasileira, no Cecor (REUNI).

– Professor José Tavares de Barros recebe o título de Professor Emérito da UFMG.

2009

Implantação de 6 novos Cursos pelo Programa REUNI:

– Bacharelado em **Cinema de Animação e Artes Digitais – CAAD** – como desdobramento da antiga habilitação em Animação, do Curso de Belas Artes.

– Bacharelado em **Design de Moda** como desdobramento do antigo Curso de Especialização em Estilismo e Modelagem do Vestuário.

– **Licenciatura em Dança** como desdobramento do curso de extensão Pedagogia do Movimento para o Ensino de Dança.

– Bacharelado em **Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis** como desdobramento do antigo Curso de Especialização em Restauração.

– Bacharelado em **Museologia** (Curso interunidades em conjunto com a Escola Ciência da Informação – ECI).

– Bacharelado em **Design** (Curso interunidades em conjunto com a Escola de Arquitetura – EA).

2013

– Criação do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais a distância, **EaD – CEEAV**.

– Criação do **Mestrado Profissional em Artes – Prof-Artes**.

2014

– Implantação do **Mestrado Profissional em Artes – Prof-Artes**.

2016

– Em reação à Emenda Constitucional PEC 55, que congelou os gastos públicos na Saúde, Educação e outros investimentos sociais no Brasil, estudantes de instituições de ensino superior e de nível médio ocupam escolas e sobretudo universidades, inviabilizando suas atividades didáticas e administrativas. Na Escola de Belas Artes permanecem acampados por cerca de trinta dias.

– Durante as manifestações, ficou marcado o episódio em que os estudantes bloquearam a Avenida Antônio Carlos (que dá acesso aos Campus) e atearam fogo em pneus. Em retaliação, a Polícia Militar invadiu o Campus e lançou bombas de efeito moral dentro da EBA.

2017

– Comemoração dos 60 anos da EBA.
– O Programa de Pós-Graduação em Artes – **PPGARTES** – atinge **conceito 6 junto à Capes**.

2020

05/09 O Centro de Conservação e Restauração de Bens Móveis Culturais, órgão complementar da EBA-UFMG, completa quarenta anos de atividades.

– As aulas e todas as atividades acadêmicas da UFMG passam a se realizar de forma online em virtude da pandemia provocada pelo *Sars Covid 19*.

2022

– Retorno ao formato presencial de todas as atividades da UFMG.

05.04 – A **Escola de Belas Artes** completa **65 anos de atividades**.

– A história e memória da EBA é organizada no livro *Escola de Belas Artes da UFMG, 65 Anos de Ensino-Aprendizagem em Artes*, organizado pelos professores pesquisadores Mariana Ribeiro Tavares, Evandro José Lemos da Cunha e Lucia Gouvêa Pimentel.

2023

28.04 Os professores doutores Evandro José Lemos da Cunha e Lucia Gouvêa Pimentel recebem o título de Professor Emérito em cerimônia no Auditório da Reitoria, com as presenças da Reitora Sandra Regina Goulart Almeida e do diretor da Escola de Belas Artes Cristiano Gurgel Bickel.

2024

– Conclusão das obras e inauguração do prédio anexo à Escola de Belas Artes

17. Sobre os autores

Ana Lúcia Andrade

Professora titular do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, atuando no Curso de Graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais (CAAD) e no Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, na linha de pesquisa Cinema. Autora dos livros *Entretenimento Inteligente; o Cinema de Billy Wilder (2004)* e *O Filme dentro do Filme; a Metalinguagem no Cinema (1999)*, ambos da Editora UFMG. Roteirista e produtora do curta-metragem em animação *Bandeira* (Brasil, 2006, direção de Antonio Fialho). Doutora em Ciências da Comunicação – Cinema, pela ECA/USP; Mestre em Artes Visuais – Cinema, pela EBA/UFMG; Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo, pela PUC-MG.

Ana Mae Barbosa

Professora titular senior na ECA/USP e da pós-graduação em Artes, Design e Novas Tecnologias da Universidade Anhembi Morumbi. Ensinou na Universidade de Yale, na *The Ohio State University* e na Universidade de Granada. Tem 23 livros publicados. Recebeu vários prêmios por suas pesquisas: a Ordem Nacional do Mérito Científico, a Ordem Nacional do Mérito Cultural e o Itaú Cultural 30 anos. Foi presidente da InSEA e da ANPAP, e diretora do MAC/ USP.

Adolfo Cifuentes

Artista visual, pesquisador, professor adjunto do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES/EBA/UFMG. Coordenador do Espaço f, Espaço de Exposições da Área da Fotografia, FTC/EBA/UFMG. Vice-diretor da Escola de Belas Artes (2017-2021 e 2021-2025).

