

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

NELYANE GONÇALVES SANTOS

**A HISTÓRIA DA ARTE DE BELO HORIZONTE A PARTIR DE OBRAS DOS
SALÕES MUNICIPAIS ENTRE 1964 E 1968**

BELO HORIZONTE

2014

NELYANE GONÇALVES SANTOS

A História da Arte de Belo Horizonte a partir de Obras dos Salões Municipais
entre 1964 e 1968

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

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

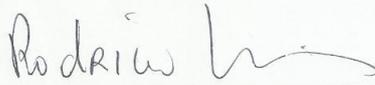
Orientador: Rodrigo Vivas

BELO HORIZONTE

2014

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **NELYANE GONÇALVES SANTOS** Número de Registro **2012753501**.

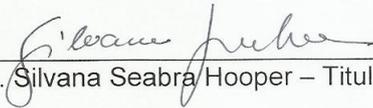
Título: “A HISTÓRIA DA ARTE DE BELO HORIZONTE A PARTIR DE OBRAS DOS SALÕES MUNICIPAIS ENTRE 1964 E 1968”



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



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



Profa. Dra. Silvana Seabra Hooper – Titular – Universidade Presbiteriana Mackenzie

Belo Horizonte, 22 de Agosto de 2014

RESUMO

Este trabalho é resultado do estudo de quinze obras que foram prêmios nas categorias pintura, escultura, desenho, gravura e pesquisa dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte - SMBA-BH entre os anos de 1964 a 1968, obras que compõem o atual acervo do Museu de Arte da Pampulha - MAP. O intuito da pesquisa foi contribuir para o conhecimento do acervo do MAP e das artes plásticas em Belo Horizonte. A metodologia de trabalho utilizada foi a análise das obras pelo viés do triplo registro na história da arte, pautada nos aspectos formais, semânticos e sociais. Esta metodologia nos oferece percursos de análise que sejam capazes de comportar as esferas material e técnica, artística e estética e a histórica nas obras de arte. Dessa maneira, as obras foram estudadas como fontes primárias e sua interpretação foi elaborada em diálogo com documentos (tais como, periódicos e registros institucionais) e referências teóricas e narrativas da história da arte.

ABSTRACT

This research is the result of the study of fifteen artworks that were prizes in the categories painting, sculpture, drawing, engraving and research of the Municipal Halls of Fine Arts in Belo Horizonte (SMBA-BH) between 1964 -1968, artworks that take part of the current collection of the Museu de Arte da Pampulha - MAP. The aim of this research was to contribute to the familiarity of the MAP collection and of the visual arts in Belo Horizonte. The methodology used was the analysis of the artworks on the bias of the triple record in the history of art, based on formal, semantic and social aspects. This methodology provides us ways of analysis that are able to accommodate the material, technical, artistic, aesthetical and historical sphere in the artworks. Thus, the artworks were studied as primary sources and their interpretation was developed in dialogue with some documents (such as journals and institutional records) and theoretical references and narratives of history of art.

Aos artistas estudados, por suas obras que
tanto nos instigam a trabalhos futuros.
Ao Alex, companheiro ideal no percurso de existir.

AGRADECIMENTOS

Decidi não me estender nas motivações que me levam a agradecer quem citarei abaixo, pois confio que a cada um cabe a compreensão do quanto sou eternamente grata pela companhia, auxílio e estímulo a este trabalho.

Alex de Oliveira Fernandes

Nely Gonçalves Santos, Jucinele Gonçalves Santos, Juraci Rufino Santos e Rubens Gonçalves Lourenço,

Luciana Bonadio,

Themis Antolin Gothelipe,

Abel Alves,

Ana Eliza, Gelvane Nunes, Tatiana Penna, Thiago Botelho e Wanessa Assis.

Gláucio Fernandes.

Joana Alves.

À Capes/CNPQ pelo auxílio financeiro,

Aos secretários Sávio e Zina.

Michele Mafra em nome de todos os funcionários do Museu de Arte da Pampulha.

Sirley em nome de todos os funcionários do Arquivo Público da Cidade que se prestaram ao acesso e disponibilidade de fontes.

Priscilla Leite Gontijo em nome de todos os funcionários da Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Juan Silveira pela leitura atenta.

Eduardo Aragão e família pela alegria com o reencontro da sua arte.

À Angela Ancora da Luz pelo exemplo de dedicação à pesquisa em história da arte no Brasil.

Rogério Pereira pelas contribuições essenciais na qualificação.

Silvana Seabra pelas contribuições na qualificação e na defesa final, muito precisas e trazendo incentivos para novos estudos.

Leonardo Fígoli, pela presença na defesa final, de grande valor pela leitura minuciosa e contribuições acerca das diversidades do tema.

Rodrigo Vivas, “fundamentalmente”, pelo apoio e incentivo constantes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA1: Museu de Arte da Pampulha. Foto Nelyane Santos, julho de 2014.
- FIGURA2: *Composição em Preto nº 1*. Jarbas Juarez, 1964.
- FIGURA3: Pintura gestual de Jackson Pollock.
- FIGURA4: *Senhora e Senhor “Olo”*. Enrico Baj, 1963.
- FIGURA5: Obra de Enrico Baj. Título e data não identificado.
- FIGURA6: *A Hora da Noite Minguante*, João Osório Brzezinski, 1964.
- FIGURA7: *Umbria Vera*. Alberto Burri, 1952.
- FIGURA8: *Sacco e oro S.T.11*. Alberto Burri, 1954.
- FIGURA9: *L’interloqué*. Jean Dubffet, 1954.
- FIGURA10: *O Ciclista*. Maria Beatriz de Almeida Magalhães, 1964.
- FIGURA11: *Dinamismo de um cão na coleira*. Giacomo Balla, 1912.
- FIGURA12: *Dos Homens e do Fim*. Raul Córdula, 1964.
- FIGURA13: Obras de Raul Córdula, década de 1960, sem título.
- FIGURA14: *Arcadas Barroco XI*. Paulo Laender, 1964.
- FIGURA15: *Condensação*. Tomoshige Kusuno, 1963.
- FIGURA16: *Dramaturgia II*. Yo Yoshitome, 1965.
- FIGURA17: *Energia I*. Yo Yoshitome, 1963.
- FIGURA18: *Dramaturgia*. Yo Yoshitome, 1964.
- FIGURA19: *O Temerário*. Nicolas Vlavianos, 1965.
- FIGURA20: *O Esperado II*. Nicolas Vlavianos, 1965.
- FIGURA21: *Figura*. Nicolas Vlavianos, 1966.
- FIGURA22: *Estudo para a Escultura Figura*. Nicolas Vlavianos, 1966.
- FIGURA23: *Alquimia Solar I*. Ildeu Moreira, 1966.
- FIGURA24: *Alquimia Solar II*. Ildeu Moreira, 1967.
- FIGURA25: *Forma e Cor nº1*. Tomoshige Kusuno, 1967.
- FIGURA26: *Quadro C*. Eduardo Aragão, 1967.
- FIGURA27: Fotografias da exposição no XXII SMBA-BH
- FIGURA28: *Envergadura de Calda*. Richard Smith 1965.
- FIGURA29: *Moultonville II*. Frank Stella, 1966.
- FIGURA30: *Sem título*. Anna Letycia Quadros, 1967.
- FIGURA31: *Composição*. Anna Letycia, 1967.

- FIGURA32: *Caixa Voadora*. Anna Letycia, 1967.
- FIGURA33: *Mulheres x Destino; Mulheres x Ritual; Mulheres x Perdição*. Bernardo Caro, 1967.
- FIGURA34: *Protesto II*. Bernardo Caro, 1967.
- FIGURA35: *Protesto III*. Bernardo Caro, 1967.
- FIGURA36: *Mulheres x Saravá*, Bernardo Caro, 1967.
- FIGURA37: *Máquina de Triturar Homens*. Getúlio de Andrade Starling, 1967.
- FIGURA38: *Espaço "In" (Para-Negativo)*. Yutaka Toyota, 1968.
- FIGURA39: Obras de Yutaka Toyota de 1966 e de 1967.
- FIGURA40: Yutaka Toyota no ateliê em Milão, 1966.
- FIGURA41: *Desenho 35*. José Ronaldo Lima, 1968.
- FIGURA42: *Desenho nº29*. José Ronaldo Lima, 1969
- FIGURA43: *Amor; Desejo; Posse*. Décio Noviello, 1968.
- FIGURA44: *Espelho*. Décio Noviello, 1969.
- FIGURA45: *Gravura V*. Décio Noviello, 1969.

LISTA DE SIGLAS

- APCBH** – Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte
- CEDOC/MAP** – Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha
- MACC** – Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti”
- MAC-USP** – Museu de Arte Contemporânea da Universidade Federal de São Paulo
- MAM-RJ** – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- MAM-SP** – Museu de Arte Moderna de São Paulo
- MAP** – Museu de Arte da Pampulha
- MEPE** – Museu do Estado de Pernambuco
- SACC** – Salão de Arte Contemporânea de Campinas
- SAMB** – Salão de Arte Moderna de Brasília
- SPBA** – Salão Paranaense de Belas Artes
- SMBA-BH** – Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte
- SNAM-RJ** – Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- SPAM** – Salão Paulista de Arte Moderna
- UFMG** – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. PERCURSOS E MÉTODOS DE PESQUISA	15
1.1. NOTAS PARA UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: OS SALÕES NO BRASIL E EM BELO HORIZONTE	22
2. O MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA E OS SALÕES MUNICIPAIS.....	29
3. O XIX SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1964: O NOVO E O TRADICIONAL	35
3.1. JARBAS JUAREZ, <i>COMPOSIÇÃO EM PRETO Nº1</i>	39
3.2. JOÃO OSÓRIO BRZEZINSKI, <i>A HORA DA NOITE MINGUANTE</i>.....	47
3.3. A CATEGORIA DESENHO E O PRIMEIRO E SEGUNDO PRÊMIO: MARIA BEATRIZ MAGALHÃES E RAUL CÓRDULA	53
3.4. PAULO LAENDER, <i>ARCADAS BARROCO XI</i>	57
4. O XX E O XXI SALÕES MUNICIPAIS DE BELAS ARTES DE 1965 E 1966: DIÁLOGOS E CONFLUÊNCIAS	62
4.1. O XX SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1965	64
4.1.1. YO YOSHITOME, <i>DRAMATURGIA II</i>	67
4.1.2. NICOLAS VLAVIANOS, <i>O TEMERÁRIO</i>	71
4.2. O XXI SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1966	76
4.2.1. ILDEU MOREIRA, <i>ALKIMIA SOLAR I</i>	77
5. O XXII E O XXIII SALÕES MUNICIPAIS DE BELO HORIZONTE DE 1967 E 1968: EMBATES DA ARTE E NOVAS PERSPECTIVAS	81
5.1. O XXII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1967.....	84
5.1.1. TOMOSHIGE KUSUNO E EDUARDO ARAGÃO	88
5.1.2. AS GRAVURAS DE ANNA LETYCIA E DE BERNARDO CARO	95
5.1.3. GETÚLIO STARLING, <i>MÁQUINA DE TRITURAR HOMENS</i>	104

5.2. O XXIII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1968	106
5.2.1. YUTAKA TOYOTA E O PRÊMIO DE PESQUISA	109
5.2.2. JOSÉ RONALDO LIMA, <i>DESENHO 35</i>	113
5.2.3. DÉCIO NOVIELLO E SUAS GRAVURAS	116
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE QUE SE DESEJOU RECONTAR	122
REFERÊNCIAS	127
ANEXO 1 – GLOSSÁRIO BIOGRÁFICO DOS ARTISTAS	142
ANEXO 2 – GLOSSÁRIO BIOGRÁFICO DOS COMPONENTES DOS JÚRIS	146
ANEXO 3 – DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DAS OBRAS	150

INTRODUÇÃO

No projeto apresentado à seleção do mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, propus a pesquisa de obras de arte pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha – MAP. As obras selecionadas para o estudo fizeram parte dos Salões Municipais de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte – SMBA-BH, nos anos de 1964 a 1968, como premiadas. O intuito da pesquisa foi o de conhecer melhor este acervo, já que seu acesso é restrito, apenas poucos exemplares foram expostos em mostras representativas da história da arte em Belo Horizonte. Além disso, pretendo demonstrar o quanto o estudo dos salões no Brasil pode contribuir para a ampliação e revisão da história da arte no país.

Para o estabelecimento de recortes temporais consultei produções acadêmicas mais recentes, buscando possibilidades de continuidade e aprofundamento de temas relativos às propostas artísticas da época. Nessa medida, os salões destacam-se como objetos de estudo para várias pesquisas por concentrarem referências artísticas, propagando valores impressos em obras. A escolha do SMBA-BH relaciona-se à afetividade e acessibilidade ao acervo do MAP. Em 2010, foi finalizado um projeto de catalogação das obras deste Museu. Estive presente na última etapa desta empreitada, identificando os materiais e técnicas das obras. Trabalho que despertou meu interesse em conhecer de forma mais aprofundada a arte moderna e contemporânea no Brasil, concentrando-me neste acervo por pertencer à instituição mais representativa desse gênero em Belo Horizonte.

O período que abrange os cinco Salões, entre os anos de 1964 a 1968, demarca a transição da “arte moderna” para a “arte contemporânea”, assistindo à emergência de novas referências visuais e de variadas proposições artísticas que influenciaram a formação de uma ideia de arte brasileira. Nestes anos, o evento passou por reestruturações que refletiram as mudanças nas artes e no cenário político social da cidade. No cenário nacional, as mudanças estavam presentes tanto nas produções artísticas quanto na configuração das instituições de arte que promoviam os vários salões similares ao que ocorria em Belo Horizonte.

O ano de 1964 foi marcante, pois divulgou, a partir do XIX SMBA-BH, o rompimento com o estilo mineiro de pintar, a tentativa de ruptura com a tradição guignarista (vinculada à Escola de Alberto da Veiga Guignard) expressa por um dos artistas participantes do Salão, Jarbas Juarez. Este marco foi estabelecido na tese de Ribeiro (1997), que considerou a obra de Jarbas Juarez como representativa do início da “neovanguarda” na capital. Os argumentos de Ribeiro foram subsidiados principalmente por artigos de jornais da época.

Uma das hipóteses norteadoras da minha dissertação é o questionamento acerca desta instituição de marcos definidores da arte contemporânea na capital. O ano de 1968 foi tratado como limite por nele ter ocorrido o XXIII SMBA-BH, o último com esta nomenclatura, já que em 1969 o Salão adotou em seu título o perfil da Arte Contemporânea, nomeando-se I Salão Nacional de Arte Contemporânea, o que perdurou na segunda versão, de 1970 (MAP, 2009).

A seleção de obras para a pesquisa foi feita com base nas premiações de cada categoria que compunha os Salões: primeiro, segundo e terceiro lugares em pintura, escultura, gravura e desenho. Algumas das obras premiadas eram incorporadas ao acervo do Museu via aquisição por doações de empresas que as compravam dos próprios artistas e também por fundo específico da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Há casos de doações pelos próprios artistas. Selecionei também pela relevância e destaque dados a certas obras pela crítica jornalística da época. Além disso, é claro, deve-se levar em conta que a subjetividade gera certas afinidades do pesquisador para a escolha de seus objetos de estudo.

Na pesquisa, estabeleço uma análise da composição, técnica e sentidos empreendidos entre as obras de um mesmo Salão, tentando perceber se há algum diálogo e o entendimento dos critérios adotados pelo júri para a seleção e classificação dos prêmios. Pela metodologia adotada, a pesquisa foi feita sob o viés da análise do triplo registro da imagem na história da arte, pautada nos aspectos formais, semânticos e sociais, oferecendo percursos de análise que sejam capazes de comportar a esfera material e técnica, artística e estética e a histórica nas obras selecionadas¹.

A composição deste trabalho valorizou a sequência cronológica dos Salões, julgando que ela é importante para percebermos as mudanças e permanências ao longo dos anos e até para tentar compreender a trajetória de artistas que se inscreviam quase todos os anos. Antecedendo o estudo das obras e dos salões, há no capítulo 1 a discussão teórica que orientou o trabalho e a revisão da literatura que trata de salões, bienais e eventos congêneres na década de 1960. Para compreensão das peculiaridades dos SMBA-BH serão apresentadas uma breve história do MAP e sua relação de aquisição de acervos com os Salões no capítulo 2. No capítulo 3, apresento o XIX SMBA-BH, de 1964, com a análise de cinco obras: as pinturas de Jarbas Juarez e de João Osório Brzezinski e os desenhos de Maria Beatriz Magalhães, Raul Córdula e Paulo Laender.

¹ Assim como propõe Artur Freitas em *As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte* (2005) e Rodrigo Vivas em *A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas* (2010) e no artigo de 2011, *O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil*, versão ampliada do primeiro em que insere a discussão da contraposição de metodologias de Erwin Panofsky e Didi-Huberman.

No capítulo 4, serão apresentados os XX e o XXI SMBA-BH. Do primeiro, o de 1965, foram estudadas somente duas obras, isso porque o número de obras deste Salão no acervo do Museu é reduzido. São obras dos artistas Yo Yoshitome e Nicolas Vlavianos. Do de 1966, será apresentada a obra do artista mineiro Ildeu Moreira. Considerando que os Salões de Belo Horizonte não eram eventos isolados de todo o cenário artístico nacional, na apresentação das obras e dos artistas foram estudados os eventos de maior recorrência na bibliografia de referência. No caso dos anos de 1965 e 1966, podemos citar as mostras *Opinião 1965 e 1966* (Rio de Janeiro) e *Proposta 1965 e 1966* (São Paulo).

O capítulo 5 será dedicado às edições de 1967 e 1968. Estes anos foram emblemáticos na história dos Salões da capital por demarcarem um momento de transição e redefinições no formato do evento. Nestes foram estudadas as obras dos artistas: Tomoshige Kusuno, Eduardo Aragão, Anna Letycia, Bernardo Caro e Getúlio Starling, em 1967 e Yutaka Toyota, José Ronaldo Lima e Décio Noviello, em 1968.

No capítulo 6, assumindo todas as limitações que a finalização de um texto de dissertação nos impõe, apresento considerações acerca dos resultados da pesquisa e das perspectivas de ampliação de estudos que foram percebidas ao longo da trajetória de trabalho. Na sequência, os dois primeiros anexos apresentam uma breve biografia dos artistas e dos críticos (priorizando suas participações na década de 1960) listada de acordo com o surgimento dos mesmos no decorrer do texto². O terceiro anexo traz a documentação fotográfica das obras. Optou-se por esta estratégia para proporcionar ao texto maior fluidez, deixando ao leitor a opção da consulta.

A divisão por capítulos associada à periodização dos Salões poderá demonstrar um rompimento no andamento da narrativa. Tentei evitar estas rupturas, mas percebi que havia uma demanda de um fluxo contínuo na história que estaria vinculado tanto à trajetória dos artistas quanto à trajetória do MAP, para além dos Salões. Contudo, o trabalho e a narrativa detiveram-se no estudo de obras de arte, que muitas vezes apresentam correlações umas com as outras, trazendo uma luz mais homogênea sobre a história da arte vista por este prisma. Mas, muitas vezes, as obras lançam ao longe outra centelha, pontos isolados de luz que ainda demandam maior clarividência na conformação de uma constelação de fatos que compõem a história do Museu.

² Não foram encontradas referências biográficas do artista Getúlio Starling, segundo prêmio de escultura no XXII SMBA-BH, em 1967 (participou do XXII SMBA-BH, em 1968) e do membro do júri do XIX SMBA-BH, de 1964, José Joaquim Carneiro de Mendonça, sabendo-se apenas que este era diretor do MAP no ano de 1966.

1. PERCURSOS E MÉTODOS DE PESQUISA

A escolha pela análise conduzida pela metodologia da tríade interpretativa da visualidade foi feita por acreditar que esta propicia a identificação de elementos presentes na produção artística do período. Não é um enquadramento temporal e estilístico que nos leva a identificar aspectos de movimentos artísticos da época na produção. É a própria obra e o estudo dos seus diálogos com a contextualização discursiva dos artistas e com a crítica que proporcionam as correlações entre determinada produção e outras inseridas no mundo da arte.

Por mundo da arte entende-se o contexto, o circuito, o espaço e o tempo em que a obra foi criada e, acima de tudo, o que faz com que esta seja reconhecida enquanto arte. Este conceito – *Artworld* – criado por Arthur Danto em 1964 serve-nos como um arcabouço teórico que valoriza toda a prática historiográfica aplicada à história da arte³. Como bem nos lembra Jorge Coli, o historiador da arte “tem que dominar os métodos do historiador, saber trabalhar com arquivos, com fontes primárias e secundárias, organizar interpretações que dependem dos ramos mais diversos dos estudos históricos” (COLI, 2007, p. 127). São estas linhas dos estudos históricos que nos permitem reconhecer o cenário de entorno da obra de arte e as motivações que levaram um grupo de detentores do conhecimento artístico a identifica-la no mundo da arte, relacionando-a com suas mais variadas expressões e vinculações do artista e de sua produção com seu meio, com seu campo, com a constituição e participação na história da arte.

Segundo Danto, “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2006, p. 20). Este teórico demonstra que o olhar especializado na identificação do que é arte constitui e configura o mundo da arte. Sendo assim, quando me refiro aqui à inserção da obra no mundo da arte, pretendo estudar a obra em seus aspectos de convergência na arte, intrínsecos a este campo de conhecimento. Este estudo relaciona-se então ao meio artístico brasileiro, às instituições, aos valores em voga e aos sujeitos históricos. Enfim, aos aspectos que relacionam a obra ao seu momento de produção e fruição, contexto que a insere na história da arte em seus vários momentos de existência.

³ Trabalho apresentado no Simpósio sobre “A obra de arte” no 61º Encontro da *American Philosophical Association*, divisão leste, em 28/12/1964. O original foi publicado pela primeira vez em *The Journal of Philosophy*, Vol. LXI, nº 19: 15 de outubro de 1964. A versão utilizada aqui é uma tradução publicada na revista acadêmica *Artefilosofia*, Ouro Preto, 2006.

Desta maneira, a proposta de estudo visa abarcar a análise da obra de arte no seu percurso de criação, divulgação, seleção e inserção no mundo da arte. A divulgação dos demais salões e a visualidade das obras selecionadas transitam como referências imagéticas e também teóricas dos movimentos e tendências artísticas, dialogando diretamente com a criação e os vários problemas artísticos relacionados a este processo. Por sua vez, a seleção ocupa um movimento convergente entre a celebração do novo na arte e a trajetória de permanências e diálogos com a tradição. Feita ela pelo júri, composto por críticos de arte renomados, estas personalidades detinham o poder de consagração do artista e de sua obra e também o poder de penalizar ao ostracismo as produções que não dialogassem com as tendências artísticas do momento.

É importante lembrar as limitações que existem na compreensão da criação, pois o sentido criador para o artista muitas vezes é transformado pela passagem do tempo, pelos acúmulos de sentidos que são agregados e até fragmentados na história da obra. Entende-se, pois, que o estudo da criação abrange aqui apenas os vestígios materiais que auxiliam na descrição da construção artística e os vestígios documentais que registraram aspectos da feitura pelos próprios artistas.

A materialidade perpassa os problemas artísticos e o ato de criação se rende a pesquisas táteis que dialogam com as ideias do artista e os sentidos que ele pretende inserir para recepção do espectador. Dos materiais e das técnicas utilizados, muitas vezes o artista parte para o discurso: observando os primeiros olhares e avaliando o cenário artístico de sua época, ele elabora argumentos que reafirmam a inserção de sua produção. A crítica analisa a obra e o discurso do artista e também se rende à avaliação do público. Esta reciprocidade entre produção, crítica e teoria da arte era o que mais almejava compreender nas obras deste período. Mas, durante a pesquisa pude perceber que esta relação de complementaridade, desencadeada pelos vários sentidos possíveis das obras, apresenta limitações e suscita questionamentos muito complexos, já que muitas obras passaram despercebidas pela crítica da época e, em compensação, outras foram transformadas em marcos estruturadores de uma determinada história da arte na capital em momentos distintos. Algumas destas discussões serão colocadas no decorrer da apresentação das obras, sempre lembrando que nas pesquisas de história as limitações nos cercam para lembrar-nos que o passado é algo inacessível.

A metodologia adotada teve como objetivo traçar um circuito de compreensão da obra e de sua inserção no mundo da arte. Entendo que este momento pode ir além de sua estreia num salão, já que algumas obras possuem seus sentidos reativados em exposições posteriores, por exemplo, em mostras comemorativas ou de retrospectivas históricas. O fato

de a obra ter sido premiada é representativo para demarcar a relevância dada à produção do artista que concorria em determinado salão. Este fato pode ser crucial para a compreensão tanto da trajetória do artista quanto para a afirmação de algum movimento artístico de época. Para conseguir compreender a consubstanciação da inserção dessa obra e, conseqüentemente, do artista, no mundo da arte, estabeleci então um circuito metodológico entre a obra de arte, as fontes documentais que a cercam, e as referências da história da arte correlacionadas.

Na abordagem dos aspectos formais da obra de arte foi feita a descrição do que se vê e dos principais materiais e técnicas construtivas. Todo o conjunto visual da obra precisa ser descrito detalhadamente durante o processo de pesquisa para se adentrar num processo interpretativo que cria uma familiaridade com o produto visual da produção artística, capaz de criar relações posteriores para a construção dos sentidos semânticos e sociais da obra de arte. Sobre a importância deste contato, Angela Ancora da Luz relembra a posição de Giulio Carlo Argan⁴, que considera extremamente relevante o convívio com a obra de arte, até mais que aulas e leituras de livros. “Isto se aplica, por extensão, aos críticos e teóricos da arte, uma vez que, sem a visualização do objeto, não poderá haver sustentação de argumentos”. (LUZ, 2005, p. 18).

Busquei então perceber as relações da escolha de materiais e técnicas empreendidas com os problemas artísticos enfrentados pelo artista. No caso das pinturas, além de serem observadas e fotografadas à distância tradicional de um observador numa exposição, as telas foram analisadas de um ângulo mais próximo, frente e verso, e fotografadas em detalhes para se perceber: a trama do tecido, a densidade e espessura das pinceladas, o uso de diferentes instrumentos para aplicação da tinta (como por exemplo, espátulas, esponjas, as mãos), a inserção de materiais diversos e o modo de impregnação dos mesmos, o tipo de chassi e moldura, o modo de estiramento e preparação da tela, os diferentes tipos de tintas e texturas empregadas, as assinaturas e inscrições. No caso das pinturas do acervo do MAP, o verso da tela e o chassi também podem trazer indícios reveladores, já que muitas possuem inscrições e/ou etiquetas que se referem à identificação do artista, ao valor que à obra foi atribuído, ao tombamento institucional, endereços de comercialização de materiais, dentre outras informações.

A década de 1960 para a pintura foi marcada pelos desafios dos artistas em querer romper com a sua valoração clássica e canônica diante das demais formas de arte. Desta maneira, veremos em algumas obras aqui analisadas as principais implicações da pintura do

⁴ Teórico, crítico e historiador da arte italiano. Entre as obras mais emblemáticas e acessíveis como teoria da história da arte estão, *Guia de História da Arte* e *Arte e Crítica de Arte*.

período: propostas plásticas diferenciadas, valorizando texturas; rompimento com a bidimensionalidade; a figuração narrativa antes como mensagem que como apreciação estética; novos materiais pictóricos utilizados sem testes, com pouca preocupação de durabilidade e compatibilidade.

Na escultura, há vários exemplares do uso de materiais não tradicionais e de uma forma sintética que se vincula ao rompimento da categoria escultórica e à emergência da definição de objeto como representação artística. A observação direta da escultura nos conduz ao entendimento do projeto e do fazer artístico, muitas vezes realizados em simbiose. Herbert Read (2003) considera que após a Segunda Guerra Mundial a história da escultura dificilmente apresenta coesão e elementos definidores comuns, mas destaca o uso do metal enquanto matéria prima e o gesto do artista explorando-o como principais pontos em comum. O uso de ligas metálicas que anteriormente era feito em larga escala diminuiu, como o bronze, que era encarado como matéria prima de um processo de feitura e utilizado como meio de uma forma e não como a forma final. Nas outras ligas – destacam-se o ferro por sua opacidade e efemeridade diante da oxidação acelerada e o aço pelo brilho e bons resultados de polimento e maleabilidade – a matéria é o fim em si mesma, tema e objeto da obra.

O escultor moderno, segundo Read (2003), despreza o acabamento do metal, explorando as qualidades brutas do material forjado ou fundido. Rosalind Krauss (2001) em seu estudo sobre as esculturas modernas nos leva a questionar sobre a formação volumétrica da escultura e as possíveis correlações desta com os problemas e as propostas artísticas. O fato de a escultura ser oca, por exemplo, remete não somente a uma questão técnica de proporcionar menos peso. A escultura se fecha em um espaço oco que impossibilita a observação, concentrando o olhar do observador somente na superfície do material. Apresenta-se num volume totalizado, fechado em si mesmo, concentrando toda a atenção na superfície. Krauss instiga-nos então a analisar a silhueta e a volumetria das esculturas como parte de uma proposta artística para a ocupação do espaço e interação com o ambiente e o observador.

Na gravura, as experimentações ultrapassaram os desafios do uso de várias cores e passaram ao nível da mistura de diferentes técnicas e à impressão de variadas texturas. O desafio transfere-se então da imagem para a forma, transcende o estímulo e o diálogo com os sentidos do espectador ao observar o produto artístico, chamando mais a atenção para o processo. Os artistas da década de 1960 valorizavam a gravura pelo seu aspecto de manufatura, pelo acompanhamento de seu processo e contrapunham seu fazer artístico à industrialização em massa (FERREIRA; TÁVORA, 1995). Por esta razão surgiram muitos

grupos de gravuristas que se reuniam para realizar experimentações com materiais e diferentes técnicas e também para facilitar a aquisição coletiva do maquinário das impressões (DA SILVA, 1976).

No desenho, os desafios mais comuns também foram ultrapassados, como o movimento e a perspectiva, embora muitas vezes sejam retomados para dialogar com a tradição e demarcar o rompimento com as técnicas mais difundidas. Os materiais canônicos, como o grafite e o nanquim, passam a coadunar com novos materiais que eram tradicionalmente reconhecidos como elementos da pintura, como a aquarela, as colagens e a ecoline. Se nos remetermos à história da arte, o desenho aparece muitas vezes sob a forma de um estágio preparatório para obras que se concretizaram por outros meios de expressão. Nos salões da década de 1960 no Brasil, após quase meio século de reconhecimento desta categoria, o desenho não só era meio definitivo na produção artística, mas também era um dos mais representativos na concorrência a premiações.

As mudanças entre estas categorias não foram uniformes e não tiveram o mesmo impacto de transformações da arte moderna para a arte contemporânea. A pintura provavelmente foi a que teve seus cânones mais questionados. A escultura, ao aproximar-se das propostas que valorizavam o objeto, foi a que provavelmente mais motivou manifestos e teorias entre os artistas. A gravura e o desenho tiveram espaço suficiente para buscar sua valorização e reconhecimento na arte contemporânea.

Esta investigação sobre os vários aspectos formais, que podem esclarecer em certa medida o modo de execução da obra, foi fundamental na pesquisa por ir ao encontro das discussões teórico-conceituais da arte contemporânea, que dizem respeito, principalmente, ao uso de novos materiais, rompimento com os cânones tradicionais e com as diluições das categorias de arte. Os sentidos formais da obra trazem pistas sobre os sentidos semânticos e sociais. Na arte contemporânea, a imbricação destes sentidos é ainda mais forte, visto que a escolha dos materiais e da técnica muitas vezes pretende imprimir o sentido de rompimento com a tradição da arte, sendo este, em alguns casos, a composição do próprio tema e do movimento a que o artista se filia.

A análise dos aspectos semânticos se constitui na medida em que os aspectos formais são compreendidos e revelam questionamentos sobre o sentido da visualidade da obra. Na análise da documentação correlacionada às obras e no estudo da bibliografia de referência da história da arte, foram buscadas as respostas para as interrogações pertinentes à compreensão da imagem da obra. No estudo dos aspectos semânticos, são analisados o simbolismo e o sistema de representação inseridos na imagem. Como já foi dito, na arte contemporânea forma

e sentido possuem imbricações que nos permitem interpretar a obra a partir de sua descrição material e estrutural. Mas há também muitas obras do período em estudo que dialogam com símbolos, sinais, sistemas de representação e referências visuais carregadas de sentidos imagéticos. Deste modo, o domínio do repertório visual presente na história da arte, principalmente o circulante no recorte temporal da pesquisa, é muito importante no reconhecimento dos aspectos semânticos de cada obra em estudo.

Nos aspectos sociais, analisamos a função e destinação da obra e os problemas artísticos que o autor enfrentou em sua execução. Neste processo, resta-nos investigar como o artista empreendeu materiais e técnicas capazes de inserir em sua obra os diálogos com as produções da época. Na documentação consultada, é possível traçar uma narrativa que envolve a obra nos seus principais aspectos sociais, desde o momento de sua produção, passando por sua participação no Salão e por sua trajetória como componente de um acervo museológico. Poderíamos simplesmente entender aspectos sociais da obra de arte como contexto de época, mas esta simplificação pode incorrer no engano de narrativas que condicionam elementos interpretativos da obra ao cenário sociopolítico.

Os aspectos sociais dizem respeito ao espaço-tempo em que se insere o artista no momento de sua produção. A trajetória do artista, composta por informações sobre a sua formação, e seus vínculos a outros artistas e espaços institucionalizados da arte e elementos biográficos que dialoguem com seus temas e propostas fazem parte destes aspectos sociais. Por outro lado, a obra em si, desde o momento que é produzida, já inicia seu processo de testemunho e agente dos fatos sociais do seu entorno. No caso das obras em estudo, um dos aspectos sociais primordiais à pesquisa é a premiação nos SMBA-BH. Algumas das obras podem também ter extrapolado o momento de produção e o momento inaugural de sua inserção no circuito das artes, tendo sido expostas em mostras retrospectivas e temáticas. Esse momento subsequente à sua produção, reforça, renova, reinterpreta sua inserção no mundo da arte. Sendo assim, compõe também importante aspecto social da obra de arte.

As fontes pesquisadas cercam a obra de informações concernentes ao seu processo de feitura, perpassando a sua seleção nos SMBA/BH, a sua acessibilidade e a inserção num acervo museológico. No caso de obras selecionadas em salões, esta última etapa da existência da obra é que consagra sua inserção no mundo da arte, visto que a instituição museológica, neste momento da história da arte (até meados da década de 1960), era o destino específico para tal reconhecimento. Sendo assim, a documentação consultada está vinculada ao MAP e a outras instituições de memória, como os arquivos públicos e bibliotecas especializadas. Foram consultados catálogos, fotografias, fichas e documentos de registro museológico,

reportagens de jornais, artigos de periódicos, atas dos Salões e os seus respectivos regulamentos. É importante frisar que os periódicos oferecem registros fragmentários do cotidiano, imersos em subjetividade, estabelecimento de conceitos, identidades e reafirmação de memórias. Tendo isso em mente, a leitura foi sempre interpretativa, interrogativa e conjecturada.

A importância da adoção dessa metodologia ocorre diante do fato de que o documento visual não pode ser tratado da mesma forma que uma fonte escrita, pois exige uma especialização de método na análise. Há um conjunto de elementos formais que caracterizam e demarcam a especificidade da imagem artística (VIVAS, 2010). A condução desse estudo, orientado por discussões dialéticas entre discurso artístico e produção artística, teve o intuito de subsidiar a diferenciação entre a história da arte legitimada pelas instituições e academia e a história da arte consolidada pelos embates e problemas artísticos inseridos nas obras de arte. De acordo com Yve-Alain Bois (2009), cada obra demanda a formulação de uma pergunta, determinando assim o início de uma nova investigação, calcada pela consciência permanente da necessidade da análise da imagem acompanhada da análise do discurso, sem, contudo determinar uma supervalorização de uma análise sobre a outra. É este mesmo autor que nos faz um alerta sobre o risco da recusa à teoria, a “antiteoria”, podendo-se gerar análises ensaísticas que expressam posturas subjetivas que afastam o espectador do conhecimento da proposta artística e de sua historicidade⁵.

Sendo assim, conduzi este trabalho com a convicção de construí-lo com a formatação de pesquisas acadêmicas que consideram a obra de arte como objeto de análise crítica, resguardando seus valores artísticos e considerações sobre sua historicidade. É importante ressaltar que meu principal propósito adotando metodologias de análise da obra de arte é o de recusar categorias estilísticas preestabelecidas.

⁵ Na sua coletânea de artigos intitulada *A pintura como modelo* (2009) Bois apresenta críticas que reforçam a necessidade da construção da história da arte enquanto campo do conhecimento, calcada em teorias e metodologias próprias.

1.1 NOTAS PARA UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA: OS SALÕES NO BRASIL E EM BELO HORIZONTE

O ideário desenvolvimentista no Brasil da década de 1940 e 1950 propagou na criação de museus e constituição de acervos o sentido de modernidade que se defendia para o país. A importância dos museus enquadrava-se como instrumentalização de uma cultura moderna. Sendo criado o MASP em 1947, o MAM-RJ em 1948, a Bienal de São Paulo em 1951 e no mesmo ano a versão do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro – SNAM-RJ, a criação do Museu de Arte de Belo Horizonte em 1957 viria atender a estes ideais de modernidade da capital mineira. Os salões faziam parte deste ideário no sentido de divulgação dos espaços de cultura ao público e para difundir o circuito das artes (LUZ, 2005).

Na trajetória profissional de alguns artistas que participaram dos SMBA-BH de 1964 a 1968, percebemos a concomitante participação em salões estaduais e municipais, como o do Paraná, o de Campinas (1965-1968), o de Ouro Preto (1967), os de Brasília, além da Bienal Nacional de Salvador (1966 e 1968) e das Bienais de São Paulo (de 1963, 1965 e 1967), que são recorrentemente citados na lista de exposições coletivas de alguns artistas (informações que foram verificadas na consulta a alguns catálogos destes eventos). Além destas participações, há referências à exposição *Jovem Desenho Nacional, Jovem Gravura Nacional*, entre os anos de 1963 a 1966, e a *Jovem Arte Contemporânea*, de 1967 e 1968, no MAC-USP e no *Salão Esso* do MAM-RJ e no MAC-USP em 1965. Isso demonstra o quanto o circuito artístico no Brasil era feito com base nesses eventos, concentrados na região central do país, contando com a participação dos artistas em concursos concomitantes, o que ocorria também com os críticos de arte que tomavam corpo das comissões de júri.

A partir desta percepção, é fundamental destacarmos a relevância e múltiplas possibilidades de pesquisa que nos oferta o enfoque em salões de arte no Brasil, sendo eles importante fonte para a história da arte no Brasil. Segundo Angela Ancora da Luz:

O Salão renova experiências, lança nomes, consagra alguns e sepulta outros. Confirma publicamente critérios de juízo, possibilitando que seu público avalie, não apenas as obras e os artistas, mas a justiça do julgamento na indicação de premiação. Ele promove uma participação ativa, já que possibilita ao espectador a experiência da obra e do juízo que sobre ela se faz. (LUZ, 2005, p. 18).

Para Emerson Dionísio de Oliveira que teve seu tema de pesquisa vinculado à formação de acervos de arte contemporânea no Brasil, os salões também demonstraram grande relevância, tanto por terem sido eventos propulsores da política de aquisição museológica quanto por determinar os principais aspectos de uma arte reconhecida institucionalmente.

Os salões ligados a ou herdados pelos museus, no âmago de uma coalização heterogênea de atores culturais e econômicos, desempenharam na história recente das instituições brasileiras um papel determinante na homologação e na hierarquização dos valores artísticos utilizados na construção dos acervos. Dos salões não saíram apenas obras assimiladas às coleções públicas, mas também, atribuições, classificações, publicidade e interdições que afetaram parte considerável do circuito artístico doméstico, em uma função de qualificação dos criadores. (OLIVEIRA, 2010, p. 51).

Diante disso, não é por acaso que os salões orientam a seleção de acervos para estudo e, no caso dos SMBA-BH, o próprio recorte temporal deixa margens à compreensão das mudanças do evento e de seus diálogos com as transformações nas artes. Na década de 1960, vários salões refletiram as discussões dos artistas em torno das transformações da arte, assumindo nas seleções de obras o quanto os acervos institucionais deveriam ser marcados por estas transformações na história da arte.

Angela Ancora da Luz, além de ter contribuído para chamar atenção dos salões como importante objeto de pesquisa, demonstrou em seu trabalho como pode haver infinitas fontes de pesquisa para abordar o tema. No histórico institucional, que perpassa as primeiras exposições da Escola Nacional de Belas Artes, no Brasil Império, a autora aponta as contradições e ambiguidades dos Salões Nacionais de Belas Artes e dos Salões Nacionais de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Estes Salões são apresentados, permeados por análises críticas sobre a constituição das artes plásticas no Brasil. Ao final do livro, esta autora apresentou análise de obras que nos instiga a olhá-las como fonte de pesquisa, como objetos de análise que nos colocam em diálogo com diversas outras fontes, não numa postura ilustrativa, mas acima de tudo investigativa.

Na busca de referências importantes sobre a arte no Brasil da década de 1960, muito se encontra sobre o círculo social dos artistas, sobre a atuação da crítica de arte, sobre as instituições provedoras dos salões e bienais, mas poucos trabalhos apresentam análises aprofundadas dos aspectos visuais das obras de arte. Esta tendência de estudos pode ter gerado generalizações no reconhecimento da influência *pop* entre os artistas brasileiros, desconsiderando suas peculiaridades e suas distinções com a *pop art* norte-americana e os

movimentos convergentes e correlacionados da década de 1960, como o *Novo Realismo* e a *Minimal Art*⁶. Veremos que no próprio discurso dos críticos e dos artistas da época há uma recusa dessas correlações como vínculos de influência de circuitos artísticos norte-americanos e europeus, como ressalta a pesquisadora Maria de Fátima Moreth Couto ao analisar os textos de Hélio Oiticica de 1967.

Embora entendesse que a “falta de unidade de pensamento [era] uma característica importante” do momento em que vivia, ele acreditava ser possível identificar os “pontos em comum” da nova arte brasileira para diferenciá-la das grandes correntes dominantes no plano internacional, em especial a *pop*, a *op art*, o *nouveau réalisme* e o minimalismo. Na realidade, aos olhos de muitos dos participantes desse debate, a nova arte brasileira já se apresentava como uma corrente artística de significação internacional, possuindo características singulares que a distinguiam dos movimentos internacionais. Em diversos textos e testemunhos publicados no período, percebe-se um desejo contundente de distinguir o que se fazia aqui no campo das artes do que se passava no exterior, em especial nos Estados Unidos. (COUTO, 2012, p. 79)⁷.

Daí surge a necessidade de ampliar a percepção de temas e propostas dos artistas, reconhecendo a diversidade das tendências e a variedade das experimentações daquele momento. Para isto é fundamental, além da leitura de referências bibliográficas da história da arte, a leitura de textos críticos da época. Por esta razão, as publicações com coletâneas de artigos de jornais e revistas, relatos e documentos de artistas e críticos de arte da época foram consultadas elencando personalidades que estiveram vinculadas diretamente ao SMBA-BH e que apresentaram correlações às obras e aos artistas. Assim, as coletâneas e antologias lançadas pela FUNARTE foram de fundamental importância para a análise do discurso dos críticos de arte, por trazerem reedições de artigos dos principais pensadores da arte no Brasil, como Mário Pedrosa, Olívio Tavares de Araújo, Frederico Moraes e outros⁸. Para analisar o discurso dos artistas, o livro *Escritos de Artistas* (2006), organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, também foi constantemente consultado.

Segundo estas autoras, os textos de artistas focalizam os problemas da própria produção. Seus escritos deslocam-se da palavra como mero discurso para o interior da obra,

⁶ Assim como faz Aracy Amaral ao desenvolver textos memorialísticos e de análise sociocultural em *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer* (1982) e em *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970* (1987).

⁷ Os grifos são da própria autora ao citar o texto de Hélio Oiticica “Esquema geral da nova objetividade”, de 1967. O texto deste artista “Situação da Vanguarda no Brasil”, de 1966, também segue esta linha de pensamento. Sobre a diferenciação da arte brasileira em relação aos movimentos internacionais citados, Mário Pedrosa aborda as peculiaridades da *pop art* no Brasil em “Do Pop Americano ao Sertanejo Dias”, de 1967.

⁸ *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (2006), organizado por Glória Ferreira e Mário Pedrosa. *Acadêmicos e Modernos* (2004), organizado por Otília Arantes.

como se a palavra constituísse a própria obra, fazendo parte do processo. Com o crescimento dos escritos de artistas enquanto materiais intrínsecos à produção artística (não só como complementar ou adjacente), a escrita do artista passa a entrar em confronto com a crítica e ser proponente de novas teorias e revisora de conceitos de arte preexistentes. Os escritos de artistas, no período estudado, ganham cada vez mais espaço em revistas especializadas, em manifestos e declarações na imprensa que cria seu próprio sistema de comunicação (FERREIRA; COTRIM, 2006). Diante de tal complexidade e mudanças nos papéis até então preestabelecidos entre escritos de artistas e escritos da crítica é que a leitura e análise de ambos neste trabalho foram tão relevantes. Além de nestas fontes documentais editadas, a busca por documentos ocorreu em instituições de memória como o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte-APCBH, Hemeroteca do Estado de Minas Gerais e Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha – CEDOC/MAP.

Para o estudo das correlações possíveis da obra pesquisada no mundo da arte, é essencial a leitura de referências bibliográficas sobre a história da arte, principalmente as que trazem a periodização específica do recorte temporal estabelecido, a década de 1960. Por estas leituras, compreende-se o sentido social da obra analisada ao se identificarem a trajetória do artista (sua formação, engajamento em movimentos, participação em exposições, outros salões e eventos correlacionados) e o cenário social do evento (artistas participantes, personalidades mantenedoras do Salão, componentes do júri, críticos de arte).

Dentre os livros que foram relevantes na compreensão do cenário artístico apontando lacunas que despertaram muitos dos questionamentos que surgiram previamente no projeto e no decorrer da pesquisa, está o livro de Daisy Peccinini, *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade* (1999), que aborda os movimentos artísticos de maior expressão na época.

O livro de Daisy Peccinini nos coloca a par dos principais eventos que envolveram as artes plásticas no Brasil de meados da década de 1950 até o final da década de 1960. Apresentando os principais artistas e suas obras, a autora cria um cenário de época que consagra a arte brasileira em pleno diálogo com a arte internacional. Daisy concentra suas referências no circuito artístico do eixo Rio-São Paulo, tratando-o como norteador da produção dos demais estados. A comunicação entre artistas e público é vista pela autora como principal fio condutor para compreensão das manifestações artísticas do período. E esta determinação comunicativa da arte, para a autora, parece ter chegado ao seu ápice, no evento Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ), tratado por ela como convergência do pensamento artístico brasileiro da época.

Dentre os trabalhos acadêmicos de maior contribuição para o andamento do estudo, posso citar a tese transformada em livro, encontrado no avançar da pesquisa, de Emerson Dionísio de Oliveira, com o título *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil* (2010), que, embora não aborde as obras de arte como tema central, explora o tema dos salões que compuseram a história de vários museus brasileiros que adquiriram acervos através deste tipo de evento. A leitura deste livro serviu-me também como amadurecimento para a compreensão do abandono e ostracismo que acervos de arte moderna e contemporânea, tão importantes para a construção da história da arte no Brasil, têm sofrido.

As coletâneas de artigos de pesquisadores em história da arte no Brasil trouxeram contribuições não só para o tema estudado, mas para o desenvolvimento da percepção e interpretação das obras de arte, tanto na sua materialidade quanto nas várias questões semânticas correlacionadas. Destaco aqui as leituras dos textos de Tadeu Chiarelli (1999), Rodrigo Naves (1996) e Ricardo Basbaum (2001). No decorrer da pesquisa, as análises das obras e da crítica jornalística da época trouxeram demandas de outras referências, que foram buscadas em catálogos de exposições, livros sobre artistas, sobre movimentos artísticos do período e sobre teoria da história da arte⁹.

Algumas referências foram imprescindíveis para nortear este estudo e para apresentar possibilidades de ampliação e verticalização de alguns temas. Dentre elas destacam-se os livros, originários de teses, de Marília Andrés Ribeiro (1997) e Rodrigo Vivas (2012). Até o presente apenas estes dois trabalhos acadêmicos abordam a arte em Belo Horizonte na década de 1960.

O trabalho de Marília Andrés Ribeiro, *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60* (1997), foi pioneiro na abordagem da arte na capital da década de 1960. Por trazer à análise de documentos de época e por demonstrar a importância que a arte mineira teve na constituição da arte no país, Marília Andrés teve o mérito de chamar a atenção para um tema de pesquisa que merece ser mais explorado. Embora a autora apresente seu trabalho como pautado nos “recursos metodológicos da história da arte tradicional, como as teorias formalistas e iconológicas” (RIBEIRO, 1997, p. 16), percebe-se que seu texto final parece ter sido conduzido por metodologias de pesquisa da História Social da Cultura. Isto porque defende que seu principal foco de análise foi o discurso em torno da cultura artística contemporânea.

⁹ Os livros indicados nas referências que não são citados ao longo do texto foram mantidos por representarem parte da minha trajetória de escolhas conceituais e metodológicas (como por exemplo, Ginzburg e Bazin) e/ou pela consulta às ilustrações de obras (como por exemplo, Coelho (2007) e Duarte (1998)).

A falta que o leitor pode vir a sentir de análises das obras é compreendida pela seguinte explicação da própria autora, que aparece na sequência do trecho citado acima.

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

As poucas análises de obras surgem como fontes comprobatórias da análise discursiva dos atores sociais. A meu ver, dentre essas personalidades a de maior destaque seria a do artista, por trazer o objeto constitutivo dessa história, a obra de arte. Seria, pois, necessário contrapor a análise do discurso à análise de obras, já que estas podem ser consideradas a materialização das propostas dos artistas.

Propondo uma análise das obras de arte do cenário artístico da capital dos anos 60, a tese de Rodrigo Vivas tem o mérito de descrever estas obras e as principais discussões de cada um dos Salões de Belo Horizonte. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte* (2012) apresenta uma retrospectiva desses eventos, das primeiras décadas do século XX até o final da década de 1960. Talvez por ter assumido essa empreitada tão vasta – temporalmente por abranger desde o ano de 1917 e pela extensão de referências artísticas abordadas –, o trabalho não tenha sido capaz de estabelecer contraposições dialéticas entre todas as análises de obras e as análises de discursos das personagens do cenário artístico. O trabalho de Vivas (2012) foi inovador por trazer um amplo apanhado de documentos que revelam o discurso de artistas, críticos e jurados dos Salões. É importante por trazer à tona temas que merecem ser abordados de forma mais verticalizada, suscitando questionamentos acerca da relação entre produção e proposta artística.

Percebendo necessidades de verticalização no estudo dos SMBA-BH na década de 1960, esta pesquisa foi proposta como trabalho de mestrado. O que se diferencia do trabalho de Rodrigo Vivas, além do recorte temporal mais estreito, é a escolha das obras para análise. Ao adotar como critério de seleção os prêmios dos Salões a pesquisa aqui apresentada, trata, além das pinturas (categoria selecionada no trabalho de Rodrigo Vivas), dos trabalhos dos artistas em gravura, escultura e desenho. A intenção de abarcar mais de uma categoria foi a de ampliar a análise para obras até então não estudadas e tentar perceber os limites tênues na produção dos artistas que criticavam a divisão por categorias feitas nos Salões.

Em relação ao trabalho de Ribeiro (1997), a distinção clara é de onde partem os questionamentos para condução da minha pesquisa. Enquanto neste trabalho parti das próprias obras, a autora em questão partiu da construção do conceito de “Neovanguardas” para daí identificar sujeitos históricos e discursos que se enquadrassem conceitualmente. Em contrapartida, avalio que, ao selecionarmos as obras premiadas dentro de uma análise crítica do SMBA-BH enquanto um dos cenários de constituição do circuito artístico no Brasil, o termo “arte contemporânea” atende melhor ao sentido operacional de análise das características percebidas nas obras durante um período da história da arte que ficou marcado principalmente pelos embates com os pressupostos da arte moderna e pelo processo de desmaterialização da obra de arte.

A adoção do termo “neovanguarda” por Ribeiro foi feita para definir um grupo de artistas mineiros. Neste trabalho, assim como na tese de Vivas, é feita a adoção do termo “arte contemporânea” para analisar os pressupostos que inserem as obras analisadas no mundo da arte¹⁰. Considero que, com esta escolha, é alcançado um diálogo mais direto entre a análise das obras e as teorias de história da arte.

A escolha pela análise de obras como condução da estrutura narrativa da história da arte em Belo Horizonte vai ao encontro das teorias de história da arte que privilegiam a obra de arte como objeto de pesquisa fundador e fonte primária. Nesse sentido, tentou-se fazer referência a bibliografias que seguem a linha de descrição e análise de obras na história da arte. Contudo, fez-se necessária também a consulta bibliográfica a narrativas históricas do período, a biografias de artistas, a manuais de técnicas e matérias de artes plásticas, assim como a análise de teorias da história da arte que auxiliassem na identificação dos conceitos inseridos em movimentos e tendências artísticas da época.

¹⁰ A tese de Rodrigo Vivas foi defendida em 2008, com o título *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*, e transformada em livro em 2012.

2 O MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA E OS SALÕES MUNICIPAIS

O Museu de Arte da Pampulha – MAP está localizado na Av. Otacílio Negrão de Lima, em Belo Horizonte, na região da Pampulha. Trata-se de uma edificação de estilo arquitetônico modernista projetada por Oscar Niemeyer. Na década de 1940, no período de construção do Conjunto Arquitetônico da Lagoa da Pampulha, sob a gestão municipal de Juscelino Kubitschek, esta edificação foi planejada para abrigar um cassino. Assim o foi de 1943, data de sua inauguração, até 1946, quando o jogo foi proibido no Brasil. Somente em 1957 a edificação recebeu nova destinação, passando a abrigar o Museu de Arte de Belo Horizonte¹¹. Para adaptar o espaço de um cassino ao recém inaugurado Museu, foram realizadas reformas no final da década de 1950 e na década de 1960, sem, contudo, promoverem-se grandes alterações que contribuíssem para a disposição espacial adequada à acervos de arte (BONADIO, 2009).

FIGURA 1 – Museu de Arte da Pampulha.



Foto Nelyane Santos, julho de 2014.

Denominado Museu de Arte de Belo Horizonte pela Lei nº 674, de 23 de dezembro de 1957, que dispôs sobre a sua criação, o Museu mudaria de nome duas vezes. A primeira vez, em 1967, para Museu Guignard, que, além de representar uma homenagem, tinha o intuito de determinar a instituição como voltada para a arte moderna mineira. Mas esta nomenclatura não foi reconhecida pelo público e sequer nas publicações oficiais, como nos catálogos dos Salões, foi adotada. Seu reconhecimento atual, como Museu de Arte da

¹¹ No mesmo ano foi inaugurado, em abril, o Curso de Arte da Universidade Federal de Minas Gerais, vinculado e alocado na Escola de Arquitetura. (Disponível em <<http://www.eba.ufmg.br/>>. Acessado em 06 jun. 2014).

Pampulha, oficializou-se em 1996, num documento institucional que só veio confirmar o nome mais popular da instituição (BONADIO, 2009).

A exposição anual de arte financiada pela Prefeitura de Belo Horizonte foi instituída em 1937 por decreto municipal, ocorrendo neste ano o Primeiro Salão de Belas Artes de Belo Horizonte. Este teve sequência até o ano de 1940, quando foi interrompido pelo então prefeito, Juscelino Kubitschek, tendo sido reinstalado em 1943. A sequência numérica à qual os Salões da década de 1960 fazem referência remonta ao ano de 1946, quando teria ocorrido o I Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte. Os Salões eram realizados em setembro, o que mudou somente em 1952, quando a realização do evento foi vinculada aos festejos de comemoração do aniversário da cidade no dia 12 de dezembro (VIVAS, 2008).

O primeiro SMBA-BH realizado no MAP foi o de décima terceira edição, em 1957. Desde então o acervo do Museu passou a ser constituído em grande maioria por obras premiadas nestes Salões. Foi assim que as obras da pesquisa aqui apresentada entraram para o acervo do MAP. Sobre esse início institucional e a sequência dos Salões Rodrigo Vivas afirma que:

A partir daí, o concurso incorpora um perfil de instituição museológica que reordena a classificação dos artistas premiados e passa a funcionar como cenário de efervescência do principal evento de arte da capital. É claro que além dos salões, o Museu abrigou outros eventos, tais como mostras individuais e coletivas, exposições temáticas, festas e banquetes da elite mineira. (VIVAS, 2013, p. 34).

Desde o Salão de 1938 era permitida somente a participação de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais há pelo menos dois anos. Tal restrição foi mantida nas edições de 1946 até 1959, quando foi oficializada no regulamento do XIV SMBA-BH a permissão para artistas de outros estados se inscreverem e participarem do concurso. As discussões com críticas e ataques sobre a presença de artistas de fora do estado circularam entre os artistas mineiros e a imprensa no XVIII SMBA, de 1963. Estes artistas se ressentiam da premiação dos artistas de fora em detrimento dos locais. Como se a participação dos outros representasse uma ameaça para as chances de aquisição de prêmios entre os conterrâneos mineiros. Esta polêmica perdurou durante os Salões subsequentes, surgindo outros embates que suscitavam críticas aos critérios de julgamento das obras, sempre com a desconfiança dos artistas mineiros de que os jurados de fora do estado estariam beneficiando os artistas de seus próprios circuitos.

As regras dos regulamentos dos Salões provocaram críticas e reivindicações entre os artistas que refletiam a postura e a produção da arte no estado. Sobre este posicionamento da arte local, Rodrigo Vivas considera que:

A arte mineira, até 1963, vive isolada das discussões ocorridas no cenário artístico do Rio e São Paulo, assim como do internacional e, como se sabe, o modelo artístico para a capital mineira deriva das produções de Aníbal Mattos e Alberto da Veiga Guignard. O primeiro pela produção de paisagens tradicionais, e o segundo, pelos ensinamentos da Escola Guignard. (VIVAS, 2012, p. 146).

O crítico de arte Mário Pedrosa (ANEXO 2.1) participou do júri dos SMBA-BH de 1963 e 1964, além de estar vinculado a outros certames similares por todo o país. Sua hegemonia no cenário artístico, enquanto crítico e promotor das artes, nos leva a tentar compreender até que ponto as obras selecionadas nos Salões conseguem dialogar com a produção artística do momento e quais características o júri elenca como aspectos de uma visão universal das artes. Além de Mário Pedrosa, outros críticos tinham presença recorrente entre os eventos de arte de vários estados, instituindo uma rede de contatos entre os diversos núcleos artísticos do país.

Em estudo sobre os júris de salões na década de 1960, Emerson Dionísio de Oliveira (2011) quantificou e caracterizou os membros destas comissões julgadoras e traçou a circulação e recorrência da presença dos mesmos. Haveria então a predominância de três tipos de jurados: os críticos, os funcionários de museus de arte (ou instituições congêneres) e os artistas. A circulação destes membros entre os vários salões realizados no país ocorria com o fluxo no sentido Rio-São Paulo para os outros centros, ocorrendo em minoria a circulação de algum jurado de circuito artístico mais periférico para o eixo Rio-São Paulo. Oliveira aponta duas características comuns entre os nomes mais recorrentes nesta circulação: o fato de terem acesso aos meios de comunicação e o de estarem vinculados de alguma forma às edições da Bienal Internacional de São Paulo. Entre os nomes mais recorrentes, com o quantitativo de participações entre parênteses, muitos estiveram presentes nos júris dos SMBA-BH¹².

Embora os “artistas” predominem na listagem, os nomes que mais recorreram estavam posicionados como críticos e estiveram indissociavelmente presentes nos mais importantes salões do período. São eles: José Geraldo Vieira (12 eventos), Mario Schenberg, Frederico Moraes e

¹² É importante ressaltar que a pesquisa citada, analisou 31 salões ocorridos na década de 1960, tendo, como critério de seleção, possuir o salão ao menos três edições no período e ter sido apresentado em mostras públicas (OLIVEIRA, 2011, p. 478).

Walter Zanini (11 eventos), Mário Pedrosa (9), Jayme Maurício (8 eventos), Geraldo Ferraz e Quirino Campofiorito (7). (OLIVEIRA, 2011, p. 482).

Participaram também do júri no XVIII SMBA-BH (1963) José Geraldo Vieira, Clarival Valladares, João Quaglia e Rui Flores. Houve corte de 85% na seleção das obras, o que gerou muitas polêmicas e críticas entre os artistas e os principais colunistas de jornais da época. Estes argumentaram que o rigor da avaliação do júri estava pautado em parâmetros artísticos dos circuitos do eixo Rio-São Paulo, de Bienais e de eventos até internacionais. O primeiro prêmio foi concedido a Flávio Shiró, artista japonês, residente em São Paulo desde a década de 1940, o que motivou ainda mais as críticas, pois este era reconhecido internacionalmente (VIVAS, 2012). Essas polêmicas suscitadas sobre os critérios de premiação demonstram o quanto o SMBA-BH, até o início da década de 1960, estava restrito ao circuito artístico mineiro e que, a partir de então, a abertura para participação de artistas e jurados reconhecidos nacionalmente passa a determinar posturas críticas de reavaliação e revisão dos pressupostos da arte mineira. Em Belo Horizonte, o ano de 1963 foi emblemático também por ter ocorrido a *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda* (RIBEIRO, 1997).

O circuito das artes moderna e contemporânea em Minas Gerais se constituiu, tendo como eixo, principalmente a partir da década de 1960, o Museu de Arte da Pampulha. É neste período que foram abertas as galerias privadas Grupiara e Guignard, que completavam o círculo de exposições na cidade, com mostras de artistas individuais e também coletivas de representantes da cidade. Somente a cidade de Ouro Preto é lembrada por alguns artistas como outro núcleo difusor de arte no estado, mas com uma propulsão acanhada e limitada, tendo também um salão, inaugurado em 1967, mas já encerrado em 1969.

Para compreendermos o papel de Minas Gerais como sendo um núcleo artístico inserido no circuito da arte brasileira é preciso definir o papel que os SMBA-BH tiveram para a constituição do circuito de Belo Horizonte. Dessa maneira podemos nos aproximar melhor dos embates artísticos que interessam aqui, pretendendo contribuir para a reformulação da história da arte a partir da análise das obras que foram objetos dos embates e que são nossas principais fontes de pesquisa.

Diante disso, apresento num dos textos de abertura do catálogo do XXI SMBA-BH, de 1966, o depoimento em que Clarival do Prado Valladares (ANEXO 2.2) registrou a importância da reinauguração do MAP e do Salão que era ali promovido.

Tenho vindo aqui, em várias ocasiões, como membro de júri do Salão Municipal de Belas Artes, mas desta vez volto com a alegria de ter

comprovado a excelente restauração e a recuperação de um dos mais belos locais do mundo destinado ao acolhimento, julgamento e divulgação dos lídimos valores das artes plásticas brasileiras. Esta jóia [sic] de civilização moderna é o endereço de um Salão anual de artes altamente conceituado em todo o país e, por isso mesmo, faço votos para que a produção artística local, bem como a dos demais remetentes, se aprimore ao nível deste abrigo que tem merecido o reconhecimento universal de belo exemplo de nossa época¹³.

Pensando no grau de representatividade que tinha a figura de Clarival do Prado Valladares para a cultura brasileira, o reconhecimento do Museu como lugar apropriado para as artes brasileiras na época é extremamente importante na divulgação do Salão e do papel desta instituição museológica. Contudo, este registro expressa também o quanto a edificação do Museu, representativa da arte moderna, muitas vezes ganha ainda mais destaque do que o próprio papel do MAP enquanto órgão disseminador da arte. A edificação é tomada no texto de Clarival como referência para nortear produções artísticas de qualidade.

Outro texto do mesmo catálogo, que, ao que parece, tinha o intuito de prestigiar a reabertura do Museu, escrito pelo crítico de arte Mário Schenberg (ANEXO 2.5), nos fornece elementos para interpretarmos qual era o papel do Museu de Arte de Belo Horizonte no cenário nacional e qual a importância do Salão que este promovia.

O Museu de Arte de Belo Horizonte é uma das instituições fundamentais da vida cultural mineira. A sua atuação já se faz sentir em todo o Brasil, sobretudo pela realização dos seus salões de arte. [...]
Estou certo que o Museu de Arte da Pampulha, num futuro próximo, será uma das grandes instituições culturais brasileiras de repercussão internacional, como seus congêneres de São Paulo e da Guanabara¹⁴.

Este texto, além de confirmar o pensamento de época acerca da marginalidade de Minas Gerais em relação ao eixo Rio-São Paulo no circuito artístico, confirma o quanto se esperava que o MAP alcançasse maior projeção ao longo do tempo. O próprio movimento dos organizadores do catálogo em convidar críticos de arte desse eixo para registrarem comentários sobre a importância do Museu, sem haver registros de artistas ou críticos de Minas Gerais, reafirma o papel de marginalidade de Belo Horizonte que já era reconhecido no circuito das artes no Brasil. Confirma-se então que esta marginalidade é histórica na constituição do cenário artístico do país. Mesmo assim, era um evento que atraía artistas de vários estados e levava os artistas de Minas Gerais ao contato com as diferentes produções em circulação no país.

¹³ Texto de abertura do Catálogo do XXI Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, 1966.

¹⁴ *Ibidem*.

Esta circulação de membros de júris de salões do eixo Rio-São Paulo para outros centros não é restrita a Belo Horizonte. Como bem demonstra Oliveira (2011), a presença de críticos e artistas nos salões de fora do eixo era natural e provavelmente trazia maior status e confiabilidade aos eventos. As diferentes tendências artísticas da década de 1960 estariam presentes em diversos salões da época, marcados pela seleção de um júri que confirmava o diálogo que os artistas brasileiros, dos diferentes núcleos regionais, estabeleciam com a produção artística internacional, trazendo-o para suas obras. O estudo das obras premiadas nos SMBA-BH entre os anos de 1964 a 1968 serve como análise para as diferentes tendências e experimentações artísticas, pois este era um evento de grande importância para a circulação de artistas e configuração da crítica de arte da época.

O acervo do MAP possui atualmente 1400 obras, aproximadamente, “distribuídas em categorias tradicionais – como pintura, escultura, gravura, desenho e fotografia – e categorias contemporâneas – como objetos, instalações, *site-specific* e audiovisuais” (BONADIO, 2009, p. 237). Não há no MAP, como se espera da ideia de Museu, uma exposição permanente do acervo, contando com recortes cronológicos, temáticos ou qualquer tipo de mostra que exponha parcialmente algumas das obras da instituição. O acervo é exibido em recortes ao longo da história da instituição, o que muitas vezes dificulta e até inviabiliza estudos sobre suas obras. Segundo Vivas, as explicações para não haver um perfil de mostra permanente do acervo parece concentrar-se em dois argumentos.

[...] a estrutura do prédio não possibilita a utilização de seu espaço para exposição permanente de obras e as alterações necessárias acabariam por descaracterizá-lo e as já realizadas sempre parecem insuficientes para abrigar as dinâmicas de crescimento e de modificações do perfil do acervo e seu público. (VIVAS, 2013, p. 26).

As principais mostras retrospectivas com exposição de exemplares do acervo do MAP nos últimos dez anos ocorreram, em 2008, *Neovanguardas*; em 2011, *Museu Revelado*; e, de maio a julho de 2014, *O Olhar: do íntimo ao relacional*. Além destas há empréstimos de obras do acervo para exposições em outras instituições museológicas para mostras individuais de artistas e em exposições com perfil de retrospectiva da história da arte, como foi o caso da mostra *Minas Território da Arte*, no Palácio das Artes (Belo Horizonte) em 2014.

3 O XIX SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1964: O NOVO E O TRADICIONAL

O XIX SMBA-BH foi realizado em 1964 no saguão da reitoria da UFMG. Neste ano, a precariedade da edificação do MAP, que sofria com infiltrações e danos estruturais, não propiciava condições para abrigar o Salão. Mesmo com este deslocamento, o calendário de convocação de artistas, organização e inauguração do evento, não precisou ser alterado.

O edital de convocação dos artistas interessados foi lançado em outubro de 1964. No XV SMBA-BH de 1960, já era permitida a participação de artistas residentes fora de Belo Horizonte. A extensão dessa concorrência a artistas que não eram mineiros desagradava muitos participantes que, mesmo após quatro concursos com esta experiência, ainda lamentavam a permissão para artistas vindos de fora.

Muitos artistas rivalizavam também com a composição do júri por críticos renomados do Rio de Janeiro e São Paulo. A comissão julgadora era composta por cinco membros, sendo dois eleitos pelos artistas inscritos e três indicados pelo Conselho Deliberativo do Museu de Arte. Quanto a isso, muito se dizia da vontade dos artistas mineiros em escolher membros que pudessem beneficiá-los.

Os artistas mineiros acham que tem menores chances com esse pessoal que vem de fora. E estão se organizando, cabalizando e fofocando para botar no júri dois elementos locais que briguem pela premiação de artistas mineiros. Um dos nomes que eles querem eleger é Mari’Stella Tristão. [...] Eles acham que é uma grande vitória para os mineiros conseguir prêmio dessa forma, que prêmio do nosso Salão deve sair para Minas. Tentei argumentar que o que vai ser julgado é o quadro não o certificado de residência do artista, mas minha objeção não valeu. Porque eles querem mesmo conquistar um prêmio do Salão na base da geografia. (ÂNGELO, *Diário de Minas*, 27/11/1964).

No ano de 1964, o júri acabou sendo composto por Mário Pedrosa, Clarival do Prado Valladares, José Geraldo Vieira, José Joaquim Carneiro de Mendonça, Mari’Stella Pires Tristão, sendo estes dois últimos os indicados pelos artistas (ANEXO 2.1, 2.2, 2.3, 2.4). Dentre os mais renomados na época, Mário Pedrosa era a grande referência por ter seu posicionamento teórico muito bem demarcado, elaborando uma crítica mais especializada que tratava de inserir a obra num circuito artístico mais amplo, contrapondo a produção nacional e

a internacional¹⁵. Pedrosa teve muitos seguidores que passaram a adotar uma linha mais interpretativa das obras, abandonando aos poucos o caráter meramente descritivo (BARROS, 2008). Já havia participado da XVIII edição do SMBA-BH, em 1963, Clarival do Prado Valladares, José Geraldo Manuel Germano Vieira e Mário Pedrosa, sendo que, estes dois últimos participaram no mesmo ano da seleção de obras na VII Bienal de São Paulo.

Para a eleição dos dois jurados, prevista pelo edital do XIX SMBA-BH, estiveram presentes trinta artistas já inscritos neste Salão e participantes em edições anteriores. Mari’Stella Tristão foi eleita com 20 votos e José Joaquim Carneiro de Mendonça com 17 votos. Frederico Moraes teve apenas 7 votos e Olívio Tavares de Araújo 2 votos¹⁶. José Joaquim Carneiro de Mendonça já tinha sido jurado nos SMBA-BH de 1960 a 1962, consecutivamente.

Sobre o envio das obras, a principal recomendação no edital do Salão era a de que os trabalhos deveriam ser identificados no verso com nome e endereço do artista. Cada artista poderia apresentar no máximo três trabalhos em cada sessão. Tais registros são encontrados em quase todas as obras e muitas trazem também o título e o preço atribuído. Além dos prêmios a cada categoria em 1º, 2º e 3º lugares, existiam os prêmios de aquisição, oferecidos por entidades e firmas particulares. Estas poderiam doar ou não as obras ao Museu. Por causa disso, os artistas indicavam, na ficha de inscrição e/ou também no verso das obras, o valor que atribuíam à sua. Segundo o Art. 16 do regulamento, “as obras que receberem os primeiros prêmios passarão a pertencer ao acervo do Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte”¹⁷.

Neste Salão foram inscritos cerca de 400 trabalhos, e, em média, 80 trabalhos foram aceitos (entre premiados e selecionados para compor a exposição). Segundo os jornais do Rio de Janeiro, o número exato seria 437 inscritos e 81 aceitos, porém os jornais mineiros registram 403 inscritos e 80 aceitos. Na lista de obras do catálogo, é contabilizado um total de 98 obras, sendo 47 pinturas, 29 gravuras, 18 desenhos e 4 esculturas. Estas contradições podem ser decorrentes da forma diferenciada de contar, talvez os jornais tenham contabilizado o número de artistas inscritos e não o de obras inscritas e selecionadas. Talvez o catálogo tenha especificado as obras uma a uma desconsiderando a presença de dípticos ou trípticos. Foram premiados os seguintes artistas e obras:

¹⁵ Para maiores informações sobre Mário Pedrosa, ver Arantes (1991) e Pereira (2009).

¹⁶ “Ata de eleição dos membros da comissão julgadora do XIX Salão Municipal de Belas Artes”. In: *Caderno de atas dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (1957 – 1967)*. Arquivo CEDOC/MAP-BH (p. 71).

¹⁷ O Regulamento do XIX SMBA-BH foi publicado em diversos jornais, dentre eles no *Diário de Minas*, de 30/10/1964, em reportagem de Olívio Tavares de Araújo, intitulada *O regulamento do Salão*, no caderno Jornal das Artes.

Pintura: primeiro prêmio Jarbas Juarez Antunes (Belo Horizonte), *Composição em Preto nº1*; segundo Luiz Canabrava (Rio de Janeiro), *Figura I* e terceiro João Osório Brzezinski (Curitiba), *A hora da noite minguante*.

Escultura: primeiro prêmio Maria Guilhermina Fernandes (Goiânia), *Escultura XVII* e segundo Maurício Salgueiro (Rio de Janeiro), *Vacuômetro*.

Gravura: primeiro prêmio Miriam Chiaverini (São Paulo), *Gravura I*; segundo Dorothy Bastos (São Paulo), *Xilogravura A* e terceiro Vicente Sgreccia (Belo Horizonte), *Sonata ao Despertar do Sol*¹⁸.

Desenho: primeiro prêmio Maria Beatriz Almeida Magalhães (Belo Horizonte), *Ciclista*; segundo Raul Córdula Filho (Rio de Janeiro), *Dos Homens e do Fim* e terceiro Paulo Roberto Frade Laender (Belo Horizonte), *Arcadas Barroco XI*¹⁹.

Dentre estas, as obras que estão presentes no acervo e foram selecionadas para pesquisa são: a pintura a óleo sobre tela de Jarbas Juarez, a pintura a óleo e linhagem sobre tela de João Osório Brzezinski, o desenho de nanquim e aguada sobre papel de Maria Beatriz Almeida Magalhães, o desenho de aguada e guache de Raul Córdula e o desenho com colagens de Paulo Laender. A categoria desenho é a única de que o acervo do Museu possui as três obras classificadas. Foram divulgadas em jornais da época a dificuldade do júri e as polêmicas em dispor dessa classificação. Além das obras dessa categoria, uma que também trouxe bastante discussão e polêmicas entre a crítica da época foi a pintura de Jarbas Juarez. Esta obra será analisada a seguir, sendo questionada a versão da história da arte em Belo Horizonte que a eleva a marco da “neovanguarda” na capital mineira, segundo a tese de Ribeiro (1997).

O alto número de cortes dentre os inscritos foi comentado pela imprensa na época, muitos apoiando tal número como representativo de uma seleção qualitativa²⁰. Segundo Vivas (2012, p. 155), o XIX SMBA-BH demonstra o rompimento da ideia de que o júri preferia os artistas do eixo Rio-São Paulo como comentavam os críticos e artistas mineiros. A prova disto

¹⁸ No catálogo do XIX SMBA/BH, registra-se o nome da obra seguido do número romano I, sendo que no *Caderno de atas dos Salões* (CEDOC/MAP-BH), na “*Ata da reunião de seleção e julgamento do XIX Salão Municipal de Belas Artes*”, datada de 05 de dezembro de 1964 (pág. 73), consta o número II na sequência do título.

¹⁹ No Catálogo do XIX SMBA-BH, o título registrado foi *Barroco XI* e no *Caderno de atas dos Salões* (CEDOC/MAP-BH), na “*Ata da reunião de seleção e julgamento do XIX Salão Municipal de Belas Artes*”, datada de 05 de dezembro de 1964 (pág. 73), o título transcrito foi *Arcadas*. Na obra do artista selecionada para exposição, mas não premiada, consta a inscrição “*Arcadas Barroco XII*” ao lado da assinatura, o que pode corroborar com a afirmação de que a obra aqui analisada tem mesmo o título de “*Arcadas Barroco XI*”. Esta titulação foi seguida neste estudo, também porque foi assim adotada no Inventário do acervo do MAP (2010).

²⁰ BENTO, Antonio. Cortes drásticos no Salão Mineiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1964. Na matéria do jornal *Estado de Minas*, de 10 dez. 1964, a colunista Mari’Stella Tristão, defende que o rigor no corte de quase 80% das obras inscritas favoreceu a qualidade do salão.

seria o destaque dado às obras de artistas jovens do estado e o grande corte de nomes reconhecidos nacionalmente.

Mas esta busca pelo novo e pela reafirmação do rompimento das tradições com o estilo mineiro de pintar não foi plenamente bem aceita pela crítica da época em todas as obras selecionadas. Para Olívio Tavares de Araújo, a busca de novidades foi de tal maneira exacerbada que acentuou contradições com representações artísticas tradicionais selecionadas.

A propósito das entrevistas que os quatro mineiros premiados no XIX Salão Municipal de Belas Artes deram à semana passada à coluna, observei duas ou três vezes o que me parecia ser a intenção principal do júri em sua atuação: distinguir o novo em desfavor do antigo, o gasto, ou mesmo o apenas visto. A ida à mostra, porém, confirma somente em parte a hipótese; pois se por um lado percebe-se de fato a valorização do trabalho jovem e experimental (quase até ao excesso), por outro seguiu a premiação caminhos estranhos e tradicionais. Não se consegue compreender facilmente o critério do júri; há nele contradições bastante grandes, que só se podem atribuir à provável política de concessões que seus membros devem ter estabelecido uns para com os outros. (ARAÚJO, *Diário de Minas*, 16/12/1964).

Ao analisarmos as obras e as demais críticas, veremos o quanto estes critérios do novo e do tradicional estiveram em voga no discurso da crítica na época. Entre os críticos mineiros que redigiam nas colunas dos periódicos de maior circulação nesta época, podemos citar: Frederico Morais e Mari’Stella Tristão, que escreviam no jornal *Estado de Minas*, e Olívio Tavares de Araújo, Ivan Ângelo e Mário Fontana, que escreviam no jornal *Diário de Minas*. Nas matérias destes dois últimos o enfoque era mais social que as dos outros, tratando os Salões sempre como um evento cultural. Discorriam sobre a filiação dos participantes, sobre as hipóteses de favoritismos e sobre situações conflituosas entre os artistas e organizadores do eventos.

Mari’Stella e Frederico dedicavam-se à publicação dos premiados, comentando sobre a escolha dos trabalhos e um pouco da trajetória artística dos selecionados (ANEXO 2.4 e 2.12). Diante de algumas polêmicas acerca das seleções pelo júri, Mari’Stella sempre assumia uma posição conciliadora, manifestando-se a favor dos artistas mineiros (VIVAS, 2012).

Já Frederico Morais assumia um papel de denúncia, apontando permanências de estilos e o que considerava equívocos pela comissão julgadora. Sem grandes pudores, apontava as produções que considerava ruins de alguns artistas. Destacava-se muitas vezes pelo seu discurso de oposição ao pensamento dos demais críticos. Apresentava posição crítica agressiva e contundente contra o *status quo* da crítica da época, estabelecida em torno da hegemonia de Mário Pedrosa nas comissões julgadoras dos salões e bienais. Ao escrever

sobre o XVIII SMBA de 1963, ataca a postura desse crítico como se sua atuação norteasse de forma centralizadora o contexto da arte nacional.

E se este mesmo observador inserir o salão de Belo Horizonte no contexto da realidade artística nacional, verá, não sem espanto, como tem sido marcante a atuação deste mesmo crítico (e do grupo que segue suas ideias) na caracterização de nossa arte e até mesmo no comportamento do artista. E verá, em última análise, que sua atuação nem sempre tem sido fecunda ou positiva. (MORAIS, *Estado de Minas*, 08/01/1964).

Olívio Tavares de Araújo nesse período iniciava-se na crítica de arte, tendo tido destaque no ano anterior com as matérias sobre o XVIII SMBA-BH, de 1963, mas já era titular do caderno *Jornal de Arte* do jornal *Diário de Minas*. Segundo Vivas (2012), Olívio Tavares era um crítico incipiente na época: “Nota-se que Araújo é um crítico inexperiente e, por vezes, parece atordoado com as modificações artísticas que estavam ocorrendo nos SMBA”. (VIVAS, 2012, p. 150).

Na tentativa de compreendermos os critérios de seleção utilizados pela comissão julgadora, os comentários destes críticos são muito importantes para situarmos os principais valores artísticos em voga na época. Além disso, podem nos orientar na busca de diálogos entre as obras selecionadas e os movimentos, tendências da arte e obras de artistas nacionais e internacionais do momento.

3.1 JARBAS JUAREZ, *COMPOSIÇÃO EM PRETO Nº1*

A obra selecionada como primeiro prêmio de pintura marcou o XIX SMBA-BH pelas polêmicas geradas na época e por mais tarde ter sido elegida como marco fundador da vanguarda artística em Belo Horizonte, segundo a tese de Marília Andrés Ribeiro (1997). O artista, autor dessa obra, Jarbas Juarez era até então mais conhecido por seus desenhos (ANEXO 1.1). A adoção da pintura e já com técnicas diferentes das tradicionais, utilizando colagens com papéis diversos e tinta esmalte automotiva, marcou sua trajetória artística caracterizando-o como sendo questionador, combativo, e vanguardista por definir em suas obras posições de ruptura com as tradições da arte mineira e por suscitar temas de oposição à situação social vivida no país (RIBEIRO, 1997). Após já ter sido reconhecido como desenhista, Jarbas incursionou na pintura já com a consagração de primeiro prêmio no XIX

SMBA-BH, tão cercado de polêmicas da crítica de arte. O artista considerou tal fase como favorável a sua trajetória artística por demarcar seu rompimento com a tradição pictórica mineira, abrindo novas possibilidades²¹.

A obra *Composição em Preto nº1* (FIGURA 2), datada e assinada pelo artista (“Jarbas / 64”, lateral inferior direita), é uma pintura a óleo e tinta esmalte automotiva, com colagens de papel corrugado e papel higiênico sobre tela. Foi confeccionada na vertical com a composição em dois paralelos neste mesmo sentido. A tela é monocromática em preto, aparentando distinção de tons e brilhos pela aplicação de duas tintas diferentes e de texturas com materiais diversos.

FIGURA 02 – *Composição em Preto nº1*. Jarbas Juarez, 1964. (130 x 97,5 cm)



Foto: Nelyane Santos, agosto de 2013.

Na obra vê-se, da esquerda para a direita, área com faixa lateral junto à borda formada pela colagem de papel, ligeiramente enrugado seguindo a conformação das bolhas de ar, da cola e da tinta que o molharam. Trata-se de papel higiênico com largura de 11 cm e gramatura fina. Na faixa paralela seguinte, o fundo foi pintado com tinta a óleo preta, não muito densa, o que se percebe por ficar visível a trama do tecido da tela. Sobre este fundo o artista confeccionou uma pintura gestual com concentrações de tinta preta (tinta esmalte automotiva) em três largas poças de maior densidade e concentrações intermediadas com

²¹ Os depoimentos de Jarbas Juarez foram reunidos num livro de entrevista da Coleção Circuito Atelier da editora C/Arte. JUAREZ, Jarbas; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Jarbas Juarez: depoimento*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003.

escorridos mais finos. A aplicação aparentemente foi feita por escorrimento e gotejamento, com a tinta menos fluida, proporcionando maior controle de sua viscosidade.

O lado direito desta faixa é delimitado por uma tira de papel higiênico enrolado em espiral e colado. Esta área tem o fundo com menor concentração de tinta preta aparentando ter somente tinta a óleo. No centro desta faixa, na borda inferior, há uma assinatura do artista feita a pincel com tinta preta. Mas esta assinatura ficou ligeiramente invisível pelo entorno em preto. Provavelmente o artista percebeu que a assinatura ficou pouco aparente e a ignorou, fazendo outra com pincel mais fino e tinta branca na lateral inferior direita.

A área à direita possui fundo com tinta preta mais concentrada desde a parte superior até o centro, aparentando o uso de várias demãos de tinta a óleo. Na parte de cima, sobre o fundo centralizado, há um retângulo de 50 x 40 cm, posicionado na vertical feito de colagem de papelão corrugado, contornado com um barbante mais grosso, provavelmente de algodão. A composição dos recortes e colagens sobrepostas de papelão forma uma figura abstrata com curvas arredondadas e um círculo na lateral superior direita. A parte do centro para baixo possui fundo em tinta preta mais densa ao centro, seguindo a área do retângulo com colagens. Há sobrecargas de tinta que aparentam ser uma tinta bem mais densa do que tinta a óleo, provavelmente é a tinta automotiva citada pelo artista em depoimentos. Indício disso é que, no lado esquerdo, bem ao centro, há um empaste de tinta escorrida com alguns craquelês no lado direito próximo ao retângulo da colagem (provocados pelo processo lento de secagem do empaste).

Abaixo do retângulo, ligando-se a ele por uma pequena faixa com papel higiênico, encontra-se um círculo feito com colagem também de papel higiênico em espiral. Neste círculo há concentração de tintas em empastes ao centro como se auxiliasse o artista a colar o papel na tela com uma sobrecarga de tinta no papel mais fino. No centro do círculo em que se estreita a espiral da colagem de papel, o papel se sobrepõe ligeiramente embolado sobrecarregado por tinta aparentando ter sofrido rasgos, bolhas e até quebras por craquelês formados após a secagem. O aspecto é de papel amassado, quebradiço. Logo abaixo deste círculo na lateral direita há a assinatura do artista feita com pincel fino com tinta branca (ANEXO 3.1).

A grande polêmica que se seguiu à divulgação do resultado do XIX SMBA-BH se deu em torno do depoimento de Jarbas Juarez sobre seu desejo de eliminar o estilo mineiro de pintar, herança do mestre Guignard e seus discípulos. O depoimento manifesto desenvolvido sobre a frase célebre “Guignard está morto, descobramos nossos próprios caminhos!” foi a

tônica de vários artigos de jornais da época²². Mas, além do discurso, importa-nos aqui tentarmos compreender a seleção desta obra e seus paralelos com o mundo da arte.

Em depoimento posterior, o artista comenta sobre a produção da pintura *Composição em Preto nº1* e oferece referências sobre os problemas artísticos enfrentados e suas perspectivas com a obra.

Lembro-me que um dia eu descia a Avenida Antônio Carlos em direção à minha casa e chovia muito. Vi no chão, bem no meio da avenida, uma forma muito bonita, causada pelo óleo dos carros. Então pensei: “vou usar tinta automotiva e ver o que vai dar”. Comecei a experimentar misturando com tinta-óleo, fazendo texturas e colagens com papelão. No entanto, percebi que a própria tinta automotiva pura ficava muito bonita. Pensei que daria para fazer umas boas colagens usando a tinta e tiras de papel higiênico e papelão. Optei por não usar cor, somente cinza e preto sobre preto, pois assim dava uma ideia de luto diante de nossa condição política. [...]

O processo de elaboração desses trabalhos era o seguinte: colocava um papel de jornal no chão e colocava a tela por cima. Pintava em pé, interferindo na tela com colagens. (JUAREZ, 2003, p. 17).

É importante notar que a percepção do artista, atenta às referências visuais do espaço urbano, conduz à busca de materiais para alcançar a visualidade semelhante dos elementos desse mesmo espaço urbano, como é o óleo dos carros durante a chuva. A tinta automotiva – que é uma tinta esmalte com alta densidade, o que acentua seu poder de cobertura – em seu processo de secagem resulta numa plasticidade que chama atenção dos artistas pelo seu poder de adesividade e também pelo seu manuseio menos fluido e com escorrimento conduzindo aos gestos livres²³. Em seu processo de experimentação, Jarbas Juarez não deu prioridade ao uso da tinta automotiva, continuou a utilizar a tradicional tinta a óleo como fundo de toda sua pintura, recobrando uniformemente o branco da tela e disfarçando levemente a sua textura, que ainda fica aparente por ter utilizado uma camada ligeiramente fina.

Sobre os materiais utilizados pelo artista na época, Frederico Moraes registrou:

E os trabalhos novos. Grandes telas negras, nas quais toda a antiga nobreza dos materiais desaparece. A matéria prima de Jarbas é variada e insólita: caixa de fósforo, papelão de embalagem, barbante, espuma de nylon, papel higiênico e tinta preta, que serve também como cola. Os processos de trabalho e os próprios instrumentos também mudaram. Jarbas não usa mais o pincel. Mesmo a espátula usa pouco. Às vezes desenha a lápis sobre a tela branca, delimitando espaços, sugerindo algumas formas iniciais. Cobre tudo com tinta, depois cola alguns daqueles materiais, usa frequentemente o

²² BENTO. *Diário Carioca*, Cortes Drásticos do Salão Mineiro. Rio de Janeiro, 11 dez. 1964.

²³ Outra forma de uso da tinta automotiva foi muito utilizada pela artista Lygia Clark, porém com aplicação por spray, nas suas pinturas sobre madeira da segunda metade da década de 1950.

decalque, os próprios dedos são instrumentos, como nos tempos do Lascaux. (MORAIS, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 06/12/1964).

Para Vivas, “uma das novidades do artista é romper com o figurativismo das paisagens de Minas Gerais e o uso de materiais não convencionais no campo da pintura”. (VIVAS, 2012, p. 158). A inserção de produtos pouco comuns aos cânones da pintura sobre tela demarca o rompimento do artista com as tradições pictóricas, mas por mais que pareça novidade no campo da experimentação enunciada por Jarbas Juarez, e perceptível na análise de suas obras na opinião dos críticos da época, é importante ressaltar que tanto a tinta automotiva quanto o uso de colagens já estavam presentes nas produções artísticas pelo menos desde a década de 1950, por meio dos cubistas, inclusive no Brasil.

Nesta linha de pensamento de rever os processos de ruptura com os cânones da pintura na história da arte, Frederico Moraes analisa a obra de Jarbas Juarez em suas limitações estéticas se comparadas às tendências e movimentos da época.

Mas não se trata de “pop-art” (e acredito que Jarbas está consciente disso), e tampouco é manifestação de ultra vanguarda. Se querem minha opinião, acho até que isto que Jarbas está fazendo é um pouco velho. Velho na medida em que cinco anos, às vezes, é tempo suficiente para enterrar um movimento tão revolucionário quanto a “pop-art”. (MORAIS, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 06/12/1964).

A correlação da obra de Jarbas Juarez com a *pop art* parece ter sido comentário corrente no circuito artístico da capital na época, pois em outro artigo o assunto também é tratado, porém confirmando-se o diálogo entre a produção do artista mineiro e a *pop art*.

Já que nos referimos acima à abertura do XIX Salão Municipal de Belas Artes, a colunista Ana Marina ficou indignada porque o júri concedeu o 1º prêmio de pintura ao artista Jarbas Juarez, que lá se apresentou com trabalhos de “colagens” dentro das características da “pop art” (enquadramento que o próprio Jarbas Juarez parece desconhecer), e classificou inclusive de “famigerada” essa escola de manifestação artística. Quanto a essa indignação da prezada coleguinha, parece ela desconhecer que a “pop art” está atualmente no auge da moda, sendo que o crítico Mário Pedrosa (que comandou o júri do salão) nada mais fez do que seguir a moda e agir conforme agiu o júri da Bienal de Veneza, que deu o 1º prêmio de pintura ao artista máximo da “pop art” no mundo, o americano Rauschenberg. Aliás, se a ilustre coleguinha visse o quadro da “pop art” com que Rauschenberg tirou o 1º prêmio da Bienal, aí então iria ficar indignada de fato. (FONTANA, *Diário de Minas*, 12/12/1964)

É claro que não podemos desconsiderar o rompimento do artista com a figuração paisagística, estilo comum entre os alunos e seguidores de Guignard. Por isso Frederico Morais termina seu artigo afirmando que a obra de Jarbas Juarez “importa sim, como experiência, como busca de um caminho próprio, menos regional, mais universal” (MORAIS, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 06/12/1964). Rodrigo Vivas considera que essa obra ainda mantém características tradicionais de pintura se comparada às determinações da arte contemporânea daquele momento.

Alguns aspectos de Juarez apresentam-se mais previsíveis, como a divisão da imagem em retângulos e círculos. O artista define, ainda, a obra por campos de experimentação, ou seja: percebe-se, então, um espaço para a pintura gestual e outros campos da composição para o exercício da colagem. (VIVAS, 2012, p. 159).

Na pesquisa pictórica e plástica de Jarbas Juarez, percebe-se este planejamento da estruturação compositiva da obra. Ao analisarmos o título, *Composição em Preto nº1*, podemos notar uma provável insinuação de um convite do artista ao observador para compreender a obra como exercício de formação de composições pictóricas, aspecto comum nos cânones tradicionais da pintura. Em artigo intitulado *Ciência e Arte: Vasos Comunicantes*, datado de 1960, Mário Pedrosa avaliava este cânone da seguinte maneira: “A noção acadêmica de composição era de ordem essencialmente estática, visando sobretudo chamar a atenção do observador para as figuras ou formas colocadas privilegiadamente nos planos centrais do quadro”. (PEDROSA. In: FERREIRA, 2006, p.53).

Reverendo o título da obra sob esse viés, ele pode expressar uma indagação sobre a natureza da arte, visto que agrega um dos principais cânones da pintura, a divisão da tela por composição. Mas as divisões de Jarbas Juarez, apesar de previsíveis em seu aspecto plástico, como foi mencionado por Vivas (2012), apresentam-se em espaços delimitados assimétricos, sem harmonia e proposta de sequência visual tátil, já que a monocromia não conduz o olhar a algum ponto de luz, sombra ou explosão de cor. O título pode suscitar então certa provocação do artista, pois dialoga com o cânone, mas rompe com a observação harmoniosa e rítmica ao expressar áreas de registros assimétricos e monocromáticos.

Além de ao uso de novos materiais, há de se dar destaque à pintura gestual empreendida por Jarbas Juarez. A IV Bienal de São Paulo de 1957 colocou à mostra a pintura gestual de Jackson Pollock (FARIAS, 2001). Passada a discussão entre abstracionismo e figurativismo entre os artistas brasileiros durante a década de 1950, a pintura gestual de *Composição em Preto nº1* deixa de ser somente uma reminiscência da abstração ao ser

realizada com outras propostas visuais, como a configuração de espaços compositivos com texturas e materiais diversos.

FIGURA 03 – Pintura gestual de Jackson Pollock.



Foto: Hans Namuth, 1951. In: CHIPP, 1996, p.555.

Sobre as técnicas para explorar as texturas de diversos materiais, Ribeiro (1997, p. 206) compara os resultados de *Composição em Preto nº1* com as obras de Enrico Baj, algumas expostas na mostra *Phases* que passou por Belo Horizonte em setembro de 1964, na Reitoria da UFMG, depois de já ter sido exposta no MAC-USP e no MAM-RJ²⁴. Além deste diálogo, a autora ressalta também a referência à pintura gestual de Jackson Pollock. Sobre a passagem da exposição *Phases* em Belo Horizonte o crítico Olívio Tavares de Araújo ateuve-se à obra de Enrico Baj.

A arte de Baj é de toda mostra, a mais “participante” sua obra é ostensivamente agressiva ao instituído, ao da elite, à guerra, às pompas “Dama aristocrática” (uma das obras aqui em BH) é uma apologia ao bizarro; “General passeando com seu cãozinho” (exposto na bienal) condenava à sua maneira a personagem ao ridículo.

O caso de Enrico Baj, não sendo sob o ponto de vista estético, no usual sentido do termo, o mais importante de “*Phases*”, o é sob um ponto de vista artístico mais global. Sua obra, com efeito, impactua [sic], comunica, cumpre eficientemente seu papel transmissor. Mas o faz por apelar para o

²⁴ O grupo *Phases* foi um movimento de cunho internacionalista que pregava maior valorização do imaginário e da reflexão da realidade. Surgiu como uma revista em janeiro de 1954. O movimento era centralizado em Paris, apesar de ter se expandido por todo o continente europeu. Walter Zanini (diretor do MAC/USP na época) passou a fazer parte do grupo em 1961 e estabeleceu os contatos para trazer alguns artistas ao Brasil. Quatro artistas brasileiros foram indicados por ele para participarem da mostra no Brasil: Bin Kondo, Fernando Odriozola, Yo Yoshitome e Wesley Duke Lee (ZANINI, 1983).

que há de mais antiestético, ao feio, ao incômodo. (ARAÚJO, *Diário de Minas*, 22/09/1964).

Não foi possível encontrar as imagens das obras citadas pelo jornalista. Porém, no catálogo da VII Bienal de São Paulo de 1963 e no catálogo da exposição *Phases*, há imagens de obras do artista Enrico Baj que suscitam comparações com a obra de Jarbas Juarez no que tange ao uso de colagens para provocar textura e volumetria diferenciadas na tela. As figuras em conformação nas duas obras que podemos analisar de Baj configuram cabeças com olhos, nariz e boca, sem relação direta com figuras humanas. Esta configuração associa-se a entornos com muitas colagens e materiais diversificados agregados à tela. Há também, na tela exposta em *Phases*, área com pintura gestual com gotas e escorridos de tinta. Dentro das limitações da observação e análise de uma obra de arte por meio de imagens gráficas em preto e branco, a correlação encontrada em Baj e Jarbas é puramente vinculada à experiência com colagens e ao resultado pictórico plástico com texturas. O grotesco que os críticos de época relacionam a Baj não pode ser afirmado em Jarbas Juarez, pois sua composição não remete a figuras bizarras ou monstruosas.

FIGURA 4 – *Senhora e Senhor “Olo”*. Enrico Baj, 1963. Óleo e colagem sobre tela (180 x 220 cm).



Catálogo da VII Bienal de São Paulo, 1963.

FIGURA 5 – Título e data não identificados. Enrico Baj.



Catálogo da Exposição do Grupo *Phases*, 1964.

O que chama atenção nas colagens de Juarez não é simplesmente a agregação de papéis e sim a diversidade dos mesmos. São utilizados papel higiênico, papel corrugado e papelão, tipos de papéis desprezíveis na arte por sua efemeridade e sua função prática associada ao cotidiano. Teria sido intencional esta escolha de Jarbas Juarez associando os

papéis utilizados à sua função prática ou simplesmente à textura oferecida pelos mesmos? O questionamento leva-nos ao diálogo do artista com outras produções artísticas, principalmente as da *pop art* por referenciar materiais do cotidiano, ligado ao consumo da população de massa (LUCIE-SMITH, 2006).

A questão da efemeridade da arte também se faz presente, pois remete ao diálogo com as discussões efervescentes na época. Estudioso da arte em seus processos de aplicação, técnicas e materiais, Jarbas Juarez com certeza tinha consciência dos riscos à reação e durabilidade dos materiais que empregava. No caso do papel higiênico, aos riscos vinculados a um papel de gramatura tão fina (que agregado às tintas resulta em aspecto quebradiço), e, no caso do papelão e papel corrugado, ao fato de serem papéis de alta gramatura que poderia desprender-se facilmente da tela (JUAREZ, 2003)²⁵.

Esta não foi sua preocupação, ou pelo menos se absteve dela de imediato, diante do problema artístico que enfrentava: dispor de materiais, texturas e tonalidades diversas sob uma mesma visualidade pictórica, a do preto. Sua intenção teria sido a de referenciar o asfalto que o inspirou no primeiro momento ou o luto que o motivou no manifesto contra o estilo mineiro de pintar? O que sua memória posterior registra é uma necessidade de expressar seu repúdio ao momento político vivido no Brasil. É claro que, diante da repressão, Jarbas Juarez não declararia isto na época, sob o risco de ser colocado em juízo. Mas lembremos também que o estado de exceção da ditadura militar havia se iniciado oito meses antes da abertura do XIX SMBA-BH de 1964²⁶. Ou seja, o engajamento artístico contra a ditadura ainda não tinha se intensificado de maneira tão comprometida e se acirrado tão expressivamente (RIDENTE, 1993; 2000).

3.2 JOÃO OSÓRIO BRZEZINSKI, *A HORA DA NOITE MINGUANTE*

O terceiro prêmio de pintura coube a João Osório, artista paranaense (ANEXO 1.2)²⁷. Como os editais dos Salões de Belo Horizonte permitiam a participação de artistas de fora,

²⁵ O aspecto quebradiço e áreas com lacunas podemos ver na obra, sem a confirmação de que se trata de degradações pela passagem do tempo, ou pelo próprio processo de feitura do artista.

²⁶ Apesar de o Brasil já viver sob suas reminiscências desde o fim da 2ª Guerra Mundial, num estado democrático de direito que vivia sob suspeições e vigílias da polícia política diante da polaridade entre capitalismo e socialismo vivida na Guerra Fria.

²⁷ O segundo prêmio foi concedido a Luiz Canabrava pela obra *Figura II*, porém, como esta obra não consta no acervo do Museu de Arte da Pampulha não pode ser analisada para inclusão na pesquisa.

esta premiação exemplifica a circulação dos artistas da época entre vários certames do mesmo estilo.

A pintura selecionada é a óleo sobre tela feita com acréscimos de tecido de saco de linhagem e tecido mais fino colados e agregados pelos empastes de tinta. A obra foi datada e assinada pelo artista “J. Osório – 64” (lateral esquerda inferior). A composição é diagonal, distribuindo massas de cor de forma abstrata, insinuando uma figura paisagística se vista à distância, principalmente se o observador for influenciado pela informação do título da obra.

FIGURA 06 – *A Hora da Noite Minguante*, João Osório Brzezinski, 1964. (113,7 x 144,5 cm).



Foto: Nelyane Santos, setembro de 2013.

Na lateral esquerda superior, há uma grande área arredondada de saco de linhagem sem qualquer tipo de pintura. A imagem resultante é um clarão em meio às outras áreas de tons escuros. Na lateral direita ao centro há uma área preta perpassada pelos fios verticais do saco de linhagem que foi desfiado nessa área delimitada. Do centro para baixo foi feito um recorte no saco de linhagem, ficando nítido no lado esquerdo o rasgo nas pontas desfiadas e unidas à tela pela secagem do excesso de tinta. Um pedaço do saco rasgado foi agregado à tela com dobradura disforme e empastes de tinta no lado esquerdo. No lado direito, logo abaixo da área em preto há aparência de colagem de tecido mais fino agregado com empastes de tinta muito densa com textura muito disforme. Toda esta área de baixo, com grossas e espessas camadas de tinta, foi feita com espátula e com pincel de cerdas grossas e largas.

As cores predominantes são: preto, marrom escuro, marrom mais claro em cima; e preto, marrom, vermelho e ocre em baixo. Na área com o desfiado na vertical do saco de linhagem, há pintura esparsa e fluida em azul escuro sobre os fios, mantendo o destaque do preto ao fundo. Na área central de cor ocre alaranjada, a trama do saco de linhagem fica

aparente, demonstrando que a pintura foi bem diluída. Nesta área, pode ter ocorrido escurecimento devido à presença de umidade da tinta aplicada em contato com os fios do tecido (junção esta que provoca acidez e relativa oxidação dos fios). A forma arredondada na área à esquerda manteve-se mais clara por não ter recebido tinta sobre o saco de linhagem (ANEXO 3.2).

A poética da visualidade na obra de João Osório, reforçada pelo título, opõe-se ao uso de materiais inusitados, materiais estes que se observados isoladamente não fazem parte do universo da pintura por serem grosseiros. O claro e escuro que se contrastam demarcando os elementos da poética, a lua e a noite, são adquiridos tanto pelo efeito pictórico quanto pela materialidade dos tecidos e da tinta em empastes pesados. A composição em diagonal auxilia o observador a captar a ideia de penumbra. A sensação de uma visão texturizada da matéria na obra contrasta com a poética de uma visão daquilo que não se pode tocar. É uma pintura com a permanência do aspecto narrativo, valorizada com a textura em consonância com as cores utilizadas (VIVAS, 2012).

Em depoimentos mais recentes João Osório disse que suas pesquisas com materiais dialogavam com a produção de Alberto Burri (1915-1995) e Jean Dubuffet (1901-1985)²⁸. Ambos os artistas, representantes do Informalismo Europeu, empreenderam materiais inusitados em suas pinturas. Na Europa, na segunda metade da década de 1940 e na década de 1950, a matéria começa a ser tratada em sua fenomenologia, como aspecto composicional da obra de arte. São aderidos materiais incomuns aos cânones artísticos, porém a forma final ainda é da pintura ou da escultura.

Alberto Burri utilizava tecidos em trapos, papéis rasgados, plástico, madeira e metal, às vezes associados a camadas pictóricas que se agregavam aos materiais. Argan (1992) ressalta que o mais importante na visualidade de Burri é considerar a matéria por si só, “a matéria permanece aquilo que é, mas passa do ínfimo ao supremo grau de valor; torna-se espaço e, portanto antítese da matéria, sem deixar de ser matéria” (ARGAN, 1992, p. 625).

²⁸ CASILLO, Regina de Barros Correia. *Pintores contemporâneos do Paraná*. Curitiba: Solar do Rosário, 2002.

FIGURA 07 – *Umbria Vera*. Alberto Burri, 1952. (100 x 150 cm).



In: CALVESI, 1977, p.12.

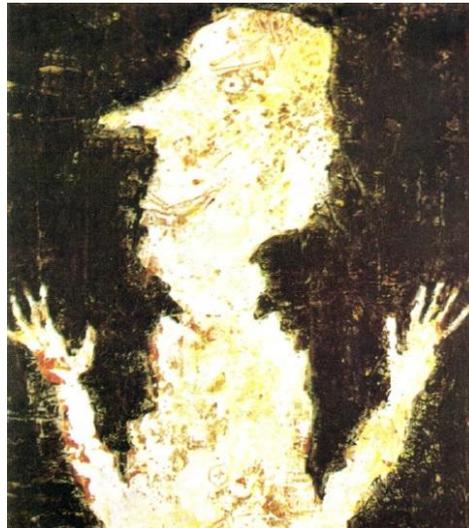
FIGURA 08 – *Sacco e oro S.T.II*. Alberto Burri, 1954. (70 x 90 cm).



In: CALVESI, 1977, p.20.

Já Jean Dubuffet abordou a matéria como realidade direta, partindo de pesquisas sobre a estrutura dos tecidos que agregava e da tela. Utilizava comumente poeira, restos de linhas, sal, açúcar, areia, todos misturados à tinta²⁹. Integrava a linguagem da matéria à linguagem da figuração. Segundo Argan (1992), este artista mantinha uma relação cognitiva estrutural com a matéria, empregando-a como organismo autônomo e ao mesmo tempo pertencente a um sistema mais amplo.

FIGURA 09 – *L'interloqué*, 1954. Óleo sobre cartão (65 x 52 cm).



In: ARGAN, 1992, p.619.

Não há exatidão do período em que João Osório declara ter pesquisado e estabelecido diálogos com estes dois artistas. Porém, são explícitas as relações da obra em estudo com a materialidade da forma alcançada nas obras de Burri e Dubuffet. A

²⁹ Texto Jean Dubuffet, “Empreintes”, 1957. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (p. 618-628).

materialidade em *A hora da noite minguante* corresponde à textura visceral e orgânica de Burri, porém, ao estabelecer um tema e uma relação visual com o real, dialoga com o uso que Dubuffet faz da matéria, ao utilizá-la como estrutura composicional de uma visualidade que em seu conjunto propõe uma figuração. A poética lírica da obra de João Osório afasta-o das motivações simbólicas da matéria e dos signos de Burri, que, segundo Argan (1992), aludem a sofrimentos, torturas, aos horrores e destroços da guerra, assistida por Burri³⁰.

Ao compararmos os dois primeiros prêmios de pintura, percebemos que os valores ressaltados foram o de diálogo dos artistas com as tendências de rompimento com as técnicas tradicionais da pintura, fazendo uso de materiais diversificados em colagens e técnicas pictóricas de maior profusão de formas, texturas e gestos. O interesse dos artistas e os problemas artísticos enfrentados concentram-se na materialidade da pintura em diálogo com os questionamentos acerca dos cânones relacionados aos materiais pictóricos. Ao observar as obras de Alberto Burri, tentando traçar diálogos com a produção de Jarbas e João Osório, Rodrigo Vivas (2012) corrobora com o argumento de que os artistas apoiaram-se nessa visualidade da matéria.

A obra de Burri parece iluminar as obras de Jarbas e de Brzezinski. Em Burri, o saco, a madeira e o papel queimado são apresentados como matéria. O objetivo de Burri, assim como de Jarbas, não é deslocar os objetos do mundo e transportá-los para outro espaço. (VIVAS, 2012, p. 161).

Provavelmente foi esta característica uma das mais relevantes para o reconhecimento e seleção pelo júri do Salão das obras *Composição em Preto nº1* e *A hora da noite minguante*. A diferença principal é a de que enquanto Jarbas utiliza-se da matéria como impacto visual, transformando-a quase num tema específico para a pintura enquanto categoria artística, João Osório utiliza a matéria como poética da visualidade, como expressão de uma lírica. Este ponto acerca da materialidade na pintura também foi observado por Frederico Moraes em uma de suas críticas jornalísticas.

J. Osório é uma das jovens revelações do Paraná, onde é grande a atividade no setor das artes plásticas cujo centro de gravitação é o seu Salão anual. Os trabalhos de J. Osório se inserem na mesma tendência de Jarbas, uma espécie de “neo dadaísmo” ou pré-“pop-art”, onde os nobres e tradicionais materiais vêm sendo substituídos por outros: saco de aniagem, cordas, madeira, etc. J. Osório, contudo é mais lírico que Jarbas (que foi chamado por José Geraldo Vieira de agente funerário), mostrando-se ainda

³⁰ Nas referências biográficas do artista, registra-se que ele foi soldado de guerra atuando como médico (ARGAN, 1992).

preocupado com efeitos de cor, impactos fáceis. (MORAIS, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 13/12/1964).

Frederico Morais, ao comentar que os efeitos de cor em João Osório são de “impactos fáceis”, parece concordar com o júri, ou pelo menos corroborar com a decisão do mesmo, em classificá-lo no terceiro lugar, deixando o primeiro para Jarbas Juarez. O termo “pré-pop art” não se adequa aos parâmetros conceituais da história da arte por comportar relação de condicionalidade entre um movimento de arte e seu período antecessor. Porém, há de se ressaltar, com o uso deste termo, a demarcação que o crítico faz do diálogo limitado que os artistas estabeleceram com todo o arcabouço teórico da *pop art*.

Ao comentar algumas das obras da exposição *Phases*, o colunista e crítico de arte do jornal *Diário de Minas*, Olívio Tavares de Araújo, detém-se à obra do italiano Enrico Baj, comentando que numa das obras expostas em Belo Horizonte há “junção de panos de colchão, pedaços de cortina, botões, medalhas, passamanarias, algodão moldado em relevo, etc, tudo de maneira totalmente a acentuar o grotesco dos objetos representados” (ARAÚJO, *Diário de Minas*, 22/09/1964). Na sequência dos artigos que intitulou *Sobre Phases I, II e III*, Olívio Tavares comenta outras obras da mesma exposição.

Só se define claramente como pintor [Pierre] Alechinsky [Bélgica, 1927], cujas grandes telas em tons de cinza e azulado obedecem a uma intenção construtiva, de justa posição de tintas, de textura criada apenas pictoricamente. [...] Goetz faz abstração lírica, informal, bem pictórica, mas de que está ausente o aspecto textura, pincel. [...] O trabalho de Goetz é sóbrio, em tons de cinza e preto, com grandes linhas largadas sobre a tela (de 4 m², aproximadamente), atormentadas, muito semelhantes a pintura de Sonderborg, que levantou o prêmio da última Bienal, já Markowsky é um “virtuose” e explora a técnica segura que possui. (ARAÚJO, *Diário de Minas*, 23/09/1964 (b)).

Mesmo diante da dificuldade em localizar precisamente a quais obras o colunista se refere, é possível por seu relato sintetizarmos as principais características das obras dos artistas citados: uso de pouca variação cromática, impressão de texturas pictóricas por pinceladas densas, uso de colagens e impregnação de materiais diversos. São estas características que os artistas mineiros podiam observar em algumas das obras expostas pelo grupo *Phases*, cerca de 200 obras de aproximadamente 40 artistas (UFMG;MAC-USP, 1964).

A exposição do grupo *Phases* passou também por São Paulo e pelo Rio de Janeiro, disseminando ainda mais a visualidade tão diversificada desse coletivo de artistas. Não havendo precisão sobre a informação de que João Osório tenha visto a exposição, a

divulgação dos princípios desse grupo e de sua visualidade certamente circulou no meio artístico, pois, como confirma Zanini, “as ideias e as imagens, sem dúvida, circulavam antes através de revistas especializadas” (1983, p. 734). Além deste meio de divulgação, tais ideias circulavam também pelo registro da crítica jornalística, pelos catálogos e provavelmente no cotidiano informal das academias de arte do país.

3.3 A CATEGORIA DESENHO E O PRIMEIRO E SEGUNDO PRÊMIOS: MARIA BEATRIZ MAGALHÃES E RAUL CÓRDULA

Na categoria desenho, o primeiro prêmio foi concedido à obra de Maria Beatriz Magalhães (ANEXO 1.3). Nas principais matérias jornalísticas da época sobre o XIX SMBA-BH, não há registros da crítica sobre sua obra. Alguns artigos comentaram que era uma artista jovem e outros dedicaram-se mais à crítica dos desenhos de Paulo Laender, que recebeu o terceiro prêmio. Assim como Maria Beatriz, Raul Córdula também não recebeu comentários críticos sobre sua obra, premiada em segundo lugar.

No desenho de Maria Beatriz há a figura de um ciclista em movimento – título registrado pelo MAP, *O Ciclista* – como se o representasse em alta velocidade³¹. Os traços são bastante espaçados, com liberdade de gesto em que as linhas são apenas esboçadas entremeadas por manchas de cor opaca que formam uma massa disforme oferecendo percepção visual das formas do corpo e da bicicleta, vistos por cima e pela frente na diagonal. Esta posição demarca o aspecto tridimensional da composição, e as linhas que se expandem e se misturam às manchas oferecem a sensação visual da visão em flash. Estas manchas compõem o desenho como uma explosão de formas e movimentos que demarcam não só a velocidade suscitada pelo tema, mas também o gestual ágil da confecção do desenho (ANEXO 3.3).

³¹ É importante ressaltar que Maria Beatriz de Almeida Magalhães apresentou dois desenhos num mesmo suporte no XIX SMBA-BH. O desenho do verso também se trata da representação de um ciclista. Porém, foi considerado aqui somente o desenho identificado pelo Museu no seu inventário de acervo como sendo o premiado, já que este é o que está no catálogo do Salão (MAP, 2010, p.128).

FIGURA 10: *O Ciclista*, Maria Beatriz de Almeida Magalhães, 1964. (50 x 70,4 cm)



Foto: Nelyane Santos, agosto de 2013.

A cena enquadra-se na diagonal, da direita para a esquerda, de cima para baixo. Representa uma descida em alta velocidade. Parece ter sido feita com o nanquim seco aplicado a pincel com cerdas enrijecidas, afiladas e estreitas. Estas características podem demarcar também a tentativa de inovação técnica da artista, utilizando instrumentos não tradicionais ao desenho para enfrentar o desafio da forma e do movimento.

A representação de movimento do desenho remete aos pressupostos dos artistas futuristas italianos, que se inspiravam nos avanços da indústria para retratarem a velocidade, o movimento agressivo e dinâmico, deslocamentos no espaço, o ritmo frenético dos centros urbanos (HUMPHREYS, 2001). Dentre estes artistas podemos citar Giacomo Balla, que se dedicou ao estudo de linhas contínuas para expressar trajetórias que remetessem a corpos em movimento.

FIGURA 11 – Dinamismo de um cão na coleira. Giacomo Balla, 1912.



<<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2010/03/22/pintura-dinamismo-de-um-cao-na-coleira-1912-276550.asp>>

O que relaciona a obra de Maria Beatriz à sua contemporaneidade é o rompimento do desenho enquanto configuração de forma e espaço pelo traço. A artista utilizou massas de cor e efeitos do desenho que reforçam a velocidade do gesto associando-a ao próprio tema representado. Ao optar pela representação do movimento e sua complexidade, tanto da forma da velocidade quanto da impressão de visão espacial, a artista dialogou com a tradição da arte e enfrentou problemas artísticos relacionados à tentativa de inserir uma técnica do traço distinta das habituais técnicas a lápis. Esta é uma das possibilidades que nos auxilia na compreensão da escolha pela comissão de júri desta obra como primeiro prêmio. Isto porque se trata de um desenho tradicional, com uso de materiais e técnicas que eram muito correntes, além do tema ser tão direto e objetivo, o que na época era muito criticado nas artes.

O desenho de Raul Córdula Filho, intitulado *Dos Homens e do Fim*, foi classificado em segundo lugar (ANEXO 1.4). Suas características, completamente distintas do desenho de Maria Beatriz, reforçam as dúvidas de quais os critérios e argumentos adotados na classificação das obras. O desenho deste artista paraibano identifica-se a princípio como uma abstração informal, mas a descrição do gestual livre e das cores utilizadas leva o observador à possibilidade de reconhecer algumas formas e figuras, tais como olhos humanos, rostos, espirais.

FIGURA 12 – *Dos Homens e do Fim*. Raul Córdula, 1964. (61 x 50,2 cm)



Foto: Nelyane Santos, agosto de 2013.

A cor predominante é o azul com maior ocupação no espaço, tendo sido aplicado bem aguado acompanhando ligeiramente o formato retangular do papel, embora haja

liberdade do gesto, sem delimitações de bordas e formas. Na parte superior, há um registro de cor assemelhando-se a um círculo ovalado horizontal em azul com aguada mais densa. Neste há ao centro traços com gestual circular com pincelada um pouco mais densa. Há pingos de tinta espalhados dentro e fora desta área, também em azul bem saturado.

Abaixo há duas formas dispostas como se fossem quadrados, com liberdade de gesto sem delimitação de bordas, paralelas e contornadas com aguada em vermelho e pinceladas bem finas de vermelho mais denso. Contornando estas formas há aguadas em azul e verde que se misturam nas laterais com as aguadas em vermelho. O contorno destas áreas foi feito em preto mais denso ao centro e mais aguado nas bordas. Os pingos de tinta em azul saturado também se espalham ao redor dos quadrados e dentro do quadrado direito com maior intensidade de gesto. As pinceladas em preto nas bordas do quadrado da direita parecem seguir movimentos espirais. Ao centro de cada uma dessas duas áreas, há um círculo, sem delimitação e exatidão no gesto da criação da forma: o da esquerda tem seu círculo contornado com pequenos traços na parte de baixo e seu centro pintado com aguada em verde e azul; o círculo da direita tem ao centro uma concentração de pinceladas em verde com espaçamentos de áreas brancas. Ambos assemelham-se a grandes olhos (ANEXO 3.4).

Em artigo escrito em 1965, sobre uma exposição do artista na Galeria Verseau, Rio de Janeiro, o crítico Harry Laus comentou sobre a forma inspirada em desenhos de crianças feitos em muros e paredes, predominante nas obras de Raul Córdula desse período. Estas formas estão inseridas na visualidade do desenho *Dos homens e do Fim*.

Dando um tratamento artístico às figuras casuais que as crianças riscam pelas paredes com giz, carvão ou uma lasca de pedra, parte para a complementação do quadro a óleo ou do desenho com o emprego da cor e a orientação dos planos. Com predominância do azul, do cinza e terras no fundo, lança suas figuras em traços negros, obtendo efeito novo de grande beleza plástica, com sentido perfeito de modernidade. (LAUS, *Jornal do Brasil*, 23/04/1965).

Na página de internet do artista, as obras datadas da década de 1960 trazem estes traços que remetem a desenhos infantis³². Alguns desenhos são acompanhados por grafias, outros são separados por composição dividida em quadros narrativos. Esta tendência de Raul Córdula, que demarca o início de sua trajetória artística, vinculada à figuração de percepções do seu cotidiano das paisagens urbanas e à disposição que as insere em seus desenhos, suscita diálogos com a figuração narrativa da *pop art*. No desenho *Dos homens e do Fim*, assim como

³² Disponível em <<http://www.raulcordula.com.br/>>. Acessado em 29 out. 2013.

nos dois exemplares de suas obras (FIGURA 13), vê-se a valorização da expressão gestual, com formas livres, que contornam e preenchem a insinuação de figuras numa narrativa. Assim como na pintura, mostrada na obra de Jarbas Juarez, o gesto livre também está presente no desenho, como uma expressão marcante na obra de Raul Córdula. Posteriormente, sua trajetória artística foi mais caracterizada pelo uso de figuras geométricas e por experimentações no campo da pintura.

FIGURA 13 – Obras de Raul Córdula, década de 1960, sem título.



<<http://www.raulcordula.com.br/trabalhos.aspx?id=1&ids=22>>

3.4 PAULO LAENDER, *ARCADAS BARROCO XI*

Paulo Laender tinha apenas 17 anos quando participou do XIX SMBA-BH e além de ter sido premiado com o terceiro lugar de desenho, teve duas gravuras, *Pesquisa XIII* e *Pesquisa XIV*, selecionadas para a exposição, mas que não fazem parte do acervo do MAP (ANEXO 1.5). Sua obra é um desenho com colagens de papéis escritos e impressos contornados com sombras de aquarela e de colagens de outros papéis com desenhos que insinuam formas barrocas, similares a rocalhas e gradis circulares. A obra tem composição em três planos paralelos horizontais. No primeiro, há dois desenhos recortados e colados sobre uma folha de carta com escritos em letra cursiva que se encontra virada para baixo e ultrapassando o limite do primeiro plano. Não ficam nítidos na carta quais são a data e o

destinatário, pois o cabeçalho foi recoberto por massas de tinta espaçadas³³. O desenho direito é contornado por uma faixa de cor roxa.

O plano central possui a colagem de um desenho, do lado esquerdo ao centro, sobreposta pela colagem da carta do plano superior. Este desenho tem formas em curvas e faixas nas cores cinza e roxo de tons mais claros e mais escuros, com espaços vazados sem cores. No lado direito deste plano, há uma colagem de um retângulo não uniforme sem nenhum desenho ou pintura (com pequenas manchas). À direita, há a colagem de um papel rasgado sobre escritos impressos, ficando aparentes somente os escritos a caneta tinteira em letra cursiva³⁴. Acima desta colagem, há desenhos em curvas e contracurvas que correspondem ao mesmo local dos desenhos do verso.

FIGURA 14 – *Arcadas Barroco XI*. Paulo Laender, 1964. (50,5 x 35,2 cm)

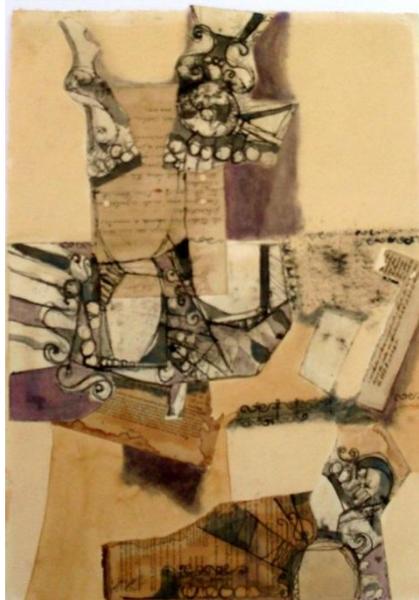


Foto: Nelyane Santos, agosto de 2013.

No plano inferior, há a colagem de uma folha impressa virada para baixo com manchas nas bordas. No lado esquerdo, há uma área delimitada de mancha, aparentemente provocada por alguma aguada de tinta clara ou outro produto que provocou a mancha e a oxidação do papel. Nesta mesma área, há uma mancha de cor roxa na borda direita da colagem impressa. Do centro até a borda direita, na parte mais alta deste plano, há mais uma

³³ Transcrição da Carta: “Desejo-vos em comp. (ilegível) de todos boa saúde e muita felicidades. Eu que vou indo regularmente de saúde e também de estudos. Minha mãe deve ter d (... ilegível) para (...ilegível) quantia (...ilegível) pela (...ilegível) novo”.

³⁴ Trata-se de anotações sobre legislação ou sobre práticas de cartório, pois se identifica a numeração de um artigo e a frase “deve ela ter pedido e averbado no livro competente”.

vez desenhos com curvas e contracurvas com traços delimitadores e fundo pintado de cinza azulado, semelhantes aos traços de feições barrocas já descritos. Na parte inferior deste plano, há uma colagem de folha impressa com desenhos e pinturas sobre ela, onde também há a assinatura do artista no lado esquerdo inferior. No lado direito inferior deste plano, há um desenho colado com curvas e contracurvas a caneta, contornado em alguns pontos com tinta azul acinzentada, tinta preta e tinta roxa (ANEXO 3.5).

As folhas impressas das duas colagens do plano inferior correspondem a informações de matemática³⁵. É importante registrar as informações dos escritos e impressos das colagens, pois podem conter algum sentido para o artista, seja de representação de um tema ou de apresentação das letras e formas como parte da visualidade da obra. No estudo da trajetória do artista, nos deparamos com uma possibilidade de pesquisa no uso dos textos recortados e do desenho fundido na pintura. Em 1965, Paulo Laender participou da II Exposição do Jovem Desenho Nacional (MAC-USP) com as obras *Por que não utilizar-se do valor literário da letra e não só do valor plástico, à maneira dos cubistas?* e *De um álbum de família*, ambas monotípias com nanquim, e colagem encerados, de 1965. O título da primeira obra demonstra que o artista debruçou-se sobre este tema, provavelmente dando continuidade ao uso de registros gráficos em sua obra.

Em *Arcadas Barroco XI*, a caligrafia e o desenho se fundem a partir de massas de cor que os contornam. São os recortes com escritos que colocam em paralelo letra e imagem, devolvendo à letra seu caráter pictográfico, unindo desenho e escritura num sistema de signos relacionados às convicções do artista. Texto e imagem assim se unificam, igualando-se em relevância e significados na criação da imagem e suas simbologias.

A palavra “arcada” remete à construção arquitetônica baseada na sustentação de arcos por colunas. Sabe-se que são estruturas típicas da arquitetura barroca e rococó no Brasil. O artista confirma com o uso dessa palavra o diálogo com as formas barrocas, arredondadas, de sustentação e de entrada de grandes templos. Reforça esse tema através de seus desenhos em curvas e contracurvas. A adoção de recortes de um livro de geometria pode representar o resgate da feitura dos arcos arquitetônicos que exigem precisão matemática em suas formas e encaixes.

Paulo Laender participou também da VIII Bienal de São Paulo, em 1965, com três obras de vinil sobre cartão, *Barroco XXV ou Dos Fusos Horários*, *Barroco XXVI ou Qualquer*

³⁵ O livro é de geometria, o que se constata pelas seguintes inscrições: “Quando as longitudes são semelhantes, isto é, quando mesmo lado do meridiano, acha-se a diferença entre ellas subtrahindo o maior, como já fizemos com a latitude ...”.

coisa de cubismo e Barroco XXXVII. Obras com títulos que remetem à continuidade de suas pesquisas com o imaginário das formas barrocas. Nesta época, o artista jovem ainda em formação dedicava-se ao desenho e à gravura. Desse período há poucos registros e comentários críticos. Num depoimento dado a Marília Andrés Ribeiro, Laender comenta sobre sua fase de maior entusiasmo e dedicação ao desenho.

Naquela época, o meu suporte principal era o desenho, a formação mais completa que eu recebi da Maria Helena Andrés. O desenho, principalmente em Minas Gerais, vivia uma fase de grande importância, porque deixava de ser considerado um estudo preparatório para alguma coisa, passando a ser reconhecido como suporte autônomo de expressão. Surgiram desenhistas de peso nessa minha geração: Lúcio Weick, Dilton Araújo, Álvaro Apocalypse, Nello Nuno. Enfim, começou a se formar uma escola de desenho mineiro. E os salões daqui, principalmente o Salão Municipal, davam grande ênfase ao desenho. Eu me lembro que no primeiro salão de que participei o Tomoshige Kusuno, grande artista japonês radicado em São Paulo, foi premiado com um desenho maravilhoso. Isso para nós foi uma revelação incrível, que instigou muita gente a entrar na pesquisa do desenho. (RIBEIRO, 1997, p. 122).

O SMBA-BH a que Paulo Laender se refere foi o XVIII, de 1963, em que o artista Tomoshige Kusuno foi selecionado com o primeiro prêmio de desenho, intitulado *Condensação* (ANEXO 1.9). O desenho citado por Paulo Laender é abstrato e, apesar de não haver descrição dos materiais utilizados no catálogo, parece ter sido feito com nanquim e aguada. A imagem vincula-se ao título por suscitar efervescência e ebulição de gases e líquidos. Para alunos da Escola Guignard, como foi o jovem Paulo Laender na época, a admiração por este desenho advém principalmente do uso de técnicas pictóricas associadas ao desenho e do traçado com nanquim, ao invés do lápis duro tão ensinado nesta escola.

FIGURA 15 – *Condensação*. Tomoshige Kusuno, 1963.



Catálogo do XVIII SMBA-BH, de 1963 (Acervo CPDOC/MAP).

Os comentários de Paulo Laender destacam o crescimento do desenho como categoria competitiva e de grande participação nos Salões. Em 1963, foram expostos quinze desenhos; em 1964, no XIX SMBA-BH, dezoito; no ano de 1965, foram expostos setenta e seis. Este crescimento está presente na memória do artista e é reforçado pelo fato dele e tantos outros jovens artistas poderem, à época, participar das mostras Jovem Desenho Nacional, promovidas pelo MAC-USP³⁶.

Ao observarmos os três desenhos selecionados no XIX SMBA-BH, não encontramos identificação entre eles. Cada um traz técnicas e configurações diferentes, sem diálogos diretos. Maria Beatriz trabalha com a identificação de movimento. Raul Córdula dialoga com a cor e a linha tênue entre abstração e figuração. Paulo Laender traz colagens associadas a formas simbólicas do barroco e da caligrafia. A crítica da época parece não ter reconhecido as intenções do júri na escolha dos premiados. Frederico Morais considerou-a um equívoco.

Outro equívoco, este, porém, de consequências menores, foi o 1º prêmio de desenho, como o tempo logo se incumbirá de comprovar. Os desenhos são ainda inconsequentes, ocasionais. Muito mais conscientes e depurados são as “colagens” de Paulo Laender que, cotado inicialmente para o segundo lugar, acabou ficando em terceiro, quando, na realidade, merecia o primeiro. (MORAIS, *Estado de Minas*, 13/12/1964).

Ao pensarmos que dos três desenhos a obra de Paulo Laender é a que mais se aproxima das propostas mais em voga na época, vinculadas à estética das colagens e inserções gráficas como sentidos e formas de expressão e visualidade, poderíamos corroborar com a posição de Frederico Morais. Pelo fato de existirem poucos registros sobre a trajetória artística de Maria Beatriz, não há argumentos suficientes para compreendermos a sua proposta, mas a princípio parece ter sido valorizada por tratar-se de uma poética do movimento e da tridimensionalidade, associada a formas suscitadas para a identificação do tema³⁷. Já Raul Córdula parece ter tido sua obra reconhecida por tratar-se de uma mensagem subliminar e de uma visualidade de cores intensas, trazendo ao desenho a intensidade do gesto em aquarela.

³⁶ Paulo Laender, Jarbas Juarez e João Osório Brzezinski voltaram a se encontrar competitivamente na II Exposição Jovem Desenho Nacional, em 1965, no MAC-USP, quando os três foram selecionados.

³⁷ Foi encontrada apenas uma referência à artista. No *Suplemento Literário* de janeiro de 1967 (v. 2, nº22), consta a matéria *Bia: Figura em Movimento* que noticia exposição de desenhos da artista com o tema “boiadas e vaqueiros”, tendo como característica o movimento, velocidade e vibração. (SAMPAIO, 1967, p. 1, (a)).

4 O XX E O XXI SALÕES MUNICIPAIS DE BELAS ARTES DE 1965 E 1966: DIÁLOGOS E CONFLUÊNCIAS

O cenário das artes no Brasil no ano de 1965 presenciou importantes mostras além dos já habituais salões estaduais. A Bienal de São Paulo teve a sua VIII edição. A mostra *Opinião 65*, realizada no Rio de Janeiro, e o seminário *Proposta 65*, de São Paulo, também tiveram grande repercussão no cenário artístico nacional³⁸. O intuito de *Opinião 65* foi instigar a manifestação política entre os artistas e a posição perante a situação social da arte, além disso, teria sido importante para inserir no espaço museológico novas linguagens da arte. Já *Proposta 65* apresentou a discussão sobre o *Novo Realismo*, comunicação e cultura de massa na arte (PECCININI, 1999). A organização do I Salão de Arte Contemporânea de Campinas – SACC, em 1965, demarca a presença de artistas que se auto intitulam vanguarda e por apresentarem propostas concernentes às tendências mais atuais na época (ZAGO, 2007).

Em 1966, os eventos foram reeditados no *Opinião 66* (MAM-RJ) e no *Proposta 66* (FAAP-SP). Ambos discutiram a emergência da nova vanguarda brasileira, com textos manifestos que faziam um convite aos artistas a inserirem em suas produções um maior compromisso social. A discussão em torno dos termos “vanguarda” e “nova vanguarda” esteve presente nos textos de vários artistas e críticos de arte, acirrando as argumentações que desejavam instituir na arte brasileira novos pressupostos para inseri-la no estatuto da arte contemporânea e colocá-la em oposição às vanguardas históricas, ao modernismo e ao abstracionismo da década anterior. Em meio a estas discussões, o crítico Frederico Morais organizou a exposição *Vanguarda Brasileira*, na reitoria da UFMG, inaugurada em agosto de 1966 (LAUS, 1966). A importância desses eventos representou uma leitura individual de alguns artistas que se apropriaram principalmente da possibilidade de uso de novos materiais e novos temas. A efervescência artística diante destes eventos provocou certamente a circulação entre os artistas e críticos e a confluência de suas produções e ideias.

No ano de 1965, realizou-se entre setembro a novembro a VIII Bienal de São Paulo, que teve em sua assessoria de artes plásticas Geraldo Ferraz, Sérgio Millet e Walter Zanini (ANEXO 2.7). Este último estaria também compondo o júri do XX SMBA-BH, assim como Marc Berkowitz, que foi autor de um dos textos do catálogo da Bienal de 1965 (ANEXO 2.9).

³⁸ A mostra *Opinião 65* foi uma exposição realizada de 12 de agosto a 12 de setembro de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, idealizada por Ceres Franco e Jean Boghici. O evento *Proposta 65* foi realizado em dezembro de 1965, tendo textos de Pedro Geraldo Escosteguy e Mário Schenberg em seu catálogo (REIS, 2005).

O escultor Nicolas Vlavianos também esteve presente em ambos os eventos e uma de suas obras será analisada a seguir. Yo Yoshitome, que recebeu o primeiro prêmio de pintura no XX SMBA-BH, também esteve presente no II SACC, no ano de 1966. Neste mesmo ano, Mário Schenberg, que esteve no júri de seleção da VII Bienal, estaria no júri do XXI SMBA-BH (ANEXO 2.5). Estes são alguns exemplos desta circulação entre artistas e críticos nos salões e bienais do país.

A partir do XXI SMBA-BH, de 1966, percebe-se uma maior recorrência da inserção das obras premiadas ao acervo do Museu, pois passou a ser exigido no regulamento que as obras premiadas em primeiro e segundo lugar passassem a pertencer a ele. Neste Salão foi concedido, além dos prêmios por categorias em primeiro, segundo e terceiro lugares, o Grande Prêmio Varig de Viagem, a Grande Medalha de Pintura e a Grande Medalha de Gravura. Mantiveram-se os prêmios de aquisição com a parceria entre empresas e Prefeitura, pelas quais subsidiavam a compra de algumas obras para o acervo do Museu ou para aquisições de seus acervos particulares.

Em 1965, a crítica de arte do *Suplemento Dominical do Estado de Minas* passou gradativamente de Frederico Moraes para Mari’Stella Tristão. No mesmo ano, a coluna de cultura do *Diário da Tarde* foi assumida pelo jornalista Morgan Motta (ANEXO 2.13). Neste mesmo jornal, havia a coluna *Jornal das Artes* escrita por Olívio Tavares de Araújo. Em 1965, Olívio deixou Belo Horizonte e entregou sua redação a Márcio Sampaio que passou a escrever também no recém criado *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Este periódico semanal começou a circular em setembro de 1966. Era vinculado à Imprensa Oficial e circulava junto ao diário oficial do governo do estado, chamado de *Minas Gerais*. No caderno sobre arte, redigiam Márcio Sampaio e artistas e críticos convidados (RIBEIRO, 1997).

Traçado então um breve cenário das principais personagens, eventos e fontes que compunham o cenário das artes no Brasil e em Belo Horizonte, resta-nos o olhar direcionado às obras de arte que o compuseram. Ao analisarmos as obras premiadas no XX e no XXI SMBA-BH, poderemos perceber diálogos entre a produção dos artistas e as ideias que circulavam na época. Porém, as distâncias e aproximações, que devem existir, não nos permitem traçar paralelos de subjugação ou dependência, já que cada produção artística deverá ser avaliada em conformidade com a trajetória do artista e com seu entorno.

4.1 O XX SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1965

No segundo ano consecutivo, o SMBA-BH não foi realizado no MAP, pois o prédio ainda estava em reformas; foi feito no Grande Hotel³⁹. A eleição dos membros da Comissão Julgadora foi feita no dia 26 de novembro de 1965. Estiveram presentes 27 artistas mineiros para a eleição, sendo Mari’Stella Tristão eleita com 26 votos e Pierre Santos com 25 votos (ANEXO 2.4, 2.6). Os três membros convidados pelo Museu de Arte para compor o júri foram Walter Zanine, Vera Pacheco Jordão e Marc Berkowitz (ANEXO 2.7, 2.8, 2.9).

Foram inscritos cerca de 700 trabalhos e selecionadas 167 obras, dentre obras premiadas e expostas. A exposição do XX SMBA-BH foi composta por 43 pinturas, 76 desenhos, 40 gravuras e 8 esculturas. Foram premiados os seguintes artistas e obras:

Pintura: primeiro prêmio Yo Yoshitome (São Paulo), *Dramaturgia II*; segundo Eduardo de Paula (Belo Horizonte), *Cartaz II*; terceiro Nelo Nuno (Belo Horizonte), *Ouro Preto II*.

Escultura: primeiro prêmio Nicolas Vlavianos (RS), *O Temerário*; segundo Vasco Prado (RS), *Monástica I*. Não houve classificação para o terceiro lugar.

Desenho: primeiro prêmio Álvaro Apocalypse (Belo Horizonte), *Desenho II*; segundo Sara Ávila (Belo Horizonte), *Vegetação I*; terceiro Bernardo Caro (São Paulo), *Intenção II*.

Gravura: primeiro prêmio Vera Chaves Barcelos (RS), *Raízes*; segundo José Assumpção de Souza (Rio de Janeiro), *Gravura I*; terceiro Dora Basílio (Rio de Janeiro), *Gravura I*.

Dentre estas, as obras que estão presentes no acervo e foram selecionadas para pesquisa são: a pintura de Yo Yoshitome, *Dramaturgia II*, e a escultura de Nicolas Vlavianos, *O Temerário*.

Sobre a vigésima edição do Salão, os jornais da época publicaram primeiramente a polêmica em torno da escolha dos dois membros do júri, ressaltando que os artistas mineiros tentaram fazer escolhas que os beneficiassem perante o júri⁴⁰. Além disso, como aponta Rodrigo Vivas (2012) a maior polêmica deste Salão foi a exclusão de artistas nacionalmente reconhecidos. Para alguns artistas e a crítica local, o Salão deveria dar prioridade à participação de artistas mineiros, dando chances de reconhecimento principalmente para os

³⁹ Rua Espírito Santo, 901, Centro de Belo Horizonte, atual Dayrell Hotel.

⁴⁰ TRISTÃO, *Estado de Minas*, 30/11/1965; MAURÍCIO, *Diário de Minas*, 01/12/1965.

jovens. Já outros consideravam que a participação de artistas vindos de fora do estado auxiliaria na valorização do certame, incluindo-o no circuito das artes nacionais.

Em matéria, publicada no jornal *Estado de Minas* de 11 de dezembro de 1965, pelo colunista social Wilson Frade⁴¹, é registrado que Walter Zanini teria reclamado do regulamento do Salão, levantando a hipótese de que deveria mudar para estimular a inserção de artistas já reconhecidos e renomados no circuito das artes do Brasil. É importante ressaltarmos que a posição de Zanini registrada por Wilson Frade pode tratar-se de especulação, já que o colunista registrou que o crítico de arte “teria falado a um amigo sobre o perigo que corre o Salão, se, no futuro, novas diretrizes não lhe forem imprimidas” (FRADE, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 11/12/1965). Ou seja, não houve publicação direta do depoimento de Walter Zanini aos jornais mineiros. Wilson Frade não se propunha a realizar análises artísticas, abordando as polêmicas dos eventos artísticos para suscitar o interesse dos leitores mineiros (VIVAS, 2012, p. 147).

Ressalvada esta consideração acerca da veracidade do episódio que envolve Zanini, o que nos interessa aqui é a repercussão das ideias na trama de Wilson Frade para criticar o XX SMBA-BH. O colunista registra que o regulamento tinha abertura para artistas de fora, dando prova disso alguns artistas presentes no Salão, como Ivan Serpa, Maria Polo, Maurício Salgueiro, Marília Giannetti Torres. Naquele ano Ivan Serpa foi contemplado com o Prêmio Aquisição⁴². O argumento de Wilson Frade estaria embasado no fato de que o júri talvez tivesse deixado de premiar os grandes nomes para dar oportunidade aos artistas novatos. O colunista defende que o júri deveria ater-se à obra, sem preestabelecer critérios de julgamento que excluam os artistas renomados, pois estes dariam ao concurso uma qualificação no cenário artístico. Se Walter Zanini realmente deu a declaração registrada por Wilson Frade, esse pensamento favorável à participação de artistas já reconhecidos nacionalmente no Salão pode expressar a intenção que os críticos de arte teriam em levar aos museus, via aquisição pelos prêmios de salões, os representantes da arte brasileira mais destacados no período.

Penso que o espírito do concurso é elevar seu nível a cada ano. Isto só poderá acontecer se a cada ano nomes de projeção o prestigiarem. Se o confronto baní-los, o objetivo do certame não estará alcançado. Não passará nunca de um concurso de província, restrito a artistas que se iniciam. (FRADE, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 11/12/1965).

⁴¹ Wilson Frade (1920 – 2000) atuava como colunista social no jornal *Estado de Minas*.

⁴² Este prêmio proporcionou a inserção da obra *Pintura*, de 1964, ao acervo do MAP. A pintura retrata uma das várias cabeças fantasmagóricas retratadas pelo artista em meados da década de 1960. Sobre o assunto ver VIVAS, 2012, p. 164-167.

Wilson Frade defende que o critério de tentar prestigiar somente os novatos seria incoerente, pois a disputa destes com os artistas reconhecidos seria um incentivo, uma motivação para a vitória ser ainda mais reconhecida. Em posição relativamente oposta, Mari’Stella Tristão vai a público declarando o que considerava como papel do júri e os critérios de julgamento para o Salão.

Nas artes plásticas, os trabalhos são vistos sob vários aspectos. Pessoalmente, sobretudo técnica, criatividade, senso estético, comunicação, enfim tudo aquilo que se pode considerar como “qualidade” para a realização de uma obra. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 12/12/1965).

A autora defende que o julgamento é coletivo, que todas as análises são discutidas e que não há seleção de artista e sim de obras. No mesmo artigo, defende sua posição de que a participação dos artistas de renome deveria ser diferenciada, deixando aos mais novos as premiações para incentivar novas criações. Mari’Stella sugere que haja prêmios “*hours concours*” para os artistas já renomados, incentivando-os a participarem e prestigiarem o Salão, sem contudo diminuir as chances dos novos talentos serem reconhecidos. Ao concluir o artigo, lança críticas aos artistas famosos que enviam trabalhos repetitivos, sem dedicarem-se a novas pesquisas e experimentações.

Apesar de não ser uma forma generalizada, estes “artistas famosos” não tem qualquer intenção de “prestigiar” salões ou elevar o gabarito dos mesmos. Se o tivessem, não enviariam trabalhos velhos, retirados dos depósitos de seus ateliers. Obras estáticas já vistas em exposições na mesma cidade ou exibidas em salas especiais de bienais. Enviariam, sim, os seus últimos trabalhos para serem vistos em primeiro lugar naquela cidade, fazendo assim, jus aos prêmios e prestigiando realmente a mostra. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 12/12/1965).

Os argumentos da autora relacionam-se à polêmica criada em torno da seleção de Ivan Serpa, prêmio aquisição pela obra *Pintura*, que retrata uma de suas cabeças “fantasmagóricas” já exibidas em outros eventos artísticos, constituinte de uma série de pesquisa, intitulada *Fase Negra*, em que o artista retrata rostos e corpos desfigurados contornados por sombras em preto e cinza (VIVAS, 2012). A premiação aos artistas mineiros em detrimento dos famosos de outros estados foi elogiada por críticos locais, como, além de Mari’Stella, Márcio Sampaio⁴³. Esta polêmica acerca das premiações a artistas jovens, artistas

⁴³ SAMPAIO, *Diário de Minas*, 08/12/1965; SAMPAIO, *Diário de Minas*, 14/12/1965.

mineiros e artistas famosos, dominou a escrita jornalística da época, restando poucos registros dedicados à trajetória dos artistas e suas obras.

Esta polêmica levanta questionamentos sobre o pensamento que os jurados e críticos de arte detinham sobre a função das disputas nos salões. Vimos que alguns defendiam a participação de artistas famosos como estímulo para os jovens, mas outros a criticavam, pois tiraria a chance dos jovens serem laureados com prêmios financeiros que realmente os incentivassem em sua produção. Podemos levantar a hipótese de que os júris – compostos em sua maioria por críticos de arte que circulavam em diversos salões e bienais, muitos vindos do eixo Rio-São Paulo, com status de detentores do conhecimento sobre a arte nacional e internacional – estariam agindo conforme uma vontade coletiva de compor os acervos de museus com as obras mais representativas dos artistas mais reconhecidos no momento. Desta maneira, a repetição das propostas artísticas não seria considerada como um demérito, assim como coloca Tristão. Seria, por outro aspecto, uma forma de oportunizar a divulgação das tendências e produções visuais mais destacadas no cenário artístico nacional.

No estudo do XX SMBA-BH a percepção do impulso nas artes no ano de 1965 fica relativamente limitada diante do número reduzido de obras disponíveis no acervo do MAP. Mas esta redução é de certa forma recompensada pelo estudo das obras de dois artistas, figuras marcantes e de grande envergadura no cenário artístico da época, Yo Yoshitome e Nicolas Vlavianos. Ambos possuem obras nos acervos de vários museus no Brasil, aquisições feitas durante salões e bienais deste período da década de 1960, demarcando sua circularidade entre os diversos núcleos de arte do país e a inserção de suas obras no mundo da arte.

4.1.1 YO YOSHITOME, *DRAMATURGIA II*

O artista japonês Yo Yoshitome, na época residente em São Paulo, em 1964 passou a integrar o Grupo *Phases* por convite de Walter Zanini, participando da mostra coletiva no Brasil (ANEXO 1.6). Entre as suas obras expostas, estava *Dramaturgia*, mesmo título da obra aqui estudada.

A pintura a óleo sobre tela possui fundo branco, composição demarcada com três traços: um na lateral esquerda a 29,6 cm do chassi; outro perpendicular ao chassi superior a 42,2 cm dele, indo esta até a distância de 5,5 cm do chassi direito, onde há na vertical, paralelo ao chassi, o último traço. As cores são: azul, preto, vermelho, amarelo, magenta,

marrom, verde, prateado. As várias tonalidades das cores o artista parece ter alcançado a partir de misturas, saturações ou diluições destas cores citadas. A área com prateado não fica nítida em fotografias.

FIGURA 16 – *Dramaturgia II*. Yo Yoshitome, 1965 (119 x 143,2 cm).



Foto: Nelyane Santos, agosto de 2013.

Uma forma se repete em quase todos os conjuntos de figuras, é similar a um bico de animal ou a um bico de pena. Há quadrados nas cores preto, verde, branco e alaranjado, que também se repetem, em menor quantidade. Quatro figuras que se assemelham a ovos com o interior preenchido com formas sinuosas, semelhantes a óvulos, insinuam a visualidade de formas embrionárias. Há uma forma ao centro da tela, localizada na parte superior, trata-se de um semicírculo na cor vermelha com um friso preto e o centro com um friso branco que contorna o preenchimento do interior em preto. Uma linha em vermelho com borda preta está abaixo deste semicírculo, bem ao centro dele. Várias figuras assemelham-se a formações uterinas, óvulos e células. Há a impressão de imagem microscópica. O amarelo (de cádmio) na lateral direita destaca-se ao centro, assim como chama a atenção a grande forma em magenta no canto esquerdo inferior, uma grande mancha de cor com traços e formas em preto mais diluído (ANEXO 3.6).

O primeiro impacto visual proporcionado pela obra é de uma conformação abstrata decorativa, com cores e distribuição de formas atraentes e encantadoras. Rodrigo Vivas (2012) ressalta o aspecto inicial decorativo da obra.

No primeiro contato com a obra, observada a distância, o que mais se destaca é uma estrutura abstrata preenchida com inúmeras cores: azul,

vermelho e amarelo. A utilização de tais cores produz um efeito decorativo que convida o espectador a aproximar-se da tela. Mas o efeito decorativo assume novo significado ao perceber que as formas azuis parecem estruturas orgânicas que envolvem pequenas embarcações. (VIVAS, 2012, p. 163).

As palavras “drama” e “dramaturgia” foram recorrentes na nomenclatura das obras de Yo Yoshitome nos anos de 1963 a 1965. Talvez por essa razão a interpretação de suas pinturas muitas vezes foi vinculada à teatralidade. Em breve texto sobre as duas obras pertencentes ao acervo do MAC-USP, esse aspecto foi abordado: “O dramatismo barroco de Yoshitome desenvolve uma pintura sensual de grandes dimensões, uma explosão mágica de imagens cromáticas, grandeza e dor nas evocações da guerra”⁴⁴.

Numa Ficha de Identificação do acervo do CEDOC/MAP, encontramos o seguinte texto no campo de análise estilística e formal: “Abstração lírica ligada ao surrealismo onde cada elemento é uma gema ornamental de alto poder hipnótico. É uma síntese combinatória de extrema complexidade, nascida do confronto e da dissociação quase molecular de diversas tramas lendárias”. A interpretação do MAC referente à “grandeza e dor nas evocações da guerra” pode estar apoiada na biografia do artista que presenciou a Segunda Guerra Mundial em seu país de origem. Já a interpretação do MAP, que vincula algumas figuras da obra a um “alto poder hipnótico”, parece muito subjetiva e pouco esclarecedora sobre a visualidade da obra. *Dramaturgia II* nos fornece mensagens que vão além do enquadramento biográfico e estilístico do artista. A profusão de cores e formas distintas valoriza a abstração lírica suscitando a visualidade de formas características de organismos vivos e de energias magnéticas e cósmicas que o olho humano não é capaz de captar diretamente.

Éduard Jaguer, no texto para o catálogo da exposição do Grupo Austral do Movimento *Phases*, em 1967, registra impressões das obras de Yo Yoshitome que as relacionam a “fantasmagorias da abstração lírica e do surrealismo”:

A própria maneira, elegante e arrogante ao mesmo tempo, pela qual as mônadas aladas de Yoshitome inscrevem-se no espaço da tela, onde se recorta a golpes de bico um império, procede de modo evidente de um espírito estritamente moderno, tão bem informado dos dados da mais recente arte abstrata, como das hipóteses mais audaciosas da física contemporânea. (JAGUER, 1967, s/p).

A palavra “mônada” tem seu significado relacionado à energia cósmica, a uma partícula simples e indivisível que está presente em todos os organismos vivos. É um conceito

⁴⁴ Textos produzidos sob a coordenação de Daisy Peccinini. Disponível em <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/Phases/japoneses.html>>. Acessado em 14 out. 2013.

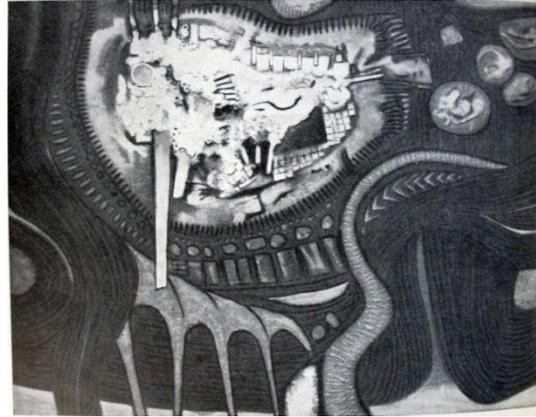
filosófico paralelo às discussões científicas sobre o átomo. Esta transcendência de forças cósmicas também foi relacionada à obra de Yoshitome por Walter Zanini, que enquadra o artista na expressão surrealista, dizendo que “Yo Yoshitome criou, em cores rutilantes, um sistema de inúmeros micro-signos aglutinados para gerar significados zeladamente [sic] encobertos da demonologia oriental” (ZANINI, 1983, p. 758).

FIGURA 17 – *Energia I*, Yo Yoshitome, 1963 (122 x 200 cm).



Catálogo da VII Bienal de São Paulo, 1963.

FIGURA 18 – *Dramaturgia*, Yo Yoshitome, 1964.



Catálogo exposição Grupo Phases, 1964.

Ao escrever sobre a exposição *Phases* em São Paulo, Walter Zanini registra que os integrantes do grupo em Paris aprovaram a participação de Yoshitome ao ver fotografias, mesmo que em preto e branco, de suas obras.

E nós sabemos como são exuberantes seus visionários efeitos multicores. É extraordinário nesse homem grave essa explosão frenética de imagens que lembram o rastro do dragão, sem paralelo na produção artística de sua geração. Ele é um mestre vigoroso e original do barroco contemporâneo – uma de suas figuras mais completas. (ZANINI, *O Estado de São Paulo*, 25/07/1964).

Diante de toda a valorização e o reconhecimento que a obra de Yo Yoshitome já havia alcançado na primeira metade da década de 1960, era de se esperar que uma de suas obras concorrentes no XX SMBA-BH fosse premiada. Na ausência das outras pinturas concorrentes no Salão no acervo do Museu, não foi possível estabelecer análises para compreendermos a classificação em primeiro lugar. Possivelmente tratava-se também de um interesse do Museu em adquirir obras de status reconhecido no meio artístico, já que era de costume dos artistas selecionados em primeiro lugar doarem uma de suas obras para o acervo. De qualquer maneira, compreende-se claramente a importância social, formal e semântica

desta obra, inserida num cenário artístico de crescimento e valorização de expressões e significados pessoais do artista e de seu meio.

4.1.2 NICOLAS VLAVIANOS, *O TEMERÁRIO*

A obra do artista grego, residente em São Paulo, aqui analisada é um exemplar do seu período de experimentação com as chapas metálicas de liga de ferro e soldagem (ANEXO 1.7). Recém chegado ao Brasil no início da década de 1960, Vlavianos aumentou as dimensões de suas esculturas por encontrar este material em abundância no país. A obra pertencente ao acervo do MAP trata-se de uma escultura montada por aproximadamente 20 peças de metal soldadas. Aparenta um tronco humano com as pernas pela metade.

Na descrição que se segue, considerou-se a parte da frente como sendo a parte em que as peças estão mais rentes da frente da base de madeira. Na frente, há uma composição em forma de cruz com a haste vertical acima da peça central medindo cerca de 13 cm de altura. A peça maior ao centro é retangular, com cerca de 52 cm de largura e 37 cm de altura. Ao centro desta peça, unem-se duas barras arredondadas e uma barra reta verticalmente ao centro. Abaixo desta peça, unem-se duas peças retangulares na vertical e paralelas. Estas se encontram ligadas diretamente à base retangular em metal maciço. As peças soldadas constituem uma estrutura fechada e oca.

FIGURA 19 – *O Temerário*. Nicolas Vlavianos, 1964. (61,6 x 52,5 x 20 cm)



Foto: Nelyane Santos, agosto de 2013.

Na parte de trás, fica visível o encaixe e soldagem de quatro peças arredondadas afixadas na vertical, encontrando-se na diagonal a terceira da esquerda para direita. Ao centro da peça maior, posicionada à esquerda, há uma mola. O lado direito é maior que o lado esquerdo, tomando-se as peças perpendiculares como referência (ANEXO 3.7).

A obra oferece visualidade que insinua uma figura humana apontando para o lado direito. A mola assemelha-se a uma coluna dorsal, embora, segundo a descrição que se faz tomando este lado como a frente, possa também insinuar a figura de um pescoço rígido, com a garganta protuberante. No topo, no que poderia ser visto como um rosto, há dois furos no metal, que são comuns ao resultado da solda por toda a escultura que é oca. Porém, estes dois furos são vazados, transpassados pela luz. Ficam perceptíveis como únicos espaços vazados de toda a escultura, embora vários destes buracos tenham fundo vinculados ao centro ou ao outro lado das peças soldadas. Remetem-se então a olhos, por serem os únicos a permitirem que a luz seja trespassada na peça. Há outro orifício vasado, também onde seria o rosto, mas a passagem de luz é transversal.

No catálogo do Salão a obra foi apresentada como tendo a parte da mola virada para frente, o que pode modificar alguns aspectos da descrição e visualidade da escultura. Mas isto não elimina a imagem que suscita uma figura humana ríspida e erguida, em consonância com a ideia que o artista propôs pelo título, *O Temerário*. A dualidade de posicionamento pode estar ligada à intenção do artista em proporcionar ao observador uma visão tridimensional da escultura, podendo observá-la de vários ângulos a contornando, sem perder de vista o aspecto semântico da obra.

Ao analisarmos a escultura selecionada no XX SMBA-BH, identificamos de imediato o uso do metal e da conformação de figura humana. Analisando os principais aspectos que a vincula à visualidade escultórica no Brasil e no mundo, as referências bibliográficas apontam para a arte moderna, principalmente para as esculturas produzidas após a Segunda Guerra Mundial.

No estudo sobre a escultura do século XX, nas décadas de 1940 a 1960, destacam-se nomes como o de Henry Moore, David Smith, Alberto Giacometti e Eduardo Paolozzi, alguns deles dedicados à produção e pesquisa com o metal (ferro, alumínio e outras ligas metálicas) (READ, 2003). Temas antropomórficos ou zoomórficos eram recorrentes, porém com formas atípicas, sem representação direta, advindas da exploração do material e da expressão do gesto do artista associadas a uma percepção comum do observador, evocando formas organicamente vitais. Herbert Read considera que após a Segunda Guerra Mundial a história da escultura dificilmente apresenta coesão e elementos definidores comuns. Mas destaca o uso

do metal enquanto matéria prima e o gesto do artista explorando-o como principais referências. O metal não é como o bronze utilizado como meio, a matéria é o fim em si mesma, tema e objeto da obra. O escultor moderno, segundo Read (2003), desprezará o acabamento do metal, explorando as qualidades brutas do material forjado ou fundido.

Para Zanini (1983), a escultura no Brasil da década de 1960 ainda estava pouco interessada em materiais tecnológicos, mantendo a tradição do uso do ferro. Vlavianos, após sua permanência em Paris, veio para o Brasil trazendo sua experiência de soldagem de peças de metal em esculturas e pretendo a experimentações diante da grande disponibilidade deste material. Desta maneira, ampliou o tamanho de suas esculturas e dedicou-se às representações antropomórficas. Sobre esta fase, Walter Zanini considera que

A orientação antropomórfica logo assumiu papel relevante, dominada por uma concepção hierática, ganhando em monumentalidade, em destreza de execução, acentuando-se, por outro lado, os aspectos críticos que permeiam sua visão poética, como vemos em *O Esperado II* (1964), hoje na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Nessa peça exemplar, o esotérico conjuga-se sobretudo à presença do elemento primitivo que considera subsistir no ser humano. (ZANINI, In: VLAVIANOS, 2001, p. 12).

Vlavianos dedicou-se inicialmente à escultura com soldagem de objetos metálicos de uso comum (chapas, canos e molas). Sua produção era projetada em desenhos, espécie de croquis em que o artista desenvolvia suas ideias em relação à ocupação do espaço e às formas da escultura. Desde 1965, ele havia iniciado experimentações com o latão e a madeira, mesmo assim sua trajetória continuava demarcada pelo predomínio do uso exclusivo do metal.

FIGURA 20 – *O Esperado*. Nicolas Vlavianos, 1963 (163 x 50 x 43 cm).



Acervo MAC-USP. In: VLAVIANOS, 2001, p. 13.

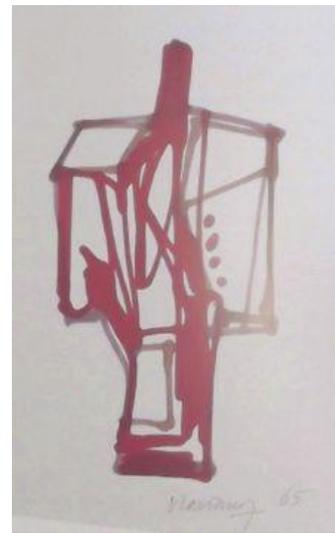
Durante a década de 1960, acrescentou novos materiais paulatinamente, mas, como ressalta Walter Zanini, Vlavianos apresentou pouco interesse às experimentações com agregação de objetos simbólicos, típica de escultores vinculados à *pop art*, como Eduard Paolozzi. Em 1965, Vlavianos participou da VIII Bienal de São Paulo com esculturas em ferro, madeira e plástico, intituladas *As Portas*; *Pequena Personagem*; *O V.I.P* e *O Inspetor Sonhando*.

FIGURA 21 – *Figura*, Nicolas Vlavianos, 1966. Ferro soldado e pintado. (44 x 31 x 17 cm).



In: VLAVIANOS, 2001, p. 76.

FIGURA 22 – *Estudo para a Escultura Figura*. Desenho. Coleção Particular.



In: VLAVIANOS, 2001, p. 77.

Neste exemplo de estudo para confecção da escultura e da peça finalizada, podemos perceber que o artista utilizou-se da policromia, o que não era tão comum nas obras do início da década de 1960. Sobre isso, Mário Pedrosa (num texto de 1966) analisa como sendo intenção do artista transpor para a visualidade algo que antes exprimia pela sensação tátil do material, o metal, com todo seu brilho, opacidade e reentrâncias que provocariam sombras.

Acentuando a pictorização da sua escultura, ele abandona as funções e superposições de pedaços de ferro, de maços de pregos e parafusos amassados no espaço tridimensional, e nos apresenta uma escritura de signos abstratos, que nos convida a ler e não mais a abarcar ou sentir pelo tato em painéis brilhantes, superfícies metálicas trabalhadas, gravadas de formas inconclusas e repetições rítmicas. O escultor procura inconscientemente formular uma ideia sobre o plano, enquanto martela a superfície, pontuando-a, à procura de uma sintaxe para a ideia. (PEDROSA, In: VLAVIANOS, 2001, p. 74).

Esse uso do material para reforçar os aspectos semânticos das esculturas de Flavianos é ressaltado por Mário Schenberg, quando este crítico analisa sua produção escultórica mais figurativa. Para Schenberg, Vlavianos, ao associar a figuração ao uso de materiais como sentidos para fruição do observador, estaria expressando as críticas à civilização da época e as revoltas e protestos de toda uma geração.

Vlavianos desenvolve uma escultura figurativa muito pessoal, que parece-me poder ser classificada como de tendência existencialista, criando símbolos terrivelmente válidos da crise profunda do homem contemporâneo. Encontrou no ferro e no aço inoxidável os materiais mais adequados para a sua mensagem. Tira partido da implacabilidade das placas lisas rebitadas para exprimir a alienação desumanizadora e das superfícies amarrotadas como panos para revelar a angústia. [...]

As figuras metálicas de Vlavianos combinam o robot com o troglodita ainda pré-humano. São protestos contra a brutalidade crescente de uma civilização, que não emprega as imensas possibilidades tecnológicas para aperfeiçoar e elevar o homem, produzindo trogloditas robotizados⁴⁵.

A posição de Mário Schenberg sobre a obra de Vlavianos é um importante testemunho do pensamento da crítica de arte no Brasil daquele momento, que, ao dar extrema importância aos gestos de comunicação do artista com o público, via nas obras traços de referência ao real e ao cotidiano vivido na época. A questão da materialidade, segundo o relato de Schenberg, rende-se à necessidade de uma mensagem. Da mesma forma vemos outros críticos da época, muitas vezes não se aterem às questões de método e de materialidade da obra como sendo a própria mensagem de diálogo com a tradição e a ruptura que o artista pretendia estabelecer com a arte.

Interessa-nos reforçar que na escultura em estudo se mantém a pesquisa com sistemas específicos de representação antropomórfica e olhar do observador direcionado para a percepção tátil do material. Rosalind Krauss (2001) em seu estudo sobre as esculturas modernas nos leva a questionar sobre a formação volumétrica da escultura e as possíveis correlações desta com os problemas e as propostas artísticas. O fato de a escultura ser oca, por exemplo, remete não somente a uma questão técnica de proporcionar menos peso. A escultura apresenta-se como um volume totalizado, fechada em um espaço oco que impossibilita a observação, concentrando o olhar do observador somente na superfície do material. Assim ocorre com a escultura de Vlavianos.

⁴⁵ Trecho do texto de Mário Schenberg, escrito no catálogo da *Coletiva Oito Artistas*, na Galeria Atrium (São Paulo), em agosto de 1966, reproduzido em PECCININI, 1978, p. 232.

Em *O Temerário*, ao encontrarmos um raio de luz que infiltra o material, essa interioridade inalcançável é relativamente interrompida, trazendo ao observador a realidade da forma montada e intencionalmente oca e fechada em si. O material parece ter sido trabalhado em suas potencialidades mais diretas, sem que o artista se dedicasse a proporcionar de forma equilibrada e sintética sua conformação. Mesmo assim, as proporções que se condicionam, primeiramente, ao comportamento e formato dos pedaços de metal agregados, atendem à intenção do artista em propor forma humana e movimento. A forma humana que remete a uma figura ríspida apresenta também uma movimentação, que concentra forma e volume na lateral da escultura. Ou seja, esta conformação volumétrica remete ao sentido semântico proposto pelo artista na obra reforçada pelo seu título. Vlavianos concentra no metal soldado toda a impressão de suas reações mecânicas ao processo de feitura.

4.2 O XXI SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1966

A partir do XXI SMBA-BH, o MAP voltou a abrigar o evento. No ano de 1966, José Carneiro de Mendonça, que até então tinha atuado como júri de Salões anteriores, passou a presidir a instituição. O prêmio mais representativo, com uma viagem aos Estados Unidos, foi concedido a Eduardo de Paula, que recebeu também um prêmio de aquisição, não sendo comum, contudo, a dupla premiação nos Salões⁴⁶.

Neste ano participaram do júri Clarival Valladares (RJ), Mário Schenberg (SP), Mari' Stella Tristão e Pierre Santos de Belo Horizonte (ANEXO 2.2, 2.4, 2.5 2.6). Foram inscritos 173 artistas com 490 obras, tendo sido selecionados 308 trabalhos de 146 artistas para serem expostos. No Caderno de Atas de julgamento dos Salões (CEDOC/MAP), só consta uma página referente ao Salão de 1966, nesta há apenas o registro numérico das obras e a assinatura dos jurados. Não consta uma lista com a relação dos artistas e obras premiadas, assim como nos anos anteriores. Diante disso, o que vemos no catálogo na relação de obras, pode ser todas as obras selecionadas de determinado artista, sem o destaque para a obra premiada. Por esta razão, a lista que se segue apresenta apenas os títulos das obras que estão presentes no acervo do MAP, com a hipótese de que foram estas as selecionadas para

⁴⁶ Eduardo de Paula é um artista mineiro que foi muito atuante nos Salões Municipais da década de 1960. Sobre suas obras premiadas nos salões ver VIVAS, 2012, p. 170-175.

conceder o prêmio aos artistas, de acordo com o regulamento do Salão, que ditava a doação das obras premiadas. Os seguintes artistas receberam prêmios por suas obras:

Pintura: Grande Prêmio de Pintura (Varig) com viagem aos Estados Unidos, Eduardo de Paula (Belo Horizonte), *Cartaz*; Grande Medalha Chanina Sjumbeim (Belo Horizonte); primeiro Tomie Otake (São Paulo), *Roxo*; segundo Ildeu Moreira (Belo Horizonte), *Alkimia Solar I*; terceiro Roberto Newman (Vitória-ES).

Gravura: Grande Medalha, Anna Letycia Quadros (Rio de Janeiro); primeiro prêmio, José Assunção (Rio de Janeiro), *Gravura*; segundo Lotus Lobo (Belo Horizonte), *Litogravura*; terceiro Hans Suliman Grudzinski (São Paulo).

Desenho: primeiro prêmio Niobe Xando (São Paulo), *Desenho*; segundo Massuo Nakakubo (São Paulo), *Desenho*; terceiro Márcio Sampaio (Belo Horizonte).

Escultura: primeiro prêmio Takeo Schimizu (São Paulo), *Sem título*; segundo Avatar Morais (Porto Alegre), *Objeto II*; terceiro Eugênio Machado Vieira (Belo Horizonte).

Na mesma solenidade de abertura do Salão, era reinaugurado o Museu e feita uma homenagem a Assis Chateaubriant por subsidiar a doação de algumas obras ao acervo. Houve pouca divulgação do Salão nos jornais da época, concentrando-se os comentários das matérias na reabertura do MAP e nas doações feitas por Assis Chateaubriant.

4.2.1 ILDEU MOREIRA, *ALKIMIA SOLAR I*

Nos SMBA-BH de 1963 e 1965, Ildeu Moreira havia recebido premiações pela produção de monotípias. No ano de 1966, era então premiado em segundo lugar com sua pintura *Alkimia Solar I* (ANEXO 1.8). Trata-se de uma obra com aspectos de materialidade demarcados pela textura e formas que os materiais pigmentados adquiriram na superfície. O que aparenta ser empastes de tinta a óleo provavelmente é a liga metálica declarada pelo artista em etiqueta no verso da obra. Não há nenhum aspecto típico de liga metálica, como cor e brilho, mas, no registro do artista no verso da obra e no histórico de suas produções na época, há a informação de que fazia uso de ligas metálicas. O peso também não se distingue do de obras comuns em óleo sobre tela. Há duas abrasões com perda de camada pictórica que deixa aparente uma tonalidade acinzentada, o que pode caracterizar a presença de liga metálica.

FIGURA 18 – *Alquimia Solar I*. Ildeu Moreira, 1966. (76,5 x 53,5 cm)



Foto: Nelyane Santos, dezembro de 2013.

As cores predominantes são vermelho, laranja, ocre, amarelo, preto, marrom, azul bem escuro. Aparentemente a tinta a óleo foi utilizada para cobrir a massa de liga metálica, espalhada com irregularidades na superfície, deixando ranhuras, empastes e desníveis. Na parte de cima na lateral direita e mais ao centro à esquerda, há dois desníveis arredondados, como buracos, insinuando crateras. Facilmente é possível associar a obra ao seu título, *Alkimia Solar I*, visto que é muito semelhante às imagens de satélite do Sol com suas labaredas de fogo, crateras vulcânicas e com o azul infinitamente negro do universo ao fundo (ANEXO 3.8).

A palavra “alquimia” sempre remete a misturas, a materiais que processados quimicamente geram outros materiais disponíveis na natureza. As cores amarelo e laranjado, que predominam ao centro na diagonal, possuem marcas de pinceladas. Já as demais cores não deixam aparentes as pinceladas, o que permite supor que talvez tenham sido aplicadas com espátula ou foram misturadas à massa de liga metálica. Supõe-se que a intenção do artista ao adotar a liga metálica como base de preparação seja de imprimir textura e volumetria, mas também de associar o material à poética do título, remetendo às camadas vulcânicas e magmáticas da superfície solar que são semelhantes à formação dos metais encontrados na natureza.

O artista intencionou representar o sol com crateras, ranhuras e sulcos. Utilizando colorações e texturas que em uma pintura poderiam reforçar o abstracionismo, o artista chama a atenção do observador pelo título, levando a uma observação mais atenta de uma

visualidade que não era comum, mas que já era conhecida na época por divulgação científica de satélites. A pesquisa matérica do artista concentra-se no suporte da pintura, pela aplicação de liga metálica apresentando textura caracterizada por crateras, sulcos e ranhuras. Mas o trabalho pictórico é a tradicional aplicação de tinta a óleo recobrando toda a superfície. O material plástico da experimentação artística não se torna aparente e nem dialoga com a visualidade direta da obra.

Na página eletrônica do artista, há a informação de que tinha preferência pela produção de pinturas abstratas⁴⁷. Não foram encontrados estudos de referência sobre a obra de Ildeu Moreira. O que há na sua página são registros da crítica de arte que podemos analisar em contraposição com a análise de sua obra. A crítica de arte mineira Mari' Stella Tristão chamou a atenção da técnica associada às insinuações de forma utilizadas pelo artista⁴⁸.

A pintura, caminhando na mesma direção, atingiu a medida exata de um admirável aperfeiçoamento técnico. Seus grandes espaços cobrem-se de uma gestualidade larga e exuberante, compondo harmonias cromáticas em texturas lisas, macias e transparentes; ou ainda, em massas espessas e crostas densas, acrescidas de materiais diversos, que sugerem formas ou não formas e geram volumes, com os quais Ildeu propõe uma nova dimensão para sua pintura.

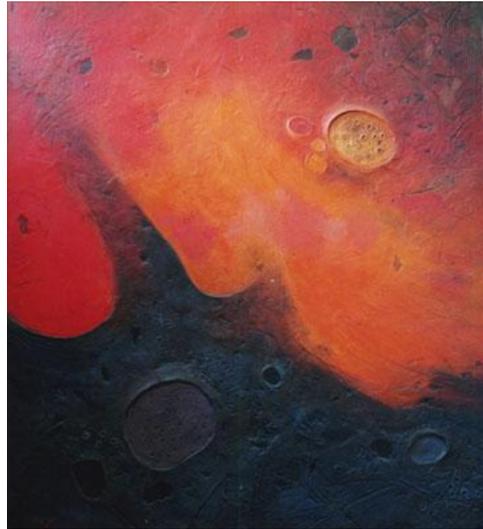
Pelo registro de suas obras, podemos perceber que houve na trajetória do artista uma pesquisa intensa de experimentação com uso da liga metálica e com a temática da superfície solar. Há na página eletrônica do artista a imagem de uma de suas obras, muito semelhante à pintura em questão. Esta pintura, intitulada *Alquimia Solar II*, medindo 120 x 97 cm, teria sido feita em 1967, e foi uma das obras selecionadas para compor a IX Bienal de São Paulo de 1967⁴⁹. O artista também apresentou nesta Bienal a obra *Alquimia Solar III*. Ambas foram registradas como feitas com tinta a óleo, cimento, metal de liga e eucatex. Outras obras como *Abstrato Alquimia Solar-Vermelho*, de 1967, e *Alquimia Solar-Amarelo*, de 1969, demonstram que o artista continuou suas pesquisas nesta linha de abstração com margens à representação figurativa do sol, crateras vulcânicas em erupção.

⁴⁷ Relatos do próprio artista no site <<http://www.ildeumoreira.com.br/main.html>>. Acessado em 16 jun. 2014.

⁴⁸ Catálogo da Exposição *40 anos de arte – 1985*, mostra retrospectiva da carreira do artista, disponível em <<http://www.ildeumoreira.com.br/criticas.html>>. Acessado em 16 jun. 2014.

⁴⁹ Além da consulta ao site do artista, tal informação pode também ser confirmada no Catálogo da IX Bienal Internacional de São Paulo, de 1967.

FIGURA 24 – *Alquimia Solar II*. Ildeu Moreira, 1967, 120 x 97 cm.



<<http://www.ildeumoreira.com.br/obra.html>>

Assim como a obra de João Osório Brzezinsk, de 1964 (selecionada no XIX SMBA-BH, 1964), a obra de Ildeu Moreira nos remete às produções de pinturas matéricas de Alberto Burri e Jean Dubffet de meados dos anos 50 e início dos anos 60. Ildeu Moreira dialoga com a produção de João Osório ao fazer uso da materialidade para expressar uma poética que é despertada na visualidade do observador e no título da obra. O que se valoriza nas obras destes dois artistas é a imagem e suas correlações, sem, contudo, perderem-se de vista as pesquisas de novos materiais. Nas referências aos artistas internacionais citados, há como elemento definidor da comunicação com o observador, a materialidade, a visão da superfície da obra como interface da fruição, principalmente em Alberto Burri, que procurou concentrar sua mensagem exclusivamente no uso de materiais diversos e tratados de forma inusitada. Os artistas brasileiros demonstravam que ainda estavam muito presos à necessidade de um tema, de uma mensagem, para traçarem assim uma comunicabilidade mais direta com o observador.

A referência à visualidade de formas celestes, solares e lunares em ambos os artistas brasileiros, pode estar ligada à cultura visual da época e aos símbolos reproduzidos na cultura de massa. É importante lembrar que neste período se propagava a divulgação de imagens de satélites pela reprodução fotográfica e também televisiva dos astros do universo, avanços tecnológicos que aproximavam cada vez mais o homem dos conhecimentos da astronomia. Natural então que estes símbolos estivessem presentes na produção artística do momento, com suas representações imagéticas e suas referências poéticas.

5 O XXII E I XXIII SALÕES MUNICIPAIS DE BELO HORIZONTE DE 1967 E 1968: EMBATES DA ARTE E NOVAS PERSPECTIVAS

Os anos de 1967 e 1968 foram emblemáticos na história da arte no Brasil, por terem sido demarcados pelos críticos e pelos historiadores como o período de maior diálogo e aproximação da produção artística com a conjuntura político-social do país. Vários textos com teor de manifestos, publicados na época, reivindicavam maior participação dos artistas na realidade social do momento (FERREIRA; COTRIM, 2006). A análise destes textos levou muitos dos estudiosos da história da arte no Brasil a interpretarem a trajetória dos artistas da época como sendo de engajamento numa produção crítica da realidade brasileira diante do período de exceções do governo militar. Desconsidera-se muitas vezes que esta realidade social era permeada pela posição crítica do artista ao seu cotidiano mais direto, expressando aspectos da vida íntima e dos problemas artísticos enfrentados rotineiramente.

No desenvolvimento de uma pesquisa com ferramentas teóricas metodológicas próprias da história da arte, tendo como foco a análise da visualidade da obra, esta determinação temática temporal da história da arte com a história política do Brasil é questionável, tanto para reavaliar a aplicabilidade de conceitos de engajamento, militância e utopia no circuito artístico da época, como para ampliar a percepção de temas e propostas dos artistas, reconhecendo a variedade de suas experimentações. Lembrando que, neste período, a arte foi demarcada pela difusão de diferentes linguagens e suportes, em esfera internacional.

O risco de se conduzir a análise da obra de arte por conceitos relativos às dimensões simbólicas da ação social está relacionado à interpretação das manifestações artísticas como estando condicionadas às situações eminentemente políticas, sem, portanto, se dar ênfase aos processos de liberdade de criação e de fruição estética que o artista enfrenta em seu trabalho, constituindo, com vocabulário e ferramentas próprias, a arte enquanto conhecimento autônomo. O que devemos evitar nos estudos da história da arte é uma correlação de causa e consequência entre obra e cenário social, visto que a produção artística expressa a vivência e o cotidiano em suas formas múltiplas.

Os principais eventos do ano de 1967 tratados como marcos nas narrativas da história da arte no Brasil são a IX Bienal Internacional de São Paulo, o IV SAMB e a mostra Nova Objetividade Brasileira no Rio de Janeiro (PECCININI, 1999). Em Belo Horizonte, o XXII SMBA-BH foi preparado com especial cuidado no tocante à expografia, conforme veremos. Além disso, o diferencial daquele Salão seria a inserção do Prêmio de Pesquisa, talvez

influenciado pelo regulamento das Bienais de São Paulo que previa premiação para a obra de pesquisa mais relevante.

A Bienal de 1967 foi marcada pela “explosão do pop, em oposição ao abstracionismo europeu” (ALAMBERT, 2004, p. 117). Este movimento foi recorrentemente citado nos comentários críticos às obras premiadas no XXII e no XXIII SMBA-BH. É importante ressaltar que havia uma recusa dos artistas e até de alguns críticos em considerar a *pop art* americana enquanto critério de influência para a produção artística brasileira. Tendo em vista o cuidado de evitar correlações forçadas, trataremos aqui do termo *pop art* enquanto manifestações artísticas dos Estados Unidos e da Inglaterra, do final da década de 1950 e da década de 1960, que relacionavam imagens da cultura visual urbana de massas com expressões das belas artes. O conteúdo expressa a própria atitude do artista servindo como crítica e enfrentamento dos aspectos sociais (STANGOS, 1991).

Na Bienal daquele ano estiveram na exposição os artistas mineiros Teresinha Soares com pinturas-objeto de iconografia sexual feminina; Paulo Laender com desenhos e objetos com questões políticas e existenciais; Jarbas Juarez com desenhos com a temática Vietnã; José Ronaldo Lima com pinturas em grandes dimensões dialogando com a publicidade; e Márcio Sampaio com figuração relativa ao universo feminino (RIBEIRO, 1997). Teresinha Soares expôs as pinturas *O Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano*, *Auto-Retrato* e *Ele Tocou as Cordas do Meu Coração*, tendo sido estas obras expostas também na primeira individual da artista na Galeria Guignard, em Belo Horizonte, em 1967 (VIVAS, 2012). No XXIII SMBA, de 1968, Teresinha foi selecionada com o segundo prêmio em pintura, com a obra *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*, que dialoga com conotações políticas e eróticas, vinculadas às festas populares carnavalescas no Brasil. Os desenhos de Jarbas Juarez, expostos na Bienal, são datados de 1967 e intitulados *Vietnã*. No mesmo ano e no ano seguinte, Jarbas, expôs no XXII e no XXIII SMBA-BH, desenhos também com o título *Vietnã*. Esta temática foi recorrente na obra de artistas da época que criticavam a ação norte-americana na Guerra do Vietnã entre 1965 a 1973⁵⁰.

O IV SAMB, de 1967, teve como principal repercussão a discussão entre artistas e críticos sobre a institucionalização da arte (PEDROSA, 1968 In FERREIRA, 2006). A mostra *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em abril no MAM-RJ, demarcou o momento de reflexão dos artistas sobre as possibilidades do Novo Realismo e da Nova Figuração diante da

⁵⁰ Na IX Bienal de São Paulo, de 1967, expuseram suas obras com o mesmo tema, apresentado em seus títulos: Alves Dias e Luiz Eduardo Aute. A obra de Claudio Tozzi, *USA e Abusa*, 1966, e a de Gilberto Salvador, *Vietnã*, 1967 (técnica mista sobre papel), também tratam do tema (MAGALHÃES, 2013).

meta de um engajamento social da arte no país, representando uma síntese de propostas das novas vanguardas (PECCININI, 1999). O objeto passou a ser considerado como material e artifício das produções artísticas, chamando a atenção do público tanto para a excentricidade quanto para a vulnerabilidade dos conceitos que envolviam a arte. Essas discussões perpassaram as propostas artísticas que estiveram presentes na XXII e XXIII edições do SMBA-BH, como veremos nos diálogos entre a *pop art* e as obras de Bernardo Caro, Getúlio Starling e Décio Noviello; e entre a *minimal art* e as obras de Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão. Trajetórias artísticas com pesquisas singulares, com temáticas intimistas e ao mesmo tempo com reflexões universais também estão presentes nestes Salões, como nas obras de Anna Letycia e Yutaka Toyota, artistas já reconhecidos no cenário artístico nacional e começando a se projetar internacionalmente nesta época.

No ano de 1967, a história do MAP registra a tentativa da mudança de seu nome. Embora tenha sido oficializada pela Lei nº 1405 de outubro de 1967, a mudança do nome da instituição para Museu Guignard não foi adotada nem mesmo pela própria direção museológica (BONADIO, 2009, p. 256)⁵¹. Na documentação referente ao XXII SMBA-BH (regulamento, fichas de inscrição e o convite para a abertura da exposição), não foi adotado o novo nome. Esta mudança, aparentemente, passou despercebida até pela imprensa local, que não a registrou, nas colunas de cultura e sociedade dos principais jornais, como *Estado de Minas* e *Diário da Tarde*. O intuito de homenagear o mestre Alberto da Veiga Guignard pode ter contrariado os integrantes do circuito artístico local por duas razões: primeiro que o país vivia sob um regime de exceção e os decretos e leis muitas vezes eram ignorados até como forma de resistência; segundo que a discussão acerca da crítica e negação dos artistas aos modelos da arte moderna combatia justamente a figura do mestre Guignard (assim como vimos no manifesto de Jarbas Juarez no XIX SMBA, em 1964). Ou seja, a ideia de arte moderna e a própria homenagem a ela provavelmente não eram bem aceitas no circuito artístico da época. Não cabia ao Museu e ao seu principal evento adotar uma nova nomenclatura que não coadunasse com os ideais de transformação da arte que se projetavam na arte contemporânea.

Os salões e mostras artísticas, abertos frequentemente no segundo semestre, tiveram que enfrentar no ano de 1968 a presença do aparato de censura do regime militar. Obras com temas claramente contestatórios foram impedidas de serem expostas, ou mesmo destruídas (MAGALHÃES, 2013). Dias após a inauguração do XXIII SMBA-BH, o MAP foi fechado,

⁵¹ O texto da Lei não traz informações sobre as estratégias da mudança de nome e nem como deveria ser adotado, ver no site da Câmara Municipal <<http://www.cmbh.mg.gov.br/leis/legislacao/pesquisa>>.

por uma medida cautelar da direção do Museu, que não quis prosseguir com a mostra após a retirada de algumas obras pela censura. Este fato versa na narrativa de memórias de artistas e críticos de arte da época, sem, contudo, haver fontes que o comprovem, carecendo ainda de pesquisas mais cuidadosas que esclareçam o ocorrido (SAMPAIO, 2009).

O XXIII SMBA-BH, de 1968, foi o último com esta nomenclatura. O encerramento de um ciclo de Salões com esta titulação demonstra o esgotamento do modelo de seleção e premiação de obras por categorias de arte. Além disso, aponta para as possibilidades de construção de outro discurso, o de implementação da Arte Contemporânea na capital, já que no ano seguinte o certame foi lançado com o título de I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte. Apesar da oposição de artistas e críticos à seleção de obras neste tipo de evento, os salões e seus júris ainda perduraram durante toda a década de 1970 e até na década de 1980 no Brasil.

5.1 O XXII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1967

A XXII edição do SMBA-BH apresentou polêmicas entre os artistas concorrentes. Houve até um mandato judicial para tentar impugnar o Salão. Isso tudo por denúncias de que o júri teria pré-selecionado os premiados, não seguindo os critérios do regulamento. Estes fatos, que suscitaram discussões acirradas no circuito de arte mineira, resguardam um caráter de disputa de poder no Salão, principalmente entre os artistas e os críticos, que merece ser abordado para auxiliar a compreensão dos discursos acerca do estatuto das artes que era criado na época.

Esta edição destacou-se também por ter sido a primeira exposição dos Salões da capital dedicada a uma expografia artística. O modo de exposição naquele ano tentou consagrar um estilo expositivo em voga nos grandes circuitos de arte, dando uma grande ênfase à interatividade entre obras e público. Algumas das obras selecionadas para premiação destacaram-se no modo expositivo do XXII SMBA-BH pela composição geométrica, pelo recorte diferenciado do chassi e pela combinação de cores em extensões monocromáticas, dialogando com o movimento da *Hard Edge* e da *Minimal Art*⁵². Além deste diálogo, a

⁵² O termo *Hard Edge* refere-se ao movimento artístico de pintura com contorno marcado, formas simples e contornos rígidos de telas em formato irregular que passaram a fazer parte da composição de quadros de artistas americanos do início da década de 1960. O termo foi criado por Jules Langsner, em 1959. Disponível em

análise de obras selecionadas na categoria escultura e gravura também demonstra algumas das tendências que circularam nas mostras e exposições nacionais daquele ano. Estas tendências estiveram relacionadas à *Pop Art* e às conceituações de arte objeto.

Apesar da tentativa de impugnar o Salão com apoio da justiça, o cronograma do evento seguiu o previsto e as discussões entre artistas, jurados e direção do Museu foram apenas instigadas pela imprensa local sem produzir grandes danos. Mas o ocorrido deixava claro que a forma de seleção e premiação nos salões já se esgotava em seus moldes. O então arquiteto e professor Sylvio de Vasconcellos numa matéria de jornal criticou o modelo de salão que se repetia por vários estados brasileiros, apontando a pouca eficiência dos regulamentos frente às escolhas estéticas dos críticos de arte pautadas, segundo ele, nos círculos de amizades dos artistas.

De nada adiantará buscar honestidade entre aspas do júri, ou regulamentos, ou regras, que são todas burocráticas e inócuas em termos estéticos. Melhor será uma reformulação total. [...] A continuar com a mania dos salões estaremos consagrando de novo um academismo sem sentido e um compadrismo artístico que não levará a nada. [...] Os salões ficam, assim, quase sempre entregues a amadores e calouros, servindo apenas como porta de entrada de principiantes que, todavia, não sabem nunca se de fato o prêmio ou o não prêmio corresponde à realidade de seu valor. [...] Salõesinhos, proliferando como tiririca, não resolvem nada nem nada acrescentam à história da arte e à evolução do artista. (VASCONCELLOS, *Estado de Minas*, 10/12/1967).

Trata-se de uma crítica depreciativa aos salões que demonstra o quanto o modelo estava sendo alvo de críticas, passando por um momento infrutífero na premiação de novos artistas, que, em alguns casos, durante apenas um evento eram ovacionados, e posteriormente saíam do circuito sem grandes incentivos ou apoio para continuidade de sua trajetória. Por outro lado, os artistas já reconhecidos nacionalmente tratavam de alçar voos em outros circuitos internacionais, participando de salões, bienais e até mostras individuais em outros países da América Latina (como Chile e México) e Europa (Bienal de Paris e de Veneza, por exemplo).

Participaram do XXII SMBA-BH 280 concorrentes aos prêmios, e foram avaliados cerca de 700 trabalhos. Foram selecionados 84 pinturas, 84 desenhos, 78 gravuras, 21 esculturas e 13 tapetes. Foram jurados os críticos de arte Walter Zanini, Jacques do Prado

<<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=133>>. Acessado em 06 out. 2011. O rótulo *Minimal Art* foi aplicado por críticos ao trabalho de artistas que propunham um conteúdo artístico mínimo, com a intenção de se oporem ao tradicional reconhecimento da arte subdividida em pintura e escultura e com suas regras de reconhecimento estético (ARCHER, 2001).

Brandão, Jayme Maurício, Frederico Moraes e Morgan Motta (ANEXO 2.7, 2.10, 2.11, 2.12, 2.13).

O grupo de artistas que tentou anular o XXII SMBA-BH alegava que o regulamento não tinha sido cumprido, pois a seleção das obras foi iniciada por um júri de apenas três pessoas, tendo sido exigido pelo edital, contudo, cinco jurados. Os três presentes eram Jayme Maurício, Jacques do Prado Brandão e Frederico Moraes. Estavam ausentes Walter Zanini e Clarival Valladares. No dia seguinte, teria chegado Zanini e Morgan Motta para substituir Clarival. Além disso, Jayme Maurício também teria se ausentando por algum tempo. Segundo reportagens da época, o caderno de atas do júri teria sido apreendido pela justiça, mas nele não havia os registros do Salão de 1967, somente dos anteriores. Esta informação não condiz com a pesquisa ao referido caderno (presente no acervo CEDOC/MAP) que expõe em suas últimas páginas a seleção dos artistas, listados em ordem alfabética, que deveriam compor a exposição do XXII SMBA-BH. Diferentemente das atas anteriores, não há indicação na frente dos nomes e das obras de quais tinham sido premiadas. A informação da premiação fica então a cargo da pesquisa e análise de registros jornalísticos, do catálogo e das próprias obras que muitas vezes possuem inscrições com a indicação de premiação.

Além das premiações pelas categorias tradicionais de pintura, escultura, desenho e gravura, este Salão criou o “Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte”, com o valor máximo em dinheiro válido para o melhor artista em qualquer seção, que obtivesse no mínimo 4/5 dos votos do júri. Foi criado também o “Prêmio de Pesquisa”, sem grandes especificações no regulamento. Somente os primeiros e segundos colocados nas categorias pintura, escultura, desenho e gravura receberiam prêmios em dinheiro, ou seja, aboliu-se neste Salão a premiação aos terceiros lugares. Sobre a aquisição de obras para o acervo do MAP, o regulamento esclarecia que

“uma das obras dos artistas premiados dentro dos itens I [Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte], II [Prêmio de Pesquisa], III [primeiro lugar em todas as categorias], IV [segundo lugar] do Art. 10º, por indicação dos membros do Júri, passará a pertencer ao Museu de Arte”⁵³.

O “Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte” foi concedido a Tomoshige Kusuno, que teve as pinturas *Forma e cor nº 1, 2 e 3* expostas, mas apenas *Forma e cor nº 1* foi adquirida pelo Museu. O Prêmio de Pesquisa foi concedido a Maria do Carmo Fortes Secco, que teve as obras *Retrato de um Álbum de Casamento, Resto de Retrato e A Face da*

⁵³ “Regulamento do XXII Salão Municipal de Belas Artes”. Acervo CEDOC/MAP.

Felicidade expostas, só a primeira sendo adquirida pelo Museu. Além destas categorias, foram premiados os seguintes artistas e obras:

Desenho: primeiro prêmio a Sara Ávila que teve *O visitante I* e *O visitante II* expostos e o tríptico *Os visitantes* exposto e adquirido pelo Museu. O segundo foi concedido a José Ronaldo Lima, que teve *Desenho nº8*, *Desenho nº9* e *Desenho nº10* expostos, mas nenhum adquirido pelo Museu.

Escultura foi a categoria menos representativa do Salão, tendo apenas sete expositores. O primeiro prêmio foi concedido a Hissao Ohara que teve as obras *Espaço nº3*, *Espaço nº7* e *Espaço nº 9* expostas⁵⁴. Em segundo, Getúlio Andrade Starling apresentou *Máquina de triturar homens* e *Depois da pílula anti-concepcional*, ambas pertencentes ao acervo do Museu, tendo sido premiada a primeira e doada pelo artista a segunda.

Gravura: primeiro prêmio a Anna Letycia Quadros que teve três gravuras expostas (sem título) e apenas uma adquirida pelo Museu. O segundo prêmio a Bernardo Caro, teve as serigrafias *Mulheres x Destino*, *Mulheres x Perdição* e *Mulheres x Ritual* expostas, somente a primeira tendo sido indicada para prêmio e aquisição e as demais foram doadas ao Museu pelo artista.

Pintura: primeiro prêmio a Eduardo Aragão com as obras *Quadro A*, *Quadro B*, *Quadro C*, somente esta última foi adquirida pelo Museu; segundo a Angelo de Aquino, que apresentou as obras *Outono-Inverno* (díptico), *Primavera* e *Verão*, das quais apenas a primeira foi adquirida pelo Museu.

Em contrapartida àquelas críticas do modelo do salão (que alardeavam seu provável esgotamento), veem-se nas reportagens posteriores à inauguração elogiosos discursos à organização e à exposição daquele ano. O diretor do Museu, Renato Falci, teria procedido às inscrições de forma a facilitar o trabalho dos jurados. O valor dos prêmios aumentou, o que foi um fator atraente para muitos artistas. A expografia foi projetada pelo então conservador-chefe do Museu, o arquiteto Jorge Dantas, que acompanhou a criação do catálogo e do cartaz, após ter convidado o jovem artista Eduardo Aragão para executá-los.

Entre polêmicas contra a XXII edição e novidades com o uso espacial do Museu para abrigar o Salão, resta-nos procurar nas obras premiadas referências para compreensão deste momento vivido pelo circuito artístico da capital mineira. Serão apresentadas as pinturas dos

⁵⁴ Não se sabe se todas foram premiadas, mas as três pertencem atualmente ao acervo do Museu e foram remontadas recentemente (2013) após conservação e restauração das peças num trabalho de conclusão de curso de graduação de Marcela Ferraz de Oliveira (EBA/UFMG).

artistas Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão; as gravuras de Anna Letycia e Bernardo Caro e a escultura de Getúlio Starling.

5.1.1 TOMOSHIGE KUSUNO E EDUARDO ARAGÃO

Tentando traçar qual o percurso de conhecimento do mundo da arte que os artistas Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão empreenderam na produção de suas obras, partimos para o estudo de movimentos artísticos e tendências presentes nos principais circuitos de arte da década de 1960. A partir da correlação feita por Jayme Maurício, crítico e jurado da época, com um artista britânico, Richard Smith, e da análise das pinturas, deparamo-nos com as correlações possíveis entre as obras destes artistas e a produção artística da *Minimal Art* e da *Hart Edge*, movimentos vinculados ao surgimento da *Pop Art* no final da década de 1950 e início dos anos 60⁵⁵.

A obra de Tomoshige Kusuno, intitulada *Forma e Cor nº 1*, é uma pintura a óleo sobre tela estirada, colada e grampeada em estrutura de madeira (ANEXO 1.9). Na parte de trás, é possível perceber as várias peças que compõem a montagem das áreas em relevo da pintura. A composição é demarcada por várias divisões. Uma ao centro na vertical, por meio de um friso pintado, e três horizontais inclinadas levemente na diagonal, demarcadas pela volumetria da estrutura em madeira. Na área de cima o abaulamento da lâmina de madeira é mais acentuado (convexo).

⁵⁵ Depoimento de Jayme Maurício ao jornal *Diário da Tarde*, de Belo Horizonte, na reportagem *Jayme Maurício e o 22º Salão*, em 04 de dezembro de 1967. Richard Smith participou da IX Bienal de São Paulo em 1967 com a obra “Bembelelem”.

FIGURA 25 – *Forma e Cor nº 1*. Tomoshige Kusuno, 1967. (120 x 90 x 12 cm).



Foto: Nelyane Santos, fevereiro de 2013.

As cores predominantes na parte de cima são verde num triângulo que demarca a quina esquerda, com tonalidade em degradê mais escuro externamente, clareando suavemente na direção interna da tela; ao lado, o amarelo numa grande área; no lado direito, nas faixas pintadas de um triângulo, gradações de cores quentes que partem do vermelho, laranja, ocre até o amarelo claro. A área do centro, um pouco menos abaulada que a de cima apresenta uma faixa amarela bem fina na lateral esquerda, seguida de um triângulo branco delimitado por uma forma quadrangular também branca, porém um pouco amarelada. Na lateral direita, as faixas do triângulo de cima continuam, mas com as cores distribuídas em posição invertida, ou seja, do centro para a direita parte o branco amarelado até chegar à última faixa em vermelho. Esta é delimitada por um triângulo na cor lilás que se apresenta em degrade com a parte mais clara, quase branca na parte interna, escurecendo em nuances bem suaves até chegar à tonalidade de cor mais intensa na borda da tela.

A terceira área abaulada é menos saliente e ligeiramente reta. Nesta as figuras geométricas não são tão rigidamente demarcadas quanto nas áreas superiores. À esquerda, há uma variação de cores de azul e vermelho. Ao lado de um triângulo vermelho com o vértice inferior com uma faixa irregular branca, há uma faixa cinza que parece ter sido sobreposta à área já pintada de vermelho. Ao lado, uma área em vermelho é contornada por bordas irregulares na parte inferior e direita em azul. Novamente um triângulo repete a distribuição cromática das cores quentes utilizadas no triângulo à direita da primeira área. Mas este triângulo é pequeno e é contornado numa área maior por amarelo. Nesta área concentram-se

as maiores degradações que afetam a visualidade cromática da obra, pois o adesivo utilizado para prender a tela migrou, causando uma variação de tonalidades irregulares e manchas com mais ou menos brilho.

Por último, a área inferior trata-se de um triângulo verde com o mesmo efeito degradê de tonalidade do triângulo superior, e também com a área mais clara voltada para o interior da pintura. As áreas com abaulamento são fechadas tendo uma junção direta com o plano da pintura. As bordas também são pintadas seguindo a sequência de cores descritas nas áreas que se encontram nas quinas. Porém, do lado esquerdo, onde se encontram na frente as áreas com as cores quentes em faixas, sendo o lado direito da pintura, a borda foi pintada de azul (ANEXO 3.9).

O artista mineiro Eduardo Aragão, foi premiado pela obra *Quadro C* (ANEXO 1.10). Trata-se de uma pintura a óleo sobre tela aderida em estrutura de madeira. A camada pictórica é constituída pelas cores verde e azul. Trata-se de uma composição dicromática com fundo em verde representando grande área de cor isolada e espaços de cor em azul de mesma tonalidade. Estes espaços estão dispostos da seguinte maneira: ao centro, na parte superior, há uma montagem de tela, madeira e papel formando figura geométrica e volumétrica; na parte inferior, próximo da lateral direita, há uma seta de três pontas; as bordas do quadro constituem-se como parte elementar da obra. Nas laterais, mais próximo das bordas inferiores, há uma ondulação da tela que acompanha o formato do chassi (ANEXO 3.10).

FIGURA 26 – *Quadro C*. Eduardo Aragão, 1967. (111 x 106,5 x 9 cm).



Foto: Cláudio Nadalin, novembro de 2011.

A seta e as composições volumétricas do centro e da lateral da obra constituem toda a visualidade da mesma, proporcionando uma sensação visual de simplicidade em termos de cores e formas, mas dando a impressão de complexidade em sua estrutura. A seta apresenta-se em posição diagonal apontada diretamente para a composição volumétrica do centro da obra. As cores remetem à identificação cromática do azul (ciano) como cor primária e do verde como cor secundária, sendo esta um produto da mistura de duas primárias, o azul (ciano) e o amarelo. Portanto, o verde, predominante em toda a pintura de *Quadro C*, depende em sua formação cromática da mistura do azul, presente em menor escala na pintura, com o amarelo.

Os materiais e técnicas na obra *Forma e Cor nº 1*, de Tomoshige Kusuno e em *Quadro C*, de Eduardo Aragão, determinam na sua proposta estética o diálogo do artistas com a arte. No caso da inserção de volumetria ao suporte, o rompimento da tradição foi importante para determinar o problema artístico em transpor para o bidimensional a percepção tridimensional de espaço/forma. A discussão acerca das marcas da tradição artística e de uma nova proposta visual nestas duas pinturas perpassa a questão das diferentes maneiras de se imprimir o aspecto visual da tridimensionalidade na pintura. Na obra *Forma e cor nº1*, a tridimensionalidade foi ainda mais acentuada por se projetar ondulação ao quadro, associando-se formas abauladas às cores em espaços geométricos bem delimitados.

Em *Quadro C* e em *Forma e Cor nº1*, a questão da materialidade carrega o sentido definidor da imagem. Neste viés, na obra de Aragão a imagem da seta apontaria para o óbvio da representação volumétrica associando bi e tridimensional. Este seria então o tema da obra: a volumetria na categoria pintura, tradicionalmente associada à bidimensionalidade. Na obra de Kusuno, a associação imediata entre forma e áreas de sucessivas superposições de cores vibrantes oferece ao observador a movimentação e propulsão visual que extrapolam os sentidos da bidimensionalidade relacionada à tradição da pintura.

As formas associadas à volumetria e à cor relacionam-se à proposta de um movimento artístico de época, e, por sua vez, esta inserção foi reconhecida e valorizada pela avaliação positiva de *Forma e Cor nº 1* e *Quadro C* no XXII SMBA. No caso de Kusuno, por ser na época um artista nacionalmente reconhecido, estrangeiro e contando com passagens pelos Estados Unidos em seu currículo, a valorização de sua obra pode sim ter sido relacionada ao conhecimento de sua trajetória pelos jurados. Já no caso de Eduardo Aragão, que era um artista jovem e desconhecido quando participou do Salão, a inovação técnica e proposta artística muito similar às de um artista logo consagrado pelo júri, como foi Kusuno, ganhador do grande prêmio, fizeram com que recebesse o prêmio subsequente, o primeiro prêmio de pintura.

Críticos de arte da época justificaram o primeiro prêmio de pintura por *Quadro C* coincidir com obras importantes na arte do período. Mari’Stella Tristão publicou sobre o assunto.

Aplausos ao grande prêmio de Tomoshige Kusuno, bem como ao primeiro classificado do setor, o mineiro Eduardo Aragão. Ambos com trabalhos semelhantes quanto a técnica perfeita empregada na elaboração. Aragão mostra concepções atuais, sem excessos, sem aberrações, respeitando uma forma única, o quadrado. Ele indica nas posições das setas, pintadas sobre um fundo de cor lisa e chapada, o ritmo dos relevos obtidos em um só plano pictórico, numa só tela. Arte bem feita, estável bonita e assimilável como forma. Fala uma linguagem simples, sem o risco do transitório ou do precário conquanto jovem e quase estreado na arte. Kusuno, artista vivido, de nome conceituado, honra o prêmio alcançado, com um trabalho desenvolvido na essência de um ritmo geométrico misto de curvas e ângulos, um contraste que paradoxalmente contribui para a harmonia do quadro, em consonância com as cores, ora em degradê, ora em contraste. Não procurou o artista o exagero de proporções que objetivam impactar ou chamar para si as atenções. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/11/1967).

Jayme Maurício justificou a premiação de Eduardo Aragão demonstrando o quanto sua obra possuía proposições artísticas similares à obra de Kusuno. Ele classificou as duas pinturas como sendo “trabalhos tela caixa” e ressaltou as características de “tridimensionalidade extensiva” nas obras (JAYME MAURÍCIO, 04/12/1967).

Esta coincidência na visualidade e nas formas desses dois artistas foi destacada no modo de exposição do XXII SMBA-BH. As telas de ambos foram colocadas viradas uma para a outra, ou seja, chassi encostado no chassi, permitindo-se que o espectador circulasse entre as obras. Mari’Stella comenta a respeito da exposição que

Jorge Dantas, conservador-chefe do Museu, trabalhou como arquiteto para realçar o efeito e o valor de cada obra exposta, introduzindo uma técnica de montagem desconhecida no Brasil. Unindo dois quadros pelo verso, ele conseguiu sustenta-los soltos no espaço, presos por fios de nylon fixos no teto e de arame fino firmando-os ao solo, numa colocação que permite ao expectador uma movimentação em torno da obra, além da bonita apresentação que proporciona ao conjunto. Nos painéis encostados às paredes são dispostos outros quadros no mesmo equilíbrio de colocação, harmonizando cores e estilos. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 17/12/1967).

Segundo a pesquisadora Sonia del Castillo (2008), os modos de exposição a partir da segunda metade do século XX passaram a propor uma correlação mais direta entre espaço expositivo e obras. Nesta tendência, as obras relacionadas ao movimento minimalista exigiram maior interatividade entre espaço, obra, sujeito fruidor e tempo de fruição.

Na medida em que a obra minimalista torna-se interdependente do contexto em que se insere e, assim, exige a presença física e experimental do espectador que, no ato de sua fruição, assume a realidade espacial sem intermediação e não mais contemplando, mas vivenciando o objeto, supomos que a totalidade da obra minimal é definida tal qual o todo de uma exposição. (CASTILLO. 2008, p. 158).

Seguindo esta tendência, podemos supor, por meio da análise das fotos do Salão de 1967 – que são vestígios históricos, mas também um olhar interpretativo sobre a exposição –, que a disposição das obras consagrou um estilo expositivo em voga nos grandes circuitos de arte. No caso das telas de Tomoshige Kusuno e Eduardo Aragão, os montantes não eram apenas partes do chassi, eram constituintes da obra por apresentarem a extensão do estiramento da tela nas bordas com camada pictórica. Mais uma característica destas pinturas, além da própria tridimensionalidade, que apontavam como demanda para o espectador a visão global em todas suas faces.

FIGURA 27 – Fotografias da exposição no XXII SMBA-BH.



Acervo APCBH.

Em depoimento ao jornal *O Estado de São Paulo*, Kusuno declarou que estava num momento de produção concentrado em “obter maior vibração, uma harmonia no ritmo das curvas, elementos que sejam suaves, agradáveis tatilmente”⁵⁶. Seus problemas artísticos estavam vinculados à movimentação tátil e visual, tentando transpor para a tela a tridimensionalidade e vibração das cores. Em entrevista, Kusuno declarou que

Atualmente, procuro a dimensão, que atinjo através da combinação do relevo com o plano. Estes dois elementos, quando são jogados um contra o outro, produzem um truque visual. Utilizando o vermelho e o azul, tiro daí uma

⁵⁶ Reportagem sem autoria identificada intitulada *Pintor vê contraste como arte*, de 23/11/1967.

parte dramática e intelectual, com uma certa vibração. Somando o tempo e a vibração, chego a uma nova dimensão. (SALÃO, 18/12/1967).

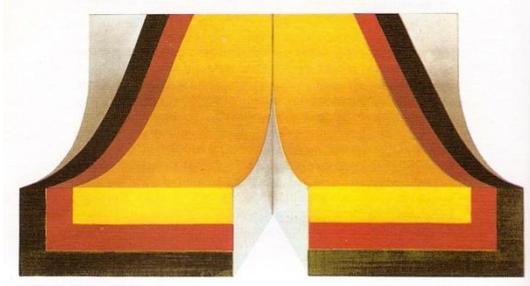
Pela composição geométrica, pelo recorte diferenciado do chassi e pela combinação de cores em extensões monocromáticas, as duas pinturas premiadas, as de Aragão e Kusuno trazem referências do movimento da *Hard Edge* e da *Minimal Art*⁵⁷ A reciprocidade entre forma e cor na obra destes artistas pode ser compreendida numa explanação de ARGAN a respeito das características da *Hard Edge*.

A tela estendida, que muitas vezes permanece em grande parte descoberta, é o campo em que atuam as forças vivas das cores; como não existe campo que não seja um campo de forças, nem existem forças que não tenham um campo, estabelece-se uma solidariedade absoluta entre suporte e imagem. De fato, pode ocorrer que, para chegar à cumplicidade total entre suporte e imagem, seja necessário alterar a forma “normal” da tela por meio de quinas, faixas salientes, concavidades, que correspondem à força de sustentação das cores – assim como numa edificação podem existir saliências, reentrâncias, corpos em relevo, etc. Pode ainda ocorrer que o suporte não seja um plano, mas sustente a função construtiva da cor por meio de saliências e reentrâncias, isto é, configurando-se como suporte plástico. (ARGAN, 1992, p. 573).

Estas produções faziam parte de uma experiência que transformou o quadro numa realidade física de tela expandida em armação, dando ao quadro sua própria identidade. Para Michael Archer (2001), estas obras demarcaram a contestação dos artistas da época contra a categorização tradicional entre pintura e escultura. Contestar era a ação mais comum entre os movimentos artísticos que compunham a *Pop Art*, ou a partir das referências artísticas anteriores ou pautados também nas críticas aos vários aspectos sociais que os confrontavam (LIPPARD, 1976). A *Hard Edge* estava inserida nesse turbilhão de movimentos que compuseram as tendências das artes a partir da década de 1960. Suas obras representavam uma crítica reflexiva das características essenciais da pintura enquanto gênero artístico. O ideal era o de romper com a bidimensionalidade das telas, trazendo à tona questionamentos sobre as qualidades da pintura expressionista abstrata.

⁵⁷ O artista Angelo de Aquino foi selecionado neste salão com o segundo prêmio de pintura pelo díptico “Outono- Inverno”, uma produção que também dialoga com os movimentos *Hard Edge* e *Minimal Art*. (VIVAS, 2012, p. 186-188).

FIGURA 28 – *Envergadura de Calda*. Richard Smith, 1965.



In ARCHER, 2001, p.40.

FIGURA 29 – *Moultonville II*, Frank Stella, 1966 (315 x 218,4 cm).



<<http://hoodmuseum.dartmouth.edu/exhibitions/2010frankstella/moultonville.html>>

O Minimalismo, mesmo tendo se difundido mais no campo da escultura, serviu de base para a compreensão de obras que, rompendo com o espaço compositivo das telas, inseriam cores que pareciam se soltar no espaço sem ordenação. Sem direcionar o olhar pelas técnicas compositivas, o artista tinha a intenção de dar liberdade ao observador para ater-se em diferentes pontos de uma obra, direcionando seu olhar de forma diferenciada e subjetiva (BATTCKOCK, 1968).

Estas podem ter sido as referências visuais que transitaram entre os artistas que participaram do XXII SMBA-BH e os estimularam neste desafio de transporem para a tela os questionamentos acerca da categorização das artes. Trazer para a pintura a tridimensionalidade era uma maneira de dialogar com as várias críticas feitas aos modelos de salões que premiavam segundo critérios de avaliação enquadrados nos cânones das categorias de pintura, escultura, desenho e gravura.

5.1.2 AS GRAVURAS DE ANNA LETYCIA E DE BERNARDO CARO

Na categoria gravura Anna Letycia foi selecionada com o primeiro prêmio. A gravadora já tinha uma carreira consolidada no cenário artístico nacional, tendo participações

em várias mostras internacionais desde o início da década de 1960 (ANEXO 1.11). Em Belo Horizonte, já era conhecida pela premiação no XV SMBA-BH, de 1960, por uma exposição individual no MAP em 1962 e pela participação na exposição do XXI SMBA-BH, em 1966. Segundo Angela Ancora da Luz (1998), Anna Letycia utilizava-se de várias técnicas de gravação, mas em meados dos anos 60 a gravura em metal era a sua preferência. A obra presente no acervo do MAP registrada como a premiada no Salão de 1967 foi feita com esta técnica.

FIGURA 30 – *Sem título*. Anna Letycia Quadros, 1967. (49,3 x 62,2 cm).



Foto: Nelyane Santos, janeiro de 2014.

A gravura apresenta destaque para os altos e baixos relevos e para a aplicação de cor. Na parte superior veem-se três quadrados, os dois das laterais possuindo espirais ao centro e o quadrado do meio possuindo um círculo fechado, circunscrito por uma faixa larga. A parte central possui três quadrados, os dois das laterais tendo cada um quatro espirais e sendo vermelho o quadrado do centro. Na parte inferior da gravura há uma faixa com as extremidades em curva côncava também em vermelho (ANEXO 3.11). O entorno de todas estas formas descritas estão em baixo relevo, e as áreas salientes possuem as colorações em vermelho e em bege.

Na trajetória de Anna Letycia, Luz (1998) destaca a dedicação exaustiva que esta artista prestava aos seus temas e as suas experimentações na gravura em metal, “Anna descola uma figura de seu imaginário e faz dela o tema central de suas gravuras até esgotar a possibilidade de explorá-lo” (LUZ, 1998, p. 37). Envolvida com temáticas ligadas à natureza, passou por uma extensa produção de formigas, pássaros e tatus, nem sempre de figuração direta, mas sempre insinuando o habitat e as formas mais características desses seres.

Depoimentos da artista revelam que suas gravuras apresentam uma dimensão intimista, reflexiva, acentuada pela pouca gradação de cores, mas que mesmo ao inseri-las tinha a mediação de um equilíbrio sóbrio, talvez sombrio⁵⁸. A esta interpretação somam-se os comentários de Aníbal Machado no catálogo da exposição individual de 1962.

Reina certo silêncio nas gravuras de Anna Letycia. Ou porque seja próprio desta arte concentrar maior soma de valores sombrios em contrastes com as vibrações colorísticas da pintura; ou por serem estas gravuras expressão da subjetividade da artista – o fato é que os trabalhos aqui expostos mergulham numa atmosfera de silêncio.

Mesmo recebendo a cor, a gravura não se torna gravura colorida, senão espaço iluminado pela cor (quase sempre tons vermelhos; ocre, terra de siena) que lhe aprofunda as formas escuras e as denuncia como se elas fossem tocadas pelos reflexos de um incêndio distante⁵⁹.

Em meados dos anos 60, Anna Letycia descobriu na forma dos caracóis um modo de desenvolver a técnica da gravura com cortes geométricos mais precisos sem perder a poética da significação do elemento da natureza escolhido como tema. O caracol representaria sua individualidade, seu isolamento seu fechamento em si mesma. A própria figura do caracol suscita a lógica matemática das linhas curvas calculadas para abrigá-lo e suportá-lo.

Percebe-se uma contenção do emocional em benefício de um extravasamento formativo, em que a arquitetura do animal-objeto possibilitará o desenvolvimento de uma geometria refinada, gráfica, sólida e solitária, uma vez que o caracol é o símbolo da solidão e do silêncio evocados pela geometria. (LUZ, 1998, p. 66).

O caracol e a sua representação por espirais é o signo que Anna Letycia encontra para desdobrar-se na dedicação à forma. Como se seu significado intrínseco já lhe concedesse liberdade para se dedicar à forma enquanto o aspecto semântico já estaria explícito, o dentro e o fora, o diálogo da interioridade com a alteridade. Na dedicação à forma a artista debruça-se em suas pesquisas de materiais e técnicas da gravura em metal utilizando diferentes instrumentos para incisões mais precisas, proporcionando gravações mais limpas. Anna preferia a técnica do relevo e da ponta-seca, realizando a gravação diretamente na chapa metálica.

⁵⁸ Depoimento da artista para a Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/index_temp.cfm?cd_pagina=2844&id=001452&titulo=Anna%20Letycia&auto=undefined>. Acessado em 01 jul. 2014.

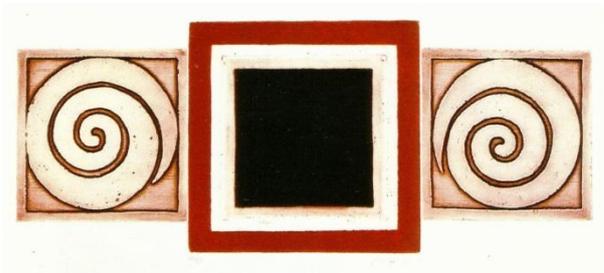
⁵⁹ Catálogo da exposição individual da artista “Anna Letycia Gravuras. Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. 13 de outubro de 1962”. Texto de Aníbal Machado. Acervo CEDOC/MAP.

Na ausência dos ácidos, o sulco é determinado pela incisão do instrumento, que requer, por sua vez, a pressão da mão do artista, na medida certa. Isso exige um domínio maior do gravador na solução da forma. Ele não tem uma segunda vez, mas apenas uma única oportunidade para tentar resolver sua composição sem comprometer a chapa. (LUZ, 1998, p. 57).

Segundo Luz (1998), estas habilidades na gravação em metal, Anna teria desenvolvido durante sua estadia na Europa, de 1963 a 1965 (Paris e Roma), quando recebeu o prêmio de viagem ao exterior no XI SNAM-RJ. As novas técnicas foram experimentadas também na inserção da cor de forma mais precisa, passando a artista a empregar vermelhos rebaixados pela mescla de cores terrosas, ocre, marrons e sienas.

Na gravura selecionada no XXII SMBA-BH a geometrização parece ter se sobressaído sobre a figuração da natureza. Em outras gravuras da mesma época, o caracol seguiu padrões mais rebuscados com gesto mais livre em suas curvas e ornamentos. Foi o período que a artista iniciou também a representação das caixas, associadas quase sempre aos caracóis, para também representar a intimidade, a relação entre o dentro e o fora.

FIGURA 31 – *Composição*. Anna Letycia, 1967.
Ponta-seca, relevo, 43 x 60 cm.



In: LUZ, 1998, p. 62.

FIGURA 32 – *Caixa Voadora*. Anna Letycia, 1967. Água-tinta, ponta-seca, relevo, 53 x 64 cm.



In: LUZ, 1998, p. 71.

Na gravura em estudo, os quadrados podem remeter a caixas, a espaços delimitados, mas sem a precisão da geometria tridimensional que apresenta em outras de suas obras. A conformação geométrica dos quadrados com circunferências elípticas enquadradas numa forma maior faz menção a uma tela com apoio em uma base retangular com silhueta côncava. Estaria a artista nos convidando a olhar uma tela, uma projeção de imagem delimitada por quatro linhas?

O segundo prêmio de gravura foi concedido a Bernardo Caro pela xilogravura em papel seda com o título *Mulheres x Destino*. Esta técnica foi a mais marcante de sua obra da década de 1960. E foi por esta mesma que entrou como gravador para o Grupo Vanguarda, de Campinas, em 1964 (ANEXO 1.12). As xilogravuras feitas em papel seda intituladas *Mulheres x Destino*, *Mulheres x Perdição* e *Mulheres x Ritual* foram expostas no Salão de 1967, o que poderia sugerir que fazem parte de uma série ou de um tríptico, porém somente a primeira foi premiada (ANEXO 3.12). Mesmo assim, o artista fez a doação das outras duas xilogravuras para o MAP, mantendo-as juntas num mesmo acervo museológico, talvez por considerar estas obras como interligadas em sua proposta visual e em sua temática.

FIGURA 33 – Da esquerda para a direita: *Mulheres x Destino*; *Mulheres x Ritual*; *Mulheres x Perdição*, 1967. (87 x 55,5 cm).



Foto: Nelyane Santos, janeiro de 2014.

A xilogravura *Mulheres x Destino* apresenta na parte superior um rosto de figura feminina de perfil à esquerda. O cabelo em verde com traços pretos apresenta uma franja sobre a testa. Os olhos fechados e o queixo levemente inclinado insinuam certo ar de excitação da figura. Logo abaixo, à direita há um bico de seio representado entre dois frisos largos. À esquerda veem-se hieróglifos de figuras humanas se abraçando e logo abaixo a seguinte frase “Eu também tenho direito venha amar”. Grafismos preenchem o espaço entre os hieróglifos. Na lateral direita sob um fundo em vermelho intenso a ampliação de hieróglifo representando o encontro de figuras humanas encerra a composição.

A xilogravura *Mulheres x Ritual*, apresenta o rosto de perfil da figura feminina posicionado à direita com cabelo em azul. A figura segura um cigarro entre os dedos acentuando as características da representação como um gesto feminino. Na área dos hieróglifos, as figuras humanas representam posições de sexo oral. Nesta não há nenhuma frase, mas os grafismos se repetem em maior quantidade. Em *Mulheres x Perdição*, a figura feminina possui o cabelo roxo. Os grafismos e hieróglifos se posicionam na parte de cima, enquanto a frase “Eu sou uma mundana, e os culpados são vocês” posiciona-se no lado inferior esquerdo e a ampliação de um hieróglifo representando figura humana sentada com as mãos na cabeça encontra-se no lado direito.

As três gravuras possuem similar distribuição de elementos gráficos: um rosto feminino de perfil em maior escala com cabelo em cores vibrantes; uma área com hieróglifos, símbolos gráficos e uma frase com fundo em preto (com exceção de *Mulheres x Ritual*) e uma área com um dos hieróglifos ampliados com fundo em vermelho. Trata-se de esquemas pictóricos com figuração narrativa, cores vibrantes e recortes de cenas bem demarcadas. Os elementos gráficos foram criados por Bernardo Caro em 1965, chamados pelo artista de “alfabeto deformado”, uma espécie de criptografia que iria utilizar em várias de suas obras ao longo de quatro décadas, como fundo de telas ou mesmo tema principal (GOMES, 2008).

A combinação das figuras, dos hieróglifos e das frases faz um jogo de alusão a questões psicológicas e sexuais e ao mesmo tempo traz objetividade e sentido direto aos temas tratados. A produção de Bernardo Caro deste período é quase sempre associada à *Pop Art* por fazer uso de elementos da cultura de massa, como a estrutura narrativa de histórias em quadrinhos, a temática vinculada à sexualidade e à vida urbana. Outro tema recorrente nas obras de Bernardo Caro deste período são as críticas sociais e políticas. A figuração narrativa era muito corrente entre artistas da época que a utilizaram como forma de protesto e de crítica social no país⁶⁰. Caro conquistou o prêmio aquisição de gravura no III SACC de 1967 com sua série de xilogravuras *Protesto I, II e III*. A pesquisadora Renata Zago descreve estas obras, chamando a atenção para a associação que Caro fez de gestos de protestos com momentos de uma partida de futebol, “o artista coloca a injustiça social ao lado do futebol, propondo uma relação provocativa com o público” (ZAGO, 2007, p.33).

⁶⁰ Esta estrutura narrativa típica de histórias em quadrinhos esteve presente no XXII SMBA-BH também na pintura de Maria do Carmo Secco, “Retrato de álbum de casamento”, que recebeu o prêmio de pesquisa. (VIVAS, 2012, pp. 181-185). Mário Pedrosa destacou em “Do Pop Americano ao Sertanejo Dias” (Correio da Manhã, 29/10/1967) a obra de Antônio Dias que utilizava-se da estrutura narrativa em suas obras, baseada mais em relatos policiais do que propriamente em histórias em quadrinhos.

FIGURA 34 – *Protesto II*. Bernardo Caro, 1967. FIGURA 35 – *Protesto III*. Bernardo Caro, 1967.

Xilogravura, 73 x 44cm.



In ZAGO, 2007, p. 137

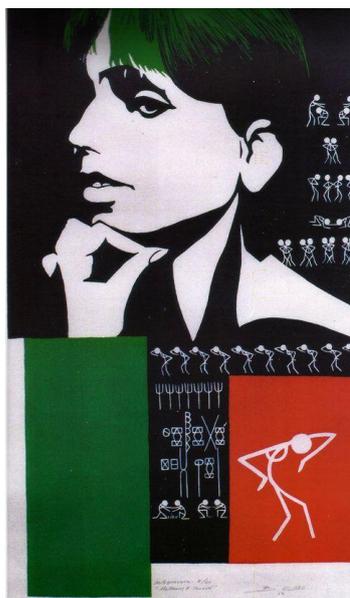
Xilogravura, 74 x 44cm.



In ZAGO, 2007, p. 138

Na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967, Bernardo Caro expôs *Mulheres x Destino*, *Mulheres x Ritual*, *Mulheres x Saravá*, *Mulheres x Sexo*, *Mulheres x Fim*. No catálogo da Bienal estas obras são identificadas como “xilogravuras técnica prancha plástico”, medindo 88 x 62 cm. Numa dessas obras, *Mulheres x Saravá*, que recebeu o prêmio aquisição Itamaraty, podemos perceber a recorrência da composição das gravuras encontradas no MAP.

FIGURA 36 – *Mulheres x Saravá*, Bernardo Caro, 1967



In: GOMES, 2008, p. 65.

A temática da mulher associada a palavras que remetem a tabus, comportamentos e repressões morais é tratada pelo artista de forma direta, com o intuito de fazer refletir pelo próprio choque com imagem tão objetiva, ainda mais clarividente com as representações dos hieróglifos e das frases. A estratégia de fazer refletir por meio do impacto do observador é a característica principal da comunicação entre o artista e o público.

Ao tentarmos compreender a seleção do júri do XXII SMBA-BH no setor de gravura, fica evidente a tentativa de selecionar obras mais representativas da produção daquele momento. Anna Letycia, com sua vasta experiência nas técnicas de gravura em metal, já tinha sua obra valorizada e difundida por vários núcleos artísticos de todo o mundo. Bernardo Caro, saído de Campinas – um núcleo artístico similar ao de Belo Horizonte no que tange à marginalidade em relação ao eixo Rio-São Paulo – demonstrava domínio da visualidade das tendências artísticas ligadas à *pop art* americana e aos movimentos de arte empreendidos no Brasil que reivindicavam um diálogo com a realidade imediata do artista e uma comunicação mais direta com o público.

Entre as críticas jornalísticas sobre as obras do XXII SMBA-BH, destacam-se apenas duas matérias que citam Anna Letycia e Bernardo Caro. Na primeira, de forma elogiosa, Mari’Stella Tristão concorda com o prêmio concedido ao artista.

O segundo prêmio coube a Bernardo Caro, com uma xilogravura renovada, evoluída das experiências antigas de um dos poucos bons gravadores presentes. Figuração narrativa, colorida feita de recortes bem montados, um trabalho digno realmente de um prêmio. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/11/1967).

Em entrevista Jayme Maurício comentou sobre a gravura de Anna Letycia e a de Bernardo Caro, reconhecendo o diferencial técnico da primeira, mas apontando que a Bernardo Caro faltava conteúdo e técnica. Lembremos que Jayme Maurício fazia parte do júri naquele ano e que sua declaração revela que não concedeu seu voto a este artista. No III SACC, no mesmo ano, em que Bernardo Caro recebeu premiação, Jayme Maurício também foi jurado.

Para ele Ana Letycia ganhou em tratamento, em forma e na coragem de sair das limitações de uma gravura “cordon-bleu”, dentro das possibilidades infinitas de recheio do metal, na linha de influência de Friedlaender. Geometrizante, de proporções maiores, menos preciosa, e imensamente expressiva no seu abstracionismo. Com referência a Bernardo Caro, considera um cochilo próprio, levando em consideração que, apesar de ser

um gravador de interesse, mas tanto quanto ele e talvez até mais, como conteúdo e técnica, havia outros. (JAYME MAURÍCIO, 04/12/1967).

Na declaração de Jayme Maurício, estão implícitas duas informações que enriquecem o reconhecimento da obra de Anna Letycia. A expressão utilizada “cordon-bleu” faz referência à cozinha francesa clássica e refinada, embora a tradução literal signifique “cordão azul”. Faz menção ao fato de as técnicas de gravura em metal serem comumente associadas à cozinha, por demandarem vários preparos, misturas e muita habilidade do gravador. Em depoimento Anna Letycia reconhece que a gravura em metal sempre foi tachada de “cozinha” pelos críticos de arte.

Fala-se muito em “cozinha de gravura”. Mário Pedrosa fazia muitas críticas a esse respeito. É verdade também que o Mário não conhecia os problemas técnicos da gravura. Creio que suas críticas tinham razões que agora não interessam. Mas se se quiser chamar de “cozinha” o processo de água-tinta quando é necessário acender um fogareiro para aquecer o breu, usar uma banheira d’água para soltar o processo do açúcar, então está certo. E ainda existe o processo de preparação de vernizes em banho-maria e tantas outras alquimias próprias da gravura em metal, chegamos então à conclusão de que todo gravador em metal “cozinha”. Rembrandt e Goya fizeram “cozinha” muito bem. (FERREIRA; TÁVORA, 1995, p. 81).

Jayme Maurício vincula este sentido ao próprio nome que referencia como a linha de influência de Anna Letycia. O gravador franco-alemão Johnny Friedlaender ofereceu um curso de gravura em metal na inauguração do ateliê de gravura do MAM-RJ em 1959. Anna Letycia foi uma das alunas desse curso.

Este cenário de introspecção e de mensagens implícitas reconhecido pelo júri como merecedor do primeiro prêmio de gravura pela obra de Anna Letycia parece opor-se às motivações que levaram o júri a premiar a obra de Bernardo Caro com o segundo prêmio, já que são tão comunicativas suas gravuras. Apesar de tão distintas entre si nos aspectos formais e semânticos, tangenciam-se os aspectos sociais da produção destes dois artistas em suas obras do XXII SMBA-BH, estando ambas inseridas num momento de expansão da gravura no Brasil, entre o final dos anos 50 até os anos 70. Poderíamos apontar também como coincidentes as experimentações das técnicas de gravação que embora ligadas a um ofício de tradição, teve em ambas as obras peculiaridades e distinções que demarcaram a produção de cada artista. Anna Letycia com o recorte das chapas para gravação em metal produzindo relevos e Bernardo Caro inovando na xilogravura em lacre, que lhe permite obter grandes áreas de cor unida.

Na biografia de Anna Letycia, Angela Ancora da Luz procurou ressaltar o quanto a artista foi participativa, politizada e envolvida com as questões que envolviam o cenário artístico de época. Sua introspecção e individualidade estariam sempre em diálogo com uma reivindicação de liberdade, com um protesto contra o fechamento do artista em sua própria produção. No caso de Bernardo Caro, sua forma explícita de tocar em temas íntimos também chama a atenção do público para a hipocrisia das privações da liberdade, para o esgotamento das relações íntimas romantizadas e distanciadas da realidade cotidiana. São formas diferentes de introspecção, trazendo mensagem do repertório visual e do cotidiano mais direto dos artistas na época.

5.1.3 GETÚLIO STARLING, *MÁQUINA DE TRITURAR HOMENS*

A obra de Getúlio Starling, intitulada *Máquinas de Triturar Homens*, vencedora do 2º prêmio de escultura, traz referências às discussões artísticas acerca do uso de objetos comuns ao cotidiano, tanto para compor obras quanto para transpô-los como obras de arte. Trata-se de uma escultura montada com base de madeira, objeto utilitário em metal, bonecos de plástico e um pires. O suporte em madeira é um tronco recortado e lixado onde é encaixado um moedor. Este foi pintado de branco em toda sua extensão, de azul nas peças das extremidades e de vermelho no topo de sua entrada (ANEXO 3.13).

FIGURA 37 – *Máquina de Triturar Homens*. Getúlio de Andrade Starling, 1967. (34 x 42,5 x 28 cm).



Foto: Nelyane Santos, janeiro de 2014.

Na entrada do moedor, encontram-se pequenos bonecos de plástico com pequenos escorridos de tinta vermelha. Na saída do moedor, há pernas e braços de bonecos também muito pequenos e ligeiramente deformados pelo aquecimento do plástico. Logo abaixo da extremidade de saída do moedor, encontra-se um prato de porcelana pintado de vermelho contendo um emaranhado de pedaços de bonecos, pernas, braços e pés ligeiramente deformados. Pernas, braços e pés destes bonecos estão concentrados numa área do prato, também com aspecto de deformação pelo aquecimento. No centro do prato, há dois bonecos pintados de preto. Algumas pinceladas em vermelho nos bonecos dão o aspecto de carnificina na imagem.

A obra pode representar a crítica ao consumismo e à cultura de massa, mas também à institucionalização da arte no período, que se deparava com a *pop art* utilizando objetos de consumo como expressão artística, ao mesmo tempo em que as instituições de arte começavam a consumir maciçamente as referências mais consagradas da arte moderna e contemporânea. Em sua obra, Getúlio Starling dialoga com as discussões contemporâneas sobre a abolição das categorias da arte e com as considerações acerca da construção de objetos que partiam de outros objetos produzidos em escala industrial ganhando o status de arte. Faz parte de uma produção artística, inserida nas tendências e movimentos da arte no Brasil de meados da década de 1960, que opta por apresentar a realidade por meio das “coisas”, objetos que constroem uma mensagem e também desmitificam a obra de arte (PECCININI, 1978).

O aspecto de carnificina e morte ao ser humano, moendo corpos e massificando vidas, pode também estar vinculado à repressão do regime militar no Brasil. Como bem lembra Dayse Peccinini, “a maioria dos objetos desse período transmitem uma posição crítica seja de ordem política e social, como de negação dos valores estabelecidos tradicionalmente em relação à obra de arte, como criação estética e original” (PECCININI, 1978, p. 14). Mas antes de tudo o artista estabeleceu naquele momento um diálogo entre sua produção e as principais discussões sobre o estatuto da arte contemporânea, questionando o objeto artístico.

Getúlio Starling era um artista iniciante em salão, jovem e aluno da Universidade Mineira de Arte. Os comentários críticos acerca de sua obra dão conta de uma narrativa do trágico, do impactante, do humor negro e da comunicação direta entre tema e observador⁶¹. Mari’Stella Tristão descreve e interpreta a obra de Getúlio Starling.

⁶¹ Considerações de Jayme Maurício à obra de Getúlio Starling, publicadas no Jornal *Diário da Tarde* de 04/12/1967.

O segundo lugar obedece ao módulo da arte do impacto, do choque. É imaginoso. Mereceu o prêmio, o jovem estreante em salão, Getúlio Andrade Starling. [...] Propõe tudo aquilo que o espectador queira interpretar sobre os dramas políticos e sociais desse quase fim de século. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/11/1967).

Esta narrativa relacionada às críticas sociais e ao cotidiano mais direto do artista fazia parte dos manifestos que circularam em meados da década de 1960. Como já vimos, as mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, no Rio de Janeiro, e *Proposta 65* e *Proposta 66*, em São Paulo, trouxeram para os artistas de diferentes circuitos no Brasil a mensagem de compromisso da arte com a realidade, uma vivência artística mais engajada e combativa, tanto socialmente quanto, mais ainda, no seu próprio meio de divulgação e produção artística. Isto foi muito enfatizado no evento *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, que trouxe, entre outras coisas, a discussão do objeto enquanto artifício artístico de discussão da realidade brasileira que cercava o artista (PECCININI, 1999).

Com a obra *Máquina de triturar homens*, Getúlio Starling estaria então trazendo à tona o diálogo da arte com os principais aspectos sociais vividos no período. Estaria em consonância com a inserção cada vez maior de vários materiais e objetos nas produções artísticas, que remetiam, muitas vezes, a um compromisso de ordem política, o que foi anunciado nos manifestos de grupos de artistas de meados da década de 1960, como em *Proposta 66* e *Nova Objetividade Brasileira*. Sua obra seria uma demonstração do diálogo da arte com um repertório visual que associava realismo figurativo às contestações contra a institucionalização da arte e o cenário político social vivido na época.

5.2 O XXIII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1968

Até maio de 1968, o MAP ainda não havia realizado nenhuma atividade. O então conservador-chefe Jorge Dantas havia se destituído do cargo no início do ano. Somente em novembro Márcio Sampaio, que passou a coordenar os preparativos para o XXIII SMBA-BH, assumiu o cargo⁶². Artista e jornalista, Márcio Sampaio era responsável pela coluna de artes plásticas do *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais*. Já no início de sua gestão enfrentaria um grande problema: houve atraso na organização do Salão, que só teve as

⁶² Segundo reportagens de Morgan Motta, intituladas *O que há com o Museu de Arte?*, de 29/05/1968 e *Museu de Arte abre seu salão*, de 08/11/1968, ambas no jornal *Diário da Tarde*.

inscrições iniciadas em 14 de novembro e cuja divulgação só foi feita fora do estado a partir do dia 19, sendo o prazo de inscrição e entrega das obras o dia 25 do mesmo mês. Para lidar com as críticas dos artistas em relação ao calendário do XXIII SMBA-BH e uma possível debandada dos artistas de fora do estado, que argumentavam a falta de tempo para inscreverem seus trabalhos, Márcio Sampaio viajou até o Rio de Janeiro e São Paulo para propagandear o evento e fazer convites de participação aos artistas diretamente (VIVAS, 2012).

Esta edição teve como jurados os críticos de arte Walmir Ayala e Jayme Maurício, o jornalista Morgan Motta e o artista plástico Donato Ferrari (ANEXOS 2.11, 2.13, 2.14, 2.15). Jayme Maurício e Donato Ferrari foram indicados pela direção do Museu, já Morgan Motta e Walmir Ayala foram indicados pelos artistas, tendo Walmir substituído Mari’Stella Tristão, que a princípio foi eleita pelos artistas, mas não pôde participar. Outro convidado pelo Museu foi o crítico José Roberto Teixeira Leite, que também não pôde comparecer, e, por esta razão, seu voto foi substituído pelo *voto de Minerva*, ou seja, o voto de desempate em poder do conservador-chefe Márcio Sampaio⁶³. A própria *Ata dos Trabalhos do Júri do XXIII SMBA* também registrava que a comissão julgadora adotou como critério de seleção o aproveitamento do maior número de obras, sendo nesta via mais tolerante, porém sendo mais rigorosa na indicação das premiações. Walmir Ayala em reportagem, explicou as motivações destes critérios.

Tratando-se de um salão regional, para um público que tem poucas oportunidades de um contato com as várias tendências da arte contemporânea, especialmente da inquietante e variada produção dos artistas brasileiros das mais longínquas regiões, este critério tem um sentido didático, avaliador e documental. Exigiu-se, é claro, mesmo dentro desta tolerância, o domínio técnico, o caráter inventivo, a certeza de uma vocação, a unidade e coerência de linguagem. Salientou-se, aliás, de saída, o excelente nível da participação nacional e local, com muito poucas amostras daquela participação repugnante que tem redundado numa espantosa percentagem de cortes em quase todos os salões ultimamente realizados. (AYALA, *Jornal do Brasil*, 05/12/1968).

Esta decisão de critérios pode também ter sido influenciada pelos problemas prévios enfrentados na organização do Salão, já que o prazo de inscrições foi relativamente curto; provavelmente o número de inscritos teria sido menor do que nos anos anteriores. Na Ata não há informação do número de inscritos, e nas reportagens de jornal só foram feitos prognósticos do quantitativo que chegava a apontar seiscentos artistas como no ano anterior.

⁶³ *Ata dos Trabalhos do Júri do XXIII SMBA*, de 30/11/1968. Acervo CEDOC/MAP.

Foram selecionados para a exposição 92 pinturas, 74 desenhos, 79 gravuras e 15 esculturas, totalizando 260 obras, além da Sala Especial, dedicada ao artista Álvaro Apocalypse com 21 obras. Entre os selecionados, grande número foi do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, tendo apenas dois artistas que não eram destes estados. Como noticiado pela imprensa, as premiações contemplaram mais os artistas mineiros⁶⁴. Foram premiados os seguintes artistas e obras:

Grande Prêmio – Maria Bonomi, com as gravuras *A Águia*, *Mecchanicus*, *Todos os túmulos do mundo*.

Prêmio de Pesquisa: Yutaka Toyota, com as obras *Espaço “In” (Negativo)*, *Espaço “In” (Para-Negativo)*, *Espaço “In” (Positivo)*.

Desenho – Primeiro José Ronaldo Lima com as obras *Desenho nº 57*; *Desenho nº 35*; *Desenho nº 24*. Segundo Bin Kondo com as obras *Desenho A*; *Desenho B*; *Desenho C*.

Gravura – Primeiro prêmio José Lima com as obras *Gravura I*; *Gravura II*; *Gravura III*. Segundo Décio Noviello com as obras *Amor*; *Desejo*; *Posse*.

Pintura: Primeiro prêmio Eduardo de Paula com as obras *Flutuação I*; *Flutuação II*; *Flutuação III*. Segundo Terezinha Soares com as obras *Morra usando a legítima sandália*; *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*; *Morreu tantos homens e eu só*.

Escultura: Primeiro prêmio Dileny Campos com as obras *Cerne 1*; *Cerne 2*; *Cerne 3*. Segundo José Narciso Soares com as obras *Conflito da China* e *Conflito de Raças*.

Como não há registros na ata de quais obras estavam sendo selecionadas como prêmio e também não há registros de quais obras o júri selecionou para aquisição do MAP, foram listadas acima todas as obras que os artistas apresentaram no XXIII SMBA-BH. A consulta aos títulos foi feita tanto no catálogo da exposição quanto no *Inventário – Museu de Arte da Pampulha* (2010), embora existam algumas diferenças entre estas duas fontes. A convicção da titulação é apenas para as obras aqui estudadas, que são: Yutaka Toyota, *Espaço “In” (Para-Negativo)*; José Ronaldo Lima, *Desenho 35* e Décio Noviello *Amor*; *Desejo*; *Posse*.

⁶⁴ Segundo Mari’Stella Tristão, no jornal *Estado de Minas*, de 06/12/1968.

5.2.1 YUTAKA TOYOTA E O PRÊMIO DE PESQUISA

O japonês Yutaka Toyota no XXIII SMBA-BH recebeu o prêmio de pesquisa pela obra *Espaço “In” (Para-Negativo)* (ANEXO 1.13). Trata-se de uma pintura com tinta vinílica sobre tela estirada em suporte rígido tipo lâmina de madeira e aplicações de folhas metálicas recortadas e coladas. O fundo é todo pintado de branco. Na parte superior, há um grande círculo irregular que ocupa pouco mais da metade da tela. Este círculo foi pintado de branco e os frisos metálicos foram feitos em baixo relevo, ou seja, todo o círculo é uma lâmina de metal pintada de branco, onde a tinta foi raspada em finos frisos para deixar o brilho do metal aparente. Na parte de baixo do círculo, há uma ondulação que o deixa irregular proporcionando uma sensação de deformação que retira a estabilidade do círculo como esfera perfeita. Os frisos proporcionam certa movimentação, dando a impressão de uma onda que sofreu turbulência (ANEXO 3.14).

FIGURA 38 – *Espaço “In” (Para-Negativo)*. Yutaka Toyota, 1968. (121 x 80 cm).

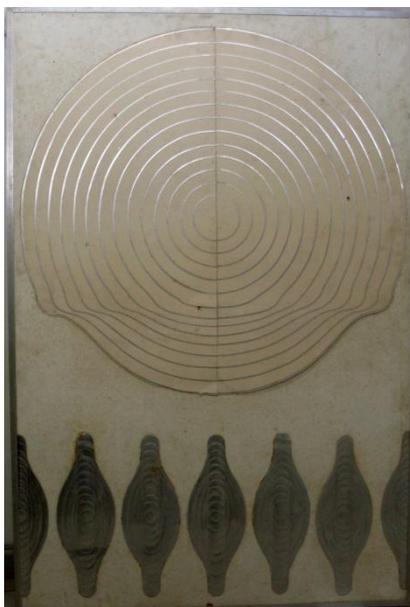


Foto: Nelyane Santos, março de 2014.

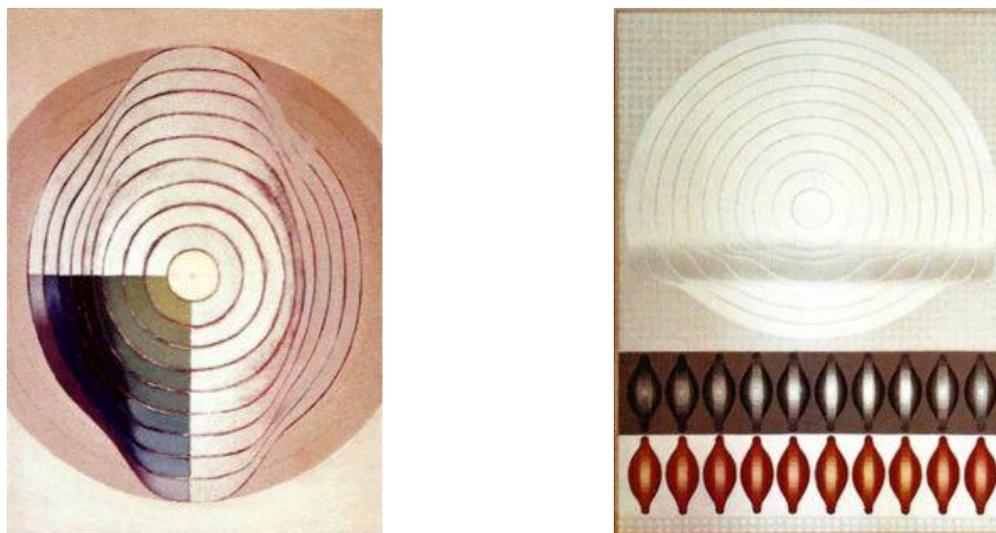
Abaixo do círculo há sete lâminas de metal recortadas e cinzeladas. As formas das lâminas são iguais, assemelhando-se a cristas de ondas com extremidades afinadas. O metal é brilhante, sem grandes marcas de oxidação, assemelhando-se a aço inoxidável. Toda a tela possui manchas de oxidação decorrentes do contato com a madeira e a cola utilizada para aderir as partes metálicas. No verso, há as seguintes inscrições feitas pelo próprio artista:

“Yutaka Toyota / Novembro 1968 / S. Paulo, Brasil / Espaço In (para negativo) / R. Ferreira de Araújo, 818 / Pinheiros, S. Paulo, Brasil”.

As pinturas abstratas, com formas que insinuavam movimento, começaram a fazer parte da obra de Yutaka Toyota desde o início da década de 1960, tendo os círculos presença marcante. Para Mário Schenberg, seus círculos, que tiveram início em monotípias antes de passar para a pintura, apresentavam uma dimensão energética cósmica, insinuando movimentações e texturas complexas⁶⁵. Em 1963, com estadia fixa em São Paulo, participava de inúmeros salões, dos quais adquiriu muitos prêmios, o que lhe proporcionou a possibilidade de viajar para a Europa em 1965, onde permaneceu em Florença e Milão até 1968 (PRIETO, 2009).

Em Florença, iniciou pesquisas pictóricas que resultaram em formas e materiais mais compactos, aliando curvas e linhas mais geométricas. A partir daí, percebe-se na sua produção uma recorrência de obras abstratas influenciadas pela associação de materiais e pela cinética da visão, trabalhando com formas que se repetem e com distorções que criam efeitos de profundidade e reflexão.

FIGURA 39 – Obras de Yutaka Toyota de 1966 (à direita) e de 1967 (à esquerda).



In: PRIETO, 2009, p. 43, p. 47.

A obra pertencente ao MAP está ligada a esta produção de Yutaka Toyota que priorizava as linhas curvas proporcionando um efeito de movimentação ondulatória. Em *Espaço “In” (Para-Negativo)*, percebe-se um verdadeiro despertar óptico da reflexão e do

⁶⁵ Com o subtítulo “Schenberg apresenta Toyota”, Jayme Maurício registrou os comentários do crítico de arte Mário Schenberg sobre a obra do artista naquele período e a inauguração de sua exposição na Galeria Goeldi (Rio de Janeiro), em sua coluna Itinerário das Artes do jornal *Correio da Manhã*, de 25/03/1965.

brilho do metal em meio ao branco que deixa de ser uniforme e passa a ser translúcido. Os comentários críticos de Schenberg (citado acima) e os de Jayme Maurício (1969), além do registro do artista na história da arte no Brasil, por Walter Zanini (1983) e a biografia do artista de Sonia Pietro (2009), todos enfatizam o caráter zen budista das obras de Yutaka Toyota. Sua formação inicial no Japão e sua permanente espiritualidade remetem à coesão da harmonia oriental.

Em relação à sua técnica, a inserção de folhas metálicas a princípio não o afastou da pintura. Utilizava as folhas metálicas, com sulcos, incisões e brunimento, associando-as à pintura, intermediando a luminosidade do metal com variações de cores que sobressaíam sobre fundos claros. Segundo Prieto (2009), o artista desta forma procurava representar concepções dualistas e a unidade, neutralidade, harmonia.

Deixando de pintar a óleo ou tinta acrílica, Toyota passou a se preocupar mais com problemas relativos ao espaço. Procurou então materiais provenientes da época tecnológica: o alumínio e o poliéster. A madeira permaneceria sempre, necessária mais como suporte: ou seja, revestida de chapas de metal a fim de serem construídos relevos, objetos e futuras esculturas. (PIETRO, 2009, p. 46).

Na fotografia de seu ateliê em Milão, percebemos que, já no ano de 1966, Yutaka Toyota transpôs esta movimentação óptica para o universo tridimensional da pintura. Suas pesquisas por espaço resultaram em telas que deixaram suas figuras ondulatórias salientes, saindo do plano da pintura e indo em direção ao observador como se quisesse aproximar ainda mais o olhar em direção às ondas cósmicas.

FIGURA 40 – Yutaka Toyota no ateliê em Milão, 1966.



In: PRIETO, 2009, p. 44.

Pensando que desde este momento o artista já se utilizava das figuras ondulatórias e já experimentava a tridimensionalidade, torna-se questionável a premiação de pesquisa para uma pintura do artista que seja bidimensional. Ainda em Milão, o artista deu início à confecção de objetos que transpunham para o espaço seus círculos e figuras cósmicas. Mas de volta ao Brasil, em 1968, teria escolhido uma pintura bidimensional para participar do XXIII SMBA-BH. É bom considerar também que a obra *Espaço “In” (Para-Negativo)* demarca um longo processo de pesquisa do artista, que lhe proporcionava um reconhecimento de uma expressão individual e única nas artes.

Talvez tenha sido esta expressão individual valorizada pelo júri na premiação e não propriamente o momento de pesquisa da trajetória do artista. Jayme Maurício, em artigo de jornal de 1969, ao comentar sobre a nova fase tridimensional de Toyota, confirmou que o premiou em pesquisa no XXIII SMBA-BH. O crítico Walmir Ayala, participante do júri naquele Salão, comentou sobre a obra de Toyota, reafirmando assim seu voto à premiação deste artista.

O prêmio especial de pesquisa coube ao magistral artista japonês Toiota, conjugando tela e formas metálicas, num exercício de perfeição formal, de execução primorosa, partindo de um desenho ondulatório, de abstração geométrica, para uma continuidade em que o metal e o branco são apenas sutilmente enriquecidos pelo cromatismo de um friso verde sublinhando um dos planos. Toiota, diga-se de passagem, enriquece com o exemplo de um perfeccionismo técnico, raramente visto em nosso ambiente cujo relaxamento se justifica frequentemente através do subterfúgio da tropicália, os salões a que vem concorrendo. Eis um artista que não se preocupa com o mambo dos indígenas, e cintila num timbre universal de altíssima categoria. (AYALA, *Jornal do Brasil*, 05/12/1968).

O apuro técnico de Toyota é ressaltado por Ayala, em contraposição às produções da época, julgadas por ele como de menor dedicação à técnica e maior assimilação da visualidade do momento. A obra que o crítico descreve não se trata da pintura pertencente ao acervo do MAP, pois nesta não há o friso verde citado. Toyota participou do XXIII SMBA-BH com mais duas obras, *Espaço “In” (Negativo)* e *Espaço “In”(Positivo)*. Esta denominação de suas obras, segundo Prieto (2009), foi recorrente em sua fase em Milão, em que as pesquisas com as feições ópticas e espaciais da pintura demarcaram produção com criações chamadas *Espaço In*, *Espaço Infinito*, *Espaço Contraste*, *Espaço Metamorfose*, *Espaço Negativo*.

Os críticos citados eram conhecedores da trajetória do artista e de sua produção naquele momento de retorno muito recente ao Brasil. A escolha de uma de suas obras para

integrar o acervo do MAP pode demarcar como hipótese a intenção que a comissão de júri teria com suas escolhas: a de constituir este acervo institucional com os exemplares mais representativos da produção artística daquele momento no Brasil.

5.2.2 JOSÉ RONALDO LIMA, *DESENHO 35*

O artista José Ronaldo Lima recebeu o primeiro prêmio de desenho pela obra *Desenho 35* (ANEXO 1.14). Feito em nanquim e ecoline, o desenho sobre papel possui um efeito de estamparia diante dos traços delicados e de grande preenchimento de figuras. A composição divide o desenho em dois hemisférios. Na parte de cima o papel é neutro preenchido apenas pelo contorno de um círculo, na parte de baixo há uma cobertura densa de nanquim preto (ANEXO 3.15).

FIGURA 41 – *Desenho 35*. José Ronaldo Lima, 1968. (70,2 x 39,9 cm).



Foto: Nelyane Santos, fevereiro de 2014.

Dentro do círculo, há figuras detalhadas distribuídas e algumas interligadas. Estas figuras expressam formas orgânicas, semelhantes a aves e a feições antropomórficas. Pés, mãos, olhos, cabeças se interligam como se fossem um grande organismo em funcionamento. As cores predominantes são: preto, vermelho, amarelo e branco, marrom e ocre. Na parte de baixo do círculo há duas formas ligeiramente retangulares, uma mais ao centro e a outra à

esquerda, que se assemelham a relógios com vários ponteiros e contadores em círculos de diferentes cores (amarelo, vermelho e laranja).

Ao centro do círculo na parte mais alta, há quatro figuras que se assemelham a humanos apontando para o centro como se estivessem lançando algo. Logo abaixo de duas destas figuras, há dois foguetes. Outras formas que estão interligadas assemelham-se a bocas abertas lançando outros organismos menores no espaço. O círculo não é completamente fechado, na lateral esquerda inferior há um filete em curvas, destacando-se pela sua finura na grande área do nanquim preto.

Esta conformação figurativa esteve presente em outros desenhos de José Ronaldo Lima, produzidos em 1968 e 1969. A visão de formas miniaturizadas numa disposição orgânica e microscópica insinua a visibilidade de organismos celulares, misturados a um universo cósmico de viagens espaciais. Sobre o trabalho do artista, Morgan Motta comentou que “José Ronaldo apresenta uma figuração narrativa linear, baseada em símbolos e signos, resultante de um trabalho de longa elaboração que requer muita paciência e muitos meses de pesquisa” (MOTTA, *Diário da Tarde*, 12/12/1968). Quanto à “paciência”, por mais que seja um adjetivo subjetivo para ser avaliado, resta-nos observar que o desenho feito a nanquim, com ponta extremamente fina nos contornos e forte densidade de cobertura na área de entorno, exige mesmo muita técnica e perícia. Mais apuro ainda há de ter tido o artista no preenchimento destes contornos que, feitos com ecoline, uma tinta extremamente fluida, exige muito domínio de um pincel finíssimo e com cobertura de cores precisas, escolhidas numa gama reduzida de diferentes tons de vermelhos, amarelos e laranjados. O branco utilizado dá destaque às figuras que mais se diferenciam no cenário orgânico quase indecifrável.

FIGURA 42 – *Desenho n°29*. José Ronaldo Lima, 1969. (100 x 70 cm).



Podemos confirmar que se trata sim de figuração narrativa, mas não considero que haja linearidade, como apontado pelo jornalista, pois a direção do olhar fica por conta do observador, que pode, cada um ao seu modo, observar por diferentes ângulos e direções, já que o artista não apresenta recursos de destaque, composição ou fragmentação para direcionar o olhar. Sobre a adoção da figuração narrativa, o próprio artista desenvolveu a seguinte análise.

A arte vem retomar um processo utilizado durante quase toda sua história: a narração figurativa. Motivada pela comunicação de massa, principalmente através das histórias em quadrinhos, cinema e TV, ela vem reformular esse processo adaptando-o à sua realidade hoje pela fragmentação, manifestando-se através do políptico ou mesmo num espaço único onde se desenvolve a narração. Esta modalidade vem de imediato assumir o aspecto de crítica social, na medida em que utiliza um processo semelhante (a narração em quadrinhos) e se volta contra a ideologia imposta por esse tipo de comunicação de massa e assume também uma crítica da arte imediatamente anterior a ela, pela sua construção. Além disso, ela se critica também (principalmente através do desenho, inclusive adoto este processo) na utilização de materiais tradicionais, mostrando que a atualidade da obra não está no material utilizado, mas na maneira como é utilizado. (SAMPAIO. *Suplemento Literário*, 03/1968)⁶⁶.

Ao explorar o que considera as principais características da figuração narrativa da década de 1960 na arte, José Ronaldo aponta quais seriam suas motivações para a escolha dessa produção em seus desenhos: a crítica social, a crítica da arte e a crítica à arte. No caso do *Desenho nº 35*, as figuras fantásticas do artista, que ora se confundem com animais ora assemelham-se a organismos e membros do corpo humano, podem aludir a um sistema fabril com produção em série, que torna cada organismo parte de uma grande engrenagem. Uma conotação que associaria organismos vivos às produções industriais em série. As figuras que se assemelham a humanos ao centro lançam pequenas bombas e são movidas por foguetes. Cena que pode remeter aos conflitos bélicos constantes da humanidade.

Na sequência do depoimento de José Ronaldo Lima ao *Suplemento Literário*, o artista declara sua posição ao uso da arte para a crítica social, ressaltando que o papel dela não seria fundamentalmente o de fazer transformações sociais por meio da comunicação de massa. Para ele, a arte tem uma linguagem própria, e o fato de utilizar-se de instrumentos comuns à comunicação de massa não garantiria a extensão do consumo e fruição artística às camadas populares.

⁶⁶ Aparentemente o texto foi escrito por José Ronaldo Lima e publicado por Márcio Sampaio no volume 3, número 80, p. 4, no *Suplemento Literário* de março de 1968, sob o título *José Ronaldo Lima: a opção do artista(I)*.

A arte pode ser um instrumento de comunicação, mas nunca de comunicação de massa. Se se quer fazer denúncia às massas, o importante é não reduzir essa negação ao panfleto, já que se ela não acompanhar sua evolução, está sujeita a ser marginalizada e cairá certamente num vazio-digestivo-reprodução, sem nenhuma característica criadora ou inventiva. Se si quer reduzi-la ao nível de crítica social (politizante), por exemplo, crítica à comunicação de massa (tomando essa comunicação no caso de uma ideologia imposta pela classe dominante à dominada), o melhor é ser objetivo, ser maquiavélico, como maquiavélica ela é. Que se a critique politizantemente [sic] então com seus próprios instrumentos, utilizando sua mesma linguagem. (SAMPAIO, *Suplemento Literário*, 03/1968)⁶⁷.

Com este posicionamento, José Ronaldo coloca-se contra a ideia de que toda arte que se utiliza dos meios de comunicação de massa terá um sentido de militância e engajamento, capaz de provocar mudanças sociais. O artista percebe os riscos da arte com foco social se tornar panfletária, e desta forma afastar-se dos próprios pressupostos que constituem a arte, no seu sentido criativo e inventivo. Ao constituir uma narração figurativa com apropriação semântica mais complexa, utilizando-se de figuras abstratas, símbolos e sinais que se colocam discretos em meio a um grande emaranhado de formas estranhas, José Ronaldo convida o observador a um olhar mais atento, a uma interpretação mais cuidadosa e a uma identificação de códigos da visualidade que dizem respeito tanto à sua época, quanto à sensibilidade de quem vê o homem como parte de um organismo, interligado e dependente, ao processo de exploração da própria humanidade.

5.2.3 DÉCIO NOVIELLO E SUAS GRAVURAS

O segundo prêmio de gravura foi concedido a Décio Noviello, artista mineiro, pela serigrafia intitulada *Amor* (ANEXO 1.15). Nesta vemos uma silhueta feminina no centro, de busto detalhando o rosto, posicionada à direita em preto. À sua esquerda, há uma silhueta masculina de perfil em azul e vermelho, seguida de contornos que insinuam sombras que se propagam até atingir o rosto feminino. Estas figuras são margeadas nas laterais por largos frisos em azul, enquanto na parte de cima há uma sequência de pequenos quadrados em azul e círculos vermelhos.

⁶⁷ Na sequência do volume 3 do *Suplemento Literário*, de março de 1968, foi lançado no número 81 o segundo texto de José Ronaldo Lima, publicado por Márcio Sampaio, sob o título *José Ronaldo Lima: a opção do artista(II)*.

Em *Desejo*, destaca-se a silhueta de figura masculina de corpo inteiro, de perfil à esquerda, com as pernas flexionadas em ângulo e em marcha, na cor vinho e vermelho claro, associada numa sobreposição de formas a outra silhueta feminina de perfil à direita, na cor vermelha. Como se se posicionasse atrás da figura masculina e ao lado da figura feminina, há uma sequência de quatro silhuetas femininas em diferentes tons de amarelo, ocre e marrom. Nas laterais superior e inferior há uma larga faixa azul que se sobrepõe às cabeças das figuras femininas, porém não encobre a cabeça e os pés da figura masculina. Isto reforça a impressão de sobreposição da figura masculina, como se a composição a colocasse em primeiro plano.

Em *Posse*, as figuras são dispostas dentro de um círculo contornado por margens em azul. Há uma silhueta de figura masculina em vermelho de perfil, em marcha para a direita. Aos pés desta figura, há uma silhueta de figura feminina na horizontal em diferentes tons de amarelo sequenciados como se representassem sombras. Também na horizontal, como se estivesse ao fundo em perspectiva, há uma silhueta de figura masculina em azul claro (ANEXO 3.16).

FIGURA 43 – Da esquerda para direita: *Amor*; *Desejo*; *Posse*. Décio Noviello, 1968.

(55,2 x 55 cm).



Foto: Nelyane Santos, fevereiro de 2014.

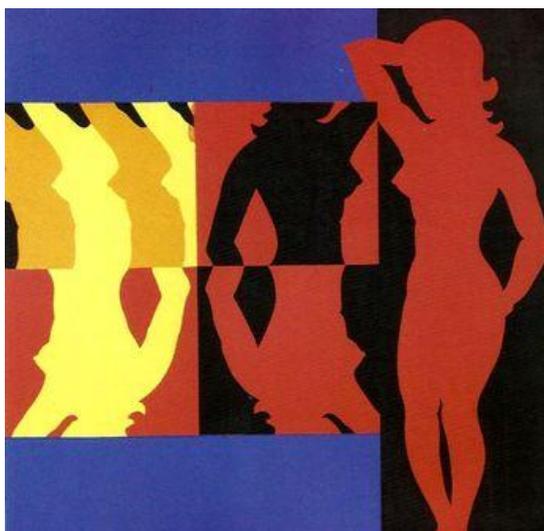
Em todas as serigrafias as figuras são contornadas por um fundo preto, margeadas por diferentes tons de azul e com disposições geométricas: retângulo vertical, retângulo horizontal e círculo. Esta disposição de figuras e contornos esteve presente em várias de suas obras (sejam serigrafias, pinturas e desenhos) do mesmo período, reforçadas sempre por cores vibrantes. Ao comentar a obra de Décio Noviello, o jornalista Morgan Motta, que naquele ano fizera parte do júri, identificou a nova figuração e a recorrência do erotismo como tema na obra deste artista (MOTTA, *Diário da Tarde*, 12/12/1968).

Mesmo tendo sido avaliadas pelo júri como obras independentes, o fato de Décio Noviello ter doado ao MAP as outras duas gravuras que não foram registradas como premiação, *Desejo* e *Posse*, reforça a hipótese de que o artista tenha feito as serigrafias com certa sequência narrativa, estando interligadas pelo mesmo tema. No livro de depoimentos do artista, a serigrafia *Amor* é identificada como *Sem título, Série Amor* (NOVIELLO, 2011, p. 42). O sentimento de amor poderia então ser compreendido, não só como título de uma série, mas também como o próprio tema do artista em suas produções de 1968 e 1969. Mas este “amor” poderia também insinuar uma crítica do artista, ao projetar em suas serigrafias figuras congeladas, estáticas, friamente sobrepostas, sem a intensidade e a movimentação que este sentimento provoca. O erotismo a que se refere Morgan Motta estaria presente como se fizesse parte desta narrativa, assim como a posse, associada a ciúmes, dominação e provavelmente ao machismo, pelo fato de a figura masculina estar posicionada sobre a figura feminina. Mari’Stella Tristão define esta recorrência de temas ligados à vida amorosa nas obras de Décio Noviello.

Em termos líricos ou eróticos, a vida nos quadros de Décio Noviello cabe à figura humana. O tema é o amor e nele é evidente a exaltação da figura feminina, como objeto e forma para compor as ideias e as imagens do seu oposto. [...] O espaço é aprofundado pelo estudo rigoroso dos planos, onde as personagens se colocam segundo a sua importância na história que Noviello conta na sua forma de ser literato através do pincel⁶⁸.

Ao comentar sobre a abordagem do espaço feita por Décio em suas obras, Tristão leva-nos a observar que a disposição espacial das figuras e a insinuação de sombras fazem parte da formulação de planos do artista, que é reforçada pelos contrastes e vibrações das variações cromáticas. Na obra *Espelho*, de 1969, também identificada como sendo da série *Amor*, Décio fez uso da sobreposição da silhueta feminina, estando a figura completa na lateral direita e em quatro quadros ladeados com partes desta.

⁶⁸ Texto de Mari’Stella Tristão In: PONTUAL, 1969, apud. Enciclopédia Virtual Itaú Cultural de Artes Visuais.

FIGURA 44 – *Espelho*. Décio Noviello, 1969.

In: NOVIELLO, 2011, p. 43.

Na obra *Gravura V*, que levou o artista a ser contemplado com o primeiro prêmio em gravura do XXVI SAP, de 1969, percebemos a recorrência da disposição de figuras femininas e masculinas nuas como se estivessem sobrepostas e alinhadas pela sucessão de cores vibrantes e contrastantes, insinuando encontros. Décio utiliza-se da mesma silhueta de figura feminina presente em *Espelho*, com cabelos na altura dos ombros, de perfil, braço direito erguido com a mão na cabeça, insinuando posição erótica que é reforçada pela presença do mamilo enrijecido, caracterizando a nudez feminina. Mais uma vez, Décio fez uso da serigrafia e das cores preto, vermelho, azul, amarelo e ocre, acrescentando a estas o roxo. Nesta percebe-se uma maior complexidade da composição espacial, com o fundo preto participando da complementação das figuras e um maior quantitativo de quadros ladeados e com diferentes silhuetas.

FIGURA 45 – *Gravura V.* Décio Noviello, 1969. Serigrafia, 125 x 99 cm.



< <http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=94&evento=6>>

Embora a obra de Décio nos remeta à configuração de cores e figuras de obras de artistas da *Pop Art*, é importante ressaltar que o próprio artista declara que, na época de sua produção, não dialogava com estas referências.

Um dia falaram comigo, então passei a pesquisar. Falaram comigo que eu era Pop, mas que Pop nada, eu nem sabia o que era. Eu fazia era minha expressão natural. Nessa época, os outdoors não eram de fotografias ampliadas, eram de desenhos, desenhos muito bem trabalhados com letras bonitas, minha inspiração era isso, eu não fazia nada da Pop americana. (NOVIELLO, 2011, p. 17).

Esta recusa dos artistas por determinar vínculos de influência com a *Pop Art* e demais movimentos da década de 1960 era recorrente. Porém, se considerarmos que a *Pop Art* produziu também imagens simbólicas vinculadas a um universo em constante diálogo com as mídias e os meios de comunicação de massa, como é citado pelo próprio artista, os outdoors, por exemplo, pode sim ser estabelecida uma análise do diálogo entre a produção de Décio Noviello e as produções visuais que mais circulavam na época.

Ao definir que sua obra era composta por mais cores do que por desenhos, Décio declara: “Era aquilo que estava dentro de mim, que estava explodindo, por causa dos outdoors, das coisas que estava vendo, tudo plano na rua” (NOVIELLO, 2011, p. 9). Nesta técnica, o artista encontrou sua linha de trabalho, passando a dedicar-se à combinação e sobreposição de cores, como massas de tinta num jogo mais plano. Na declaração do artista, “Gostava muito da serigrafia como veículo de expressão do meu olhar colorido”

(NOVIELLO, 2011, p. 16), confirma-se sua escolha técnica, atraído pela possibilidade de uso de várias cores. Embora valorize em seu depoimento este apego à variação cromática, é importante ressaltarmos a frequência com que utiliza o vermelho, azul, amarelo, ocre e preto nas suas obras de 1968 e 1969. Com a tinta acrílica e vinílica o artista também produziu com a mesma profusão de variedade de cores. Nestas, Décio buscava a cor permanente, ou seja, cores que não se alteravam durante o processo de preparo até a sua aplicação e posterior secagem (NOVIELLO, 2011).

Décio Noviello não estudou em escola de arte e começou a circular entre os salões de todo o Brasil no ano de 1968, quando participou também do IV SACC, do XXV SAP, do XVII SNAM. Seus depoimentos sobre suas escolhas técnicas revelam uma preferência pelos materiais de maior circulação e consumo na época, as tintas acrílicas, vinílicas e automotivas, e a própria preferência pela serigrafia como forma de expressão da gravura.

A serigrafia, sempre mais associada aos meios de divulgação e promoção, era pouco difundida entre os artistas no Brasil, pelo menos até início da década de 1960. Era também utilizada como forma de experimentação e de divulgação das obras de arte. Em 1967, foi criada a *Cooperativa de Serigrafia*, no Rio de Janeiro, organizada pelo artista gravador Carlos Scliar, tendo a participação de Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Anna Letycia, Farnese de Andrade, dentre outros. Interessa-nos saber que este grupo produziu onze envelopes individuais e um coletivo com serigrafias que foram expostas na Reitoria da UFMG e em outros espaços vinculados a instituições de ensino universitário, naquele ano de 1967 (FERREIRA; TÁVORA, 1995). Não temos a confirmação de que Décio Noviello tenha visitado esta exposição, mas como era um artista autodidata, suas informações sobre a produção artística daquele momento poderiam advir de exposições e publicações especializadas que divulgariam a propagação desta técnica entre os artistas brasileiros naquele momento de meados da década de 1960.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE QUE SE DESEJOU RECONTAR

Ao encerrarmos um trabalho de pesquisa sempre nos restam questionamentos sobre os recortes que fizemos e sobre as possibilidades de continuação de um trabalho mais ampliado e verticalizado. No caso do estudo de obras que foram inseridas no mundo da arte por meio de salões, sempre haverá possibilidades diversas de investigação, por terem sido estes eventos os principais difusores da arte no Brasil durante o século XX. O objetivo inicial desta pesquisa, o de estudar as obras premiadas nos SMBA-BH dos anos de 1964 a 1968, foi realizado, esperando assim, ter contribuído para o conhecimento do acervo do MAP e das artes plásticas em Belo Horizonte. Sabendo das possibilidades de ampliação deste conhecimento, acredita-se que, com a metodologia adotada e com a indicação de outras obras que constituem o acervo do MAP a partir das aquisições nos Salões, este trabalho possa contribuir para o surgimento de outras pesquisas.

Contudo as pesquisas de obras de arte moderna e contemporânea dos artistas brasileiros que projetaram suas carreiras nos salões são permeadas por muitos obstáculos. A dificuldade do acesso às obras é o primeiro deles, ainda mais quando se tem a análise direta como fator primordial no processo de pesquisa. Por mais que os salões tenham ocorrido em instituições museológicas e tenham tido como regra geral a aquisição de obras premiadas para os seus acervos, nem sempre encontramos estas obras nos museus. Isto porque estas instituições passaram por transformações diversas que fragmentaram os seus acervos, ou mesmo por esta própria regra dos eventos não ter sido cumprida à risca na época.

Os obstáculos seguintes começam a surgir na busca de documentação. Os próprios catálogos dos salões nos fornecem informações restritas. Muitos deles não possuem a reprodução fotográfica das obras, os títulos e sequer as características fundamentais (como dimensões e materiais) para serem conferidos nas obras. As reportagens jornalísticas sobre os salões nos colocam diante de um universo múltiplo que muitas vezes nos distancia do objeto principal dos eventos: as obras de arte. Trazem comentários sobre a vida social dos artistas, dos jurados e dos organizadores; sobre o público presente nas exposições e sobre os conflitos entre estas personagens. Mas é claro que estas informações podem ser muito úteis diante de questionamentos e da argúcia de um pesquisador atento.

Outro obstáculo, que nos provoca a todo o tempo a dúbia sensação de nos frustrar e nos instigar, é a questão das ausências. Sem incorreremos no risco da lamentação pela falta de

políticas públicas que valorizem a arte no nosso país, é inevitável constatarmos que ainda faltam muitos instrumentos de pesquisa na área de história da arte. Os museus, que dificilmente conseguem cumprir o papel de “guardiões” das obras de arte, carecem, em sua maioria, de ferramentas de conhecimento que identifiquem, reúnam e ofereçam acesso às informações. Os artistas e seus colecionadores particulares, mesmo que pareçam desobrigados desta responsabilidade, também não se dispõem a oferecer acesso ao conhecimento sobre a produção artística que detêm. Diante deste cenário, os estudiosos que se encorajaram na empreitada de produzirem biografias de artistas, escolheram dissertar sobre trajetórias artísticas mais consolidadas e mais publicitadas.

Acreditando ter conseguido driblar vários destes obstáculos, este trabalho foi apresentado com a perspectiva de contribuir para a revisão da história da arte no Brasil da década de 1960. As obras aqui analisadas podem se constituir enquanto um objeto de pesquisa considerado ínfimo, em termos quantitativos se comparado à extensão da produção artística do país no período abordado. Mas, ao mesmo tempo, são elas muito representativas por trazer exemplares de algumas das tendências das proposições artísticas mais em voga na época. Diante disso, surgiu, conseqüentemente, ao longo da pesquisa, a percepção de várias possibilidades de ampliação e aprofundamento de estudos.

Tendo os SMBA-BH como condutor da seleção das obras estudadas, deparamo-nos com uma tendência recente na história da arte no Brasil: a de tratar eventos considerados fora do eixo Rio-São Paulo como capazes de estabelecer narrativas que constituam uma revisão da história da arte do país. Esta posição entre centro e periferia já era corrente e usual entre os críticos de arte e os artistas na década de 1960 que transitavam entre os vários salões e eventos de diferentes localidades brasileiras. No caso dos críticos, esta circulação parece ter representado uma busca por propagar os pressupostos artísticos da arte contemporânea, levados do eixo Rio-São Paulo para os outros núcleos, como Belo Horizonte, Curitiba, Campinas, Brasília (como podemos constatar nos catálogos destes eventos), é claro que para cada um ao seu modo de criar relações entre a identidade local e a nacional, com as diversas referências da arte que circulavam na época (OLIVEIRA, 2011, (a)). A seleção de obras de artistas já reconhecidos no eixo Rio-São Paulo em salões destes outros núcleos leva-nos a supor que a intenção das comissões de júri (formadas por críticos de renome nacional) era a de constituir em cada um dos museus que abrigavam estes eventos um acervo com obras mais representativas do cenário das artes daquele momento.

Desta maneira, compreenderíamos muitas das premiações dos SMBA-BH que seguiram a tendência de premiar artistas reconhecidos nacionalmente, convertendo esta

premiação à aquisição de obras para o acervo do MAP. Dentre estas aquisições, podemos citar as dos seguintes SMBA-BH: a de Maurício Salgueiro no XIX, a de Yo Yoshitome e Ivan Serpa no XX, a de Tomie Ohtake no XXI, a de Tomoshige Kusuno, Anna Letycia e Bernardo Caro no XXII e Maria Bonomi e Yutaka Toyota no XXIII. Mas as comissões de júri também assumiam o papel de revelar artistas jovens, reconhecendo em suas obras o diálogo com as tendências artísticas do momento. No movimento de consagrar artistas que inauguravam sua circulação entre os diversos salões dos diferentes núcleos artísticos do país, podemos citar premiações aos artistas mineiros, prêmios que auxiliaram na reafirmação de sua trajetória artística e no reconhecimento de sua obra em seu local de origem: Jarbas Juarez, Paulo Laender, Eduardo de Paula, Sara Ávila, Ildeu Moreira e Lotus Lobo, foram alguns destes artistas.

Podemos, então, reconhecer nos salões brasileiros dois movimentos: o de projetar artistas no cenário nacional e o de projetar a arte do Brasil, reconhecida como a produção do eixo Rio-São Paulo, nos núcleos considerados periféricos da arte no país. Os críticos que compunham as comissões de júri poderiam estar imbuídos de um projeto de constituição de acervos museológicos, voltados para o reconhecimento das manifestações artísticas mais identitárias da arte contemporânea. Em certa medida, esta possibilidade, que me ocorreu durante todo o trabalho, confirmaria a hipótese inicial da pesquisa: a de que os jurados faziam correlações das obras avaliadas com a visualidade proposta em movimentos e tendências artísticas para valorizar ou desprivilegiar as obras concorrentes, de acordo com o diálogo estabelecido com a produção artística nacional e internacional. A partir das obras aqui analisadas, pude confirmar que havia mesmo um diálogo dos artistas com os movimentos nacionais e internacionais. Quanto à ação dos júris nos salões em prol da constituição de acervos demarcados por uma identidade artística em consonância com as tendências e movimentos do período, ainda há muitas questões e análises para serem desenvolvidas.

Ao objetivar a ampliação da percepção de temas e propostas dos artistas, reconhecendo a amplitude das tendências e variedade das experimentações artísticas da década de 1960, foi possível revisitar os Salões com o olhar crítico sobre as obras, fazendo correlações analíticas entre estas e o discurso produzido pelos críticos, pelos artistas e pelos historiadores da arte. A análise das fontes documentais, buscadas com a intenção de corroborar a compreensão da inserção das obras no mundo da arte, nem sempre cumpriu este papel, trazendo ainda mais questionamentos e demandas de pesquisas. A compreensão dos escritos de artistas muitas vezes exige uma maior familiaridade com o vocabulário de época, a compreensão de mensagens que fazem parte de um imaginário e de uma visualidade que se

prende a determinada geração. Em alguns casos tive dificuldades na leitura dos escritos dos artistas e também dos críticos, por serem de uma linguagem com restrições a um campo de conhecimento delimitado num espaço-tempo pelos seus sujeitos históricos. Mesmo assim, enfrentei o desafio da análise com a convicção de que seria necessário para melhor compreensão das obras e de sua inserção no mundo da arte.

A metodologia adotada, priorizando sempre a obra de arte enquanto fonte de pesquisa, levou-me a um exercício constante de descrição material da obra de arte, de identificação dos sentidos vinculados à materialidade, de interpretação dos sentidos vinculados à visualidade e de construção de uma narrativa dos aspectos sociais que circundam a obra. No esforço de manter estes passos durante o trabalho, percebi o quanto é sinuoso e incerto este caminho de construir narrativas para a escrita da história da arte a partir das obras. Isso porque cada obra carrega diversas possibilidades de interpretação e de diálogos com o seu cenário de produção. Por isso, estudar as obras selecionadas nos SMBA-BH de 1964 a 1968, enquanto fonte de pesquisa prioritária, a partir da análise dos seus aspectos formais, semânticos e sociais, nos afasta de formulações de discursos lineares e homogêneos, de uma história institucionalizada com base em marcos eleitos como fundadores de um recorte histórico que diz respeito à transição da arte moderna para a arte contemporânea.

A indicação dos aspectos materiais e visuais das obras que demarcam esta transição ao longo do trabalho não foi apontada. Isto porque estes aspectos se entrelaçam nas produções dos artistas, que, por terem sua trajetória de formação muitas vezes embasada nos preceitos tradicionais da arte, adotavam as novas tendências da arte contemporânea simultaneamente a quando adotavam as da arte moderna. Além disso, podemos pensar que na própria trajetória de cada artista, por questões de interesse e mesmo por estratégias para manterem-se nas preferências dos júris, adotaram ou abriram mão de empregar aspectos tanto da arte moderna como da arte contemporânea em suas produções. Foi pela dificuldade de identificar estes aspectos e as motivações dos artistas para empreender esta concomitância em suas obras ou até em sua trajetória (marcada por um vai e vem de experimentações) que se optou aqui por não julgar quais aspectos fariam parte de qual tendência artística. Nesta escolha está implícita também uma questão metodológica explícita no início do trabalho: a de negar qualquer tipo de enquadramento estilístico.

Os discursos de artistas e críticos em fontes documentais da década de 1960 nos demonstram que esta passagem da arte moderna para a arte contemporânea não foi linear e homogênea. Cada categoria artística que compunha os salões, mostras e bienais daquele período – pintura, escultura, gravura e desenho eram as mais comuns – encarnava de forma

diferenciada as transgressões aos cânones artísticos e as várias possibilidades dos materiais e técnicas construtivas das obras de arte. Cada um dos eventos realizados nos diferentes núcleos de arte do país assumiu formas distintas de recepção, seleção e premiação das obras que demonstravam esta transição. Podemos perceber isto nas tentativas de regulamentar os concursos em seus editais, sem perder de vista os critérios de seleção baseados nos cânones e, ao mesmo tempo, adaptando-se à aceitação de novas linguagens e tendências. Se nestes registros foi possível perceber o quanto a vivência desta transição da arte moderna para a arte contemporânea foi diversificada, mais perceptível ainda fica a partir da análise das obras da época, que demonstram, cada uma ao seu modo, como eram extensas e múltiplas as possibilidades de diálogo com as transformações vividas na arte daquele período.

Conduzindo esta narrativa a partir do estudo das obras selecionadas, priorizei a constituição do cenário artístico em Belo Horizonte a partir do acervo de suas instituições, neste caso, o acervo do MAP. Contudo, não descarto a possibilidade de constituição de uma narrativa do circuito artístico de Belo Horizonte a partir de suas principais personagens, os artistas, pois o acervo institucional pesquisado contempla, em certa medida, estes sujeitos. O mesmo ocorreu com o cenário artístico nacional, quando foi possível perceber diálogos entre as obras estudadas do acervo do MAP e obras pertencentes a outros acervos (públicos ou privados) com suas imagens disponíveis para análise.

Acredito que este estudo possa contribuir para o conhecimento de parte do acervo do MAP, já que este não se encontra permanentemente acessível ao público e algumas de suas obras, aqui analisadas, até então, nunca tinham sido objetos de estudo. Acredito que este trabalho possa contribuir para o conhecimento da arte no Brasil, na medida em que se considera o SMBA-BH um dos eventos constitutivos do cenário das artes no país na década de 1960. Estudos como este poderão subsidiar discussões acerca da produção artística de um período muito relevante para a constituição de novas identidades e reconfiguração das relações entre produção, crítica e institucionalização da arte.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS:

ALAMBERT, Francisco. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores, 1951-2001*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Jane. Ideologias da forma. Entrevista com Yve-Alain Bois. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 76, p. 237-249, nov. 2006. Disponível em <http://www.pucsp.br/~janedealmeida/ideologias_da_forma.pdf>. Acessado em 24 jan. 2012.

AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa. Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1982.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo. 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ARANTES, Otília B. Fiori. *Mário Pedrosa. Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Mauricio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, José D'Assunção. Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. *ARS*, São Paulo, v. 6, nº 11, 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/04.pdf>>. Acessado em 16 set. 2014.

BARROS, José Costa D'Assunção. Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman. *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, v. 2, nº2, 2008. Disponível em <http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo001.pdf>. Acessado em 03 jul. 2014.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea Brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATTCOCK, Gregory. *Minimal art. A critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co; INC, 1968.

BAZIN, Germain. *História da história da arte: de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BOIS, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26, 2006, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 13-27.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2009.

BONADIO, Luciana. A preservação do acervo do Museu de Arte da Pampulha: a conservação-restauração dos prêmios aquisição dos Salões Nacionais de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. In MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009, p. 225-289.

CALVESI, Maurizio. Alberto Burri. Milano: Fratelli Fabbri, 1977.

CASILLO, Regina de Barros Correia. *Pintores contemporâneos do Paraná*. Curitiba: Solar do Rosário, 2002.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposição*. São Paulo: Martins, 2008.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política*. (Brasil aos 60 e 70). 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2005. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000366477&fd=y>>. Acessado em 10 set. 2013.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Teixeira; MUSA, João Luiz. *Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil, 1911-1980*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

COLI, Jorge. Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26, 2006, São Paulo. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 127-128. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/16_XX_VICBHA_Jorge%20Coli.pdf>. Acessado em 23 abr. 2014.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda Nacional. A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol.25, n.49, p. 71-87, 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v25n49/06.pdf>>. Acessado em 08 jul. 2014.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_01_mundo_arte_arthur_danto.pdf>. Acessado em 12 mar. 2014.

DA SILVA, Orlando. *A Arte maior da gravura*. São Paulo: ESPADE, 1976.

DERDYK, Edith. *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2007.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Lech, 1998.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FAVARETTO, Celso. Das Novas Figurações à Arte Conceitual. In: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ (Ed.). *Tridimensionalidade*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997, p. 110-115.

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

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico).

FERREIRA, Heloísa Pires Ferreira; TÁVORA, Maria Luiza Luz. *Gravura Brasileira hoje*. Depoimentos. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FREITAS, Artur. As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3, 2005. Curitiba. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 174-185. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/arthur_freitas.pdf>. Acessado em 22 Nov. 2010.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Eustáquio. *Bernardo Caro*. São Paulo: Instituto Cervantes, 2008.

HOLLANDA, H.B.; GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- INSTITUTO CULTURAL ITAU. *Anos 60: a volta a figura: marcos históricos*. São Paulo: 1994.
- JUAREZ, Jarbas; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Jarbas Juarez: depoimento*. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LIPPARD, Lucy (org.). *A arte pop*. Lisboa: Editora Verbo S/A; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LUZ, Angela Ancora. *Anna Letycia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- LUZ, Angela Ancora. *Uma Breve História dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.
- MAGALHÃES, Fábio (org.). *Resistir é preciso*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 02 set. 2007.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2011.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Entre Salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, 1969-2000*. Belo Horizonte, 2009.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário: Museu de Arte da Pampulha*. Belo Horizonte, 2010.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NOVIELLO, Décio Paiva; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Décio Noviello: Depoimento*. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.
- OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo*. 1993. Dissertação (Mestrado em História). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1993. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000069715>>. Acessado em: 21 set. 2012.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos contemporâneos no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960. *Revista Esboços*. Florianópolis, v.18. n° 25, p. 212-236, ago. 2011 (a). Disponível em <file:///C:/Users/Nelyane/Downloads/12671-78440-1-PB.pdf>. Acessado em 24 set. 2014.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 31, 2011, Campinas. *Anais do XXXI Colóquio do Comitê de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2011 (b) p. 475-487. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2011/anais/pdfs/emerson_oliveira_anaiscbha2011.pdf>. Acessado em 24 jun. 2014.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). *Objeto na arte Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

PEREIRA, Juana Nunes. *A contemporaneidade das contribuições críticas de Mário Pedrosa*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Educação e Humanidades do Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <<http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dimestjuanununes2009.pdf>>. Acessado em 23 abr. 2014.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRIETO, Sonia. *Yutaka Toyota. 50 anos de arte*. São Paulo: [s. n.], 2009.

READ, Herbert. *Escultura Moderna. Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/2397/tese.pdf?sequence=1>>. Acessado em 10 out. 2011.

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

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SAMPAIO, Márcio. Um estudo sobre o Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. In: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009, p. 21-167.

SANTOS, Nelyane. Revisitando polêmicas da História da Arte em Belo Horizonte nos Salões Municipais de Belas Artes de 1964 a 1968. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8, 2012, Campinas. *Anais do VIII EHA*. História da Arte e Curadoria. Campinas: UNICAMP/CHAA/IFCH, 2013. p. 491-499. Disponível <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/at/as/2012/Nelyane%20Goncalves.pdf>>. Acessado em 12 nov. 2013.

SANTOS, Nelyane. O XXII Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte de 1967: diálogos e exposições. In: COLÓQUIO HISTÓRIA DA ARTE EM EXPOSIÇÕES, 2014, Campinas. *Anais: Comunicações Colóquio História da Arte em Exposições*. Campinas: Grupo História da Arte: Modos de Ver, Exibir e Compreender, 2014. p. 177-192. Disponível em <http://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/nelyane_site.pdf>. Acessado em 22 set. 2014.

SANTOS, Nelyane; VIVAS, Rodrigo. Questionamentos sobre as relações de condicionalidade entre proposições artísticas e o contexto político do Brasil na década de 1960 nas obras dos Salões Municipais de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte. In: SEMINÁRIO 1964-2014: UM OLHAR CRÍTICO PARA NÃO ESQUECER, 2014, Belo Horizonte. *Anais do Seminário 1964-2014*. Um olhar crítico para não esquecer. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2014. p. 390-401. Disponível em <<http://webintelligent.com.br/hcpcph/wp-content/uploads/2014/08/Anais-eletr%C3%B4nicos-do-semin%C3%A1rio-1964-2014-FINAL.pdf>>. Acessado em 22 set. 2014.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

SMITH, Stan; HOLT, Friso. *Manual del Artista*. Equipo, materiales, técnicas. Madrid: Blume Ediciones, 1982.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

VALLADARES, Kátia do Prado. *O acendedor de lampiões*. Roteiro para uma leitura da vida e obra de Clarival do Prado Valladares – um educador. 1985. Dissertação (Mestrado em Educação) – Instituto de Estudos Avançados em Educação, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 1985. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/9157>>. Acessado em 30 set. 2013.

VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. 2008. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000434014>>. Acessado em 30 maio de 2011.

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

VIVAS, Rodrigo. A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 3, 2010, Goiânia. *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiânia, 2010.

VIVAS, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?. *Revista Científica de artes/ FAP*. Curitiba, vº 8, p. 94-114, jul-dez. 2011. Disponível em <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cinetifica%20FAP/Revista_Cientifica_08/RevistaCientificaFAP_Vol8_Artigo06.pdf>. Acessado em 06 fev. 2012.

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

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

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000438111>>. Acessado em 21 abr. 2012.

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

DOCUMENTAIS:

ÂNGELO, Ivan. Sem título. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 27 nov. 1964.

ÂNGELO, Ivan. Júri do Salão. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 01 dez. 1964.

ÂNGELO, Ivan. Renovação Premiada. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 08 dez. 1964.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Sobre Phases (I). *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 22 set. 1964.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Sobre Phases (II). *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 set. 1964 (a).

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Sobre Phases (III). *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 23 set. 1964 (b).

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Um (bom) júri de contradições. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 16 dez. 1964.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. O regulamento do Salão. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 30 out. 1964.

ATA DE ELEIÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO JULGADORA DO XIX SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 1964. In: *Caderno de atas dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (1957 – 1967)*. Acervo Cedoc/MAP, Fundo Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha/Acervo Documental.

ATA DE ELEIÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO JULGADORA DO XX SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES. 1965. In: *Caderno de atas dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (1957 – 1967)*. Acervo Cedoc/MAP, Fundo Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha/Acervo Documental.

ATA DE ELEIÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO JULGADORA DO XXI SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES. 1966. In: *Caderno de atas dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (1957 – 1967)*. Acervo Cedoc/MAP, Fundo Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha/Acervo Documental.

ATA DE ELEIÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO JULGADORA DO XXII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES. 1967. In: *Caderno de atas dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (1957 – 1967)*. Acervo Cedoc/MAP, Fundo Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha/Acervo Documental.

ATA DE ELEIÇÃO DOS MEMBROS DA COMISSÃO JULGADORA DO XXIII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES. 1968. In: *Caderno de atas dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (1957 – 1967)*. Acervo Cedoc/MAP, Fundo Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha/Acervo Documental.

AYALA, Walmir. Da abstração ao erotismo: Salão Mineiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 dez. 1968.

BARATA, Mário. *Proposta 66*. São Paulo: [s.n.], 1966.

BENTO, Antonio. Cortes drásticos no Salão Mineiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1964.

ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. No Limiar de uma Nova Estética. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (p. 137-138). Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico)

ESCOSTEGUY, Pedro. Vanguarda e Autenticidade. *Proposta 66*. Arte, São Paulo, nº 9, nov./dez., p.2, 1966.

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO. Yoshitome, Yo, 1965. Belo Horizonte, 14 set. 1994. Acervo Cedoc/MAP, Fundo Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha/Acervo Artístico.

FONTANA, Mário. “Surprises” a valer. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 10 dez. 1964.

FONTANA. Dos acontecimentos interessantes. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 12 dez. 1964.

FRADE, Wilson. Sem título. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 08 dez. 1965.

FRADE, Wilson. Sem título. *Suplemento Dominical do Estado de Minas*. Belo Horizonte, 11 dez. 1965.

FRADE, Wilson. Sem título. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 22 nov. 1967.

FRADE, Wilson. Sem título. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 dez. 1968.

FRANCO, Ceres (apres.). *Opinião 65*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965. Catálogo.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 4, set. 1965.

JAGUER, Eduard. Yo Yoshitome. In: GRUPO Austral do Movimento *Phases*. São Paulo: MAC/USP, 1967.

JAYME MAURÍCIO e o 22º Salão. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 04 Dez. 1967.

LAUS, Harry. Liberdade de Opinião, 1965. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (p. 139-140). Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico)

LAUS, Harry. Uma visão do mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1965.

LAUS, Harry. A Vanguarda ataca Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1966.

MAURÍCIO, Jayme. Ainda o Salão Mineiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1964.

MAURÍCIO, Jayme. Schenberg apresenta Toyota. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1965 (Coluna Itinerário das Artes Plásticas).

MAURÍCIO, Jayme. Uma pausa por favor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1965. (Coluna Itinerário das Artes Plásticas).

MAURÍCIO, Jayme. Toyota, campos técnicos e artísticos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio, 1969 (segundo caderno).

MAURÍCIO, José. Ôba, hoje tem fofoca. *Diário de Minas*, 01 dez. 1965. (Coluna Em Sociedade).

MORAIS, Frederico. Salão Municipal. *Estado de Minas*, 08 jan. 1964.

MORAIS, Frederico. O mal da moda ou a arte que, por exagero de modernismo, cai no passado. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 set. 1964.

MORAIS, Frederico. Guignard está morto. Depoimento de Jarbas Juarez. *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 dez. 1964.

MORAIS, Frederico. Rei morto, rei posto. Guignard, o grande derrotado no Salão Municipal de Belas Artes. *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 1, 13 dez. 1964.

MORAIS, Frederico. Porque a vanguarda é carioca? *Proposta 66*. Artes, São Paulo, nº 9, p. 1, nov.-dez. 1966.

MORAIS, Frederico. A opinião brasileira de 66. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 set. 1966.

MORAIS, Frederico (org.). *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda* (1967). In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, p. 149, 150. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico)

MOTTA, Morgan. Fofocagem de aldeia. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 22 Nov. 1967.

MOTA, Morgan. 22º Salão Municipal. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 nov. 1967.

MOTTA, Morgan. Respostas ao “crítico” de pífias vitórias. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 28 dez. 1967, p. 1.

MOTTA, Morgan. Artes/Promoções para 1968. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 8 jan. 1968, p. 12.

MOTTA, Morgan. Vá a Reitoria hoje, é a arte jovem de Minas em exposição. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 maio 1968, p. 6.

MOTTA, Morgan. O que há com o Museu de Arte? *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 29 maio 1968.

MOTTA, Morgan. Museu de Arte abre seu salão. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 08 nov. 1968.

MOTTA, Morgan. 23º Salão, ou a arte que se renova. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 12 dez. 1968.

OITICICA, Hélio. “Esquema geral da nova objetividade”. Catálogo *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. In: PECCININI, Daisy (coord.). *Objeto na arte Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil (Proposta 66), 1966. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (p. 147-148). Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico)

PEDROSA, Mário. Ciência e Arte, Vasos Comunicantes, 1960. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (p. 49-54). Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico)

PEDROSA, Mário. Do Porco Empalhado ou os Critérios da Crítica, 1968. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (p. 207-210). Rio de Janeiro: Funarte, 2006. (Coleção Pensamento Crítico)

PEDROSA, Mário. Do Pop Americano ao Sertanejo Dias. *Correio da Manhã*, 29.10.67. (p.367-372). In ARANTES, Otília (org.) *Mário Pedrosa. Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PINTOR vê contraste como arte. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 nov. 1967.

SALÃO de Belo Horizonte anulado pela justiça. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 dez. 1967.

SALÃO de Belas Artes a Pequena Bienal de Minas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 Dez. 1967.

SALÃO de Artes Recebe Críticas de Artistas. *O Globo*. Belo Horizonte, 19 nov. 1968.

SALÃO de Belo Horizonte vai mostrar gente nova. *O Globo*. 5 dez. 1968.

SALÃO do Artista Plástico Mineiro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 set. 1968, p. 5.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 22, 1967. Fotografias. BRAPCBH/FUNDO Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha.

SAMPAIO, Márcio. A hora e a vez dos mineiros. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 07 dez. 1965. (Coluna Jornal de Arte)

SAMPAIO, Márcio. A vitória maior dos mineiros. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 08 dez. 1965.

SAMPAIO, Márcio. Salão. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 14 dez. 1965.

SAMPAIO, Márcio. Bia: figura em movimento. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v.2, nº 62, jan. 1967 (a).

SAMPAIO, Márcio. Dos males que a caixa faz? *Estado de Minas*, 8 abr. 1967 (b).

SAMPAIO, Márcio. IX Bienal. Admirável mundo novo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, nº 62, ano II, 4 nov. 1967 (c).

SAMPAIO, Márcio. As atribuições de um Salão de Vanguarda. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, nº 71, ano II, 6 jan. 1968.

SAMPAIO, Márcio. José Ronaldo Lima: a opção do artista (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 3, nº 80, mar. 1968.

SAMPAIO, Márcio. José Ronaldo Lima: a opção do artista (II). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 3, nº 81, mar. 1968.

SAMPAIO, Márcio. Os Salões são uma festa. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, Belo Horizonte, nº114, ano III, p. 3, 2 nov. 1968.

TRISTÃO, Mari’Stella. O júri – Hoje, falo eu. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 08 dez. 1964.

TRISTÃO, Mari’Stella. XIX Salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 dez. 1964.

TRISTÃO, Maristella. Inaugurado ontem o Salão Mineiro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 13 dez. 1964.

TRISTÃO, Mari’Stella. Comportamento de uma comissão julgadora. *Estado de Minas*, 12 dez. 1965. (Contém subtítulo “Cada cabeça uma sentença”).

TRISTÃO, Mari’Stella. Julgamento dos Trabalhos do Salão Mineiro de 1965. *Estado de Minas*, 30 nov. 1965. (Coluna Vida Artística)

TRISTÃO, Mari’Stella. Mineiros dominam os Prêmios do XX Salão. *Estado de Minas*, 07 dez. 1965.

TRISTÃO, Mari’Stella. Os erros e acertos do Salão de Belas Artes da Prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 Nov. 1967.

TRISTÃO, Mari’Stella. XXII Salão da Prefeitura mostra tendências da arte Brasileira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 Dez. 1967.

TRISTÃO, Mari’Stella. Os japoneses. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 dez. 1968.

VANGUARDA Brasileira dia 25 na Reitoria. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 28 jul, 1966, p. 4.

VASCONCELLOS, SYLVIO. Vidas, paixões e morte do Salão da Prefeitura. *Estado de Minas*, 10 dez. 1967.

ZANINI, Walter. Phases em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1964. Suplemento Literário.

ZANINI, Walter. “Phases” em São Paulo. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 25/07/1964. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640725-27380-nac-0044-lit-6-not/>>. Acessado em 11 out. 2013, 16:50

CATÁLOGOS:

LETYCIA, Anna. *Anna Letycia Gravuras*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1966. Catálogo de exposição, 13 de outubro de 1966. In: Acervo Cedoc/MAP. Fundo Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha/Acervo Artístico.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 7, 1963, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1963. Catálogo Parte 1 e 2. Disponível em <<http://issuu.com/bienal/docs/name58cfb4>>. Acessado em: 24 Set. 2011.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 8, 1965. São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1965. Catálogo Parte 1 e 2. Disponível em <<http://issuu