Arnaldo Leite Alvarenga

Formado no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea (Belo Horizonte/MG) e em Leitura Corporal (Fisiognomonía), pelo Núcleo de

Terapia Corporal (BH/MG). Bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador. Graduado em Geologia pela UFMG. Mestre e doutor em Educação pela Faculdade de Educação (FaE/UFMG). Docente das graduações em Teatro e Licenciatura para Dança da EBA/UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. Foi presidente da Associação Brasileira de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (2013-2014). Tem livros e artigos publicados na área de estudos corporais e memória em dança no Brasil. Atualmente coordena a Licenciatura em Dança da EBA/UFMG.

Eugênio Paccelli Horta

Eugênio Paccelli Horta tem graduação, mestrado e doutorado pela Escola de Belas Artes da UFMG, com participação no Programa de Doutorado no Exterior (PDSE/CAPES) na Facultad de Bellas Artes da Universidad de Granada, Espanha. Professor associado da EBA/UFMG. Participa de várias exposições e eventos no Brasil e exterior. Desenvolve pesquisas onde a prática do Desenho abrange a percepção do corpo como elemento primeiro do entendimento das questões básicas relacionadas à forma/plasticidade, sua representação e apresentação. O Desenho compreendido como ato performativo onde se estabelece a relação entre o corpo produtor de imagens e ideias e o observador ativo.

Evandro José Lemos da Cunha

Possui graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1975) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente é professor titular, Aposentado da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, e Coordenador do Laboratório de Artes e Tecnologias para a Educação – INNOVATIO/ EBA/UFMG. Foi Coordenador Geral do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – UFMG, oferecido pela Universidade Aberta do Brasil – UAB em parceria com o Centro de Apoio à Educação a Distância – CAED/UFMG de 2008 a 2019. Foi diretor da Escola de Belas Artes (1990-1994; 2001-2005 e 2005-2009).

Gabriela Córdova Christófaro

Doutora em Artes pela EBA/UFMG. Professora do curso de graduação em Dança – Licenciatura, do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) da Escola de Belas Artes/UFMG. É também dançarina e diretora. Entre os principais trabalhos como dançarina estão *Rua das Flores* (2000); *Por que tão solo?* (2006); *Dança para Árvore* (2009) e *Rasante* (2013). Dirigiu *Margem*, da Cia. Suspensa (2015) e *Dos meus olhos saem rosas*, solo de Marise Dinis (2011). Publicou *Helena Vasconcellos: uma bailarina na instituição pública*, Livro 7, e *Marilene Martins: a dança moderna em Belo Horizonte*, Livro 6, da Série Personalidades da Dança em Minas Gerais. BH: Instituto Cidades Criativas, 2010.

Geraldo Freire Loyola

Professor adjunto na Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG, 2016) e mestre em Artes pela mesma instituição (2009). Especialista em Pesquisa e Ensino no Campo das Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, 2002) e licenciado em Educação Artística pela mesma instituição (1999). Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, 1992). Consultor didático e diretor da série de vídeos *Professor Artista* do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG (CEEAV/EBA/UFMG). Membro do Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação Prof-Artes (EBA/UFMG).

Lucia Gouvêa Pimentel

Bacharel e licenciada em Belas Artes e Mestre em Educação pela UFMG, e doutora em Artes pela USP. Professora titular Emérita da Escola de Belas Artes da UFMG, onde foi vice-diretora (2001-2005) e atua em pesquisa e em pós-graduação (PPGArtes e Prof-Artes), com ênfase em Ensino/Aprendizagem em Artes e diversidade, Artes e tecnologias contemporâneas, e Cognição Imaginativa. Foi representante da América do Sul e Caribe no Conselho Mundial da InSEA, Secretária Geral do CLEA, Coordenadora de Ação Cultural e Assessora da Diretoria de Relações

Internacionais da UFMG, e Coordenadora Adjunta da Área de Artes na CAPES. É atual vice-diretora do CLEA, editora da Revista CLEA juntamente com Dora Águila (Chile) e Ramón Cabrera (Cuba), líder do grupo de pesquisas Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas (CNPq) e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte/Educação Borrando Fronteiras (CNPq).

Luiz A C Souza

Cientista da Conservação com quarenta anos de atuação na área, desde os primeiros anos de sua graduação em química na UFMG, quando iniciou suas atividades como voluntário no CECOR, no início dos anos 80. No mestrado executou seus trabalhos experimentais junto ao KIK-IRPA, em Bruxelas, e para o doutorado os estudos experimentais foram executados junto ao Getty Conservation Institute, em Los Angeles. Membro do Conselho do ICOM Brasil, membro do Conselho e sócio fundador da ANTECIPA – Associação Nacional de Tecnologia e Ciência do Patrimônio, e foi por dois mandatos membro do Conselho do ICCROM, instituição intergovernamental de estudo e preservação do patrimônio, com sede em Roma. Tem atuação nas áreas de análises de materiais e técnicas de bens culturais e também na área de conservação preventiva e gestão de riscos para a proteção do patrimônio cultural. Foi diretor e vice-diretor do CECOR por mais de um mandato, e diretor da Escola de Belas Artes da UFMG de 2009 a 2013.

Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)

Atriz e diretora teatral. Professora associada da área de Teatro/Improvisação, Atuação e Processos criativos do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG desde 1999. Professora do Teatro Universitário/UFMG entre 1993 e 1998. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRio com estágio doutoral e pesquisa artística cênica na UCLM/Espanha e Centro MOVEO de Teatro Físico e Mímica Corporal/Espanha. Pós-doutora em Estudos da Performance pelo *Department of Performance Studies* da *New York University/EUA*. Diretora da Escola de Belas Artes da UFMG entre 2013 e 2017.

Mariana de Lima e Muniz

Professora titular da Escola de Belas Artes UFMG. Atriz e diretora teatral. Graduada em Interpretação pela *Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid* (Espanha), doutora em História, Teoria e Prática do Teatro pela *Universidad de Alcalá* (Espanha). Atua na graduação em Teatro e na Pós-graduação em Artes.

Mariana Ribeiro da Silva Tavares

Foi professora visitante do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG (2021-2023). Realizou residência pós-doutoral no mesmo Departamento, com Bolsa PNPd-CAPES (2014-2019) quando colaborou em disciplinas de Cinema na graduação e no Programa de Pós-Graduação – PPGArtes/EBA/UFMG. Publicou os livros *Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo* (É Tudo Verdade/Imprensa Oficial de SP, 2014) e *Pesquisas em Animação: Cinema & Poéticas Tecnológicas* (em co-organização com Maurício Gino, Ed. Ramalhete, 2019). Tem capítulos publicados em livros sobre o cinema brasileiro. Como documentarista, realizou os seguintes trabalhos: *Toque do Samba* (2014); *Giramundo, uma história de títeres e marionetes* (2001) e *Um Século de História das Artes Plásticas em BH* (1998).

Maurício Silva Gino

Graduado em Comunicação Visual pela Fundação Universidade Mineira de Arte – FUMA (1989) e em Belas Artes, com habilitação em Cinema de Animação, pela UFMG (1996). Mestre em Tecnologia pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG (2003) e doutor em Ciência Animal pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2009). É professor do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, onde leciona na graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Atualmente coordena o Núcleo de Audiovisual do Espaço do Conhecimento UFMG.

Mônica Medeiros Ribeiro

Doutora em Artes pelo PPGArtes da EBA/UFMG. Possui graduação e mestrado em Letras/UFMG. Especialista em Neurociências e Comportamento

pelo ICB-UFMG e Neuropsicologia pela FUMEC. Atriz e dançarina, preparadora corporal e diretora. Professora associada do departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG, com atuação no curso de graduação em Teatro. Professora permanente da pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Coordenadora da pós-graduação em Artes da EBA/UFMG (2018-2020). Diretora adjunta de Ação Cultural da UFMG (2019-2022). Membro pesquisador do grupo de pesquisa IMPROLAB e do CRIA: Artes e Transdisciplinaridade, do qual é vice-líder. Pesquisa processos de criação em artes da cena, improvisação em dança; práticas do corpo e epistemologias nas artes e humanidades. Coordenadora do LECAC – Laboratório de Estudos do Corpo nas Artes da Cena. Membro Pesquisador da ABRACE-Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Pró-reitora Adjunta de Cultura da UFMG (2022-).

Pompea Peret de Brito

Professora aposentada da EBA/UFMG. Em 1963 prestou o primeiro vestibular para o Curso de Belas Artes e participou da primeira turma que teve aulas no Campus Universitário, ainda nos antigos galpões adaptados para sediar as atividades. Formou-se na EBA em 1966. De 1968 a 1971 foi professora do Colégio Universitário até o fechamento do colégio pela ditadura militar em 1972. A partir desse momento, foi lotada como professora na EBA onde ministrou as disciplinas de Modelo, Croqui da figura humana, História da Arte, Composição e Análise do Processo Criativo. Em 1982, tornou-se professora titular por meio de concurso.



Este livro foi impresso no formato 15,x21.5 cm,
em papel XXXXXXXXXXXXXXXX,
tipologia Frutiger LT Std, na Gráfica XXX.

Belo Horizonte, XXXXX de 2024.

IMPRESSO NO BRASIL/PRINTED IN BRAZIL

Editora Ramalhete

www.editoraramalhete.com.br | www.lojaeditoraramalhete.com.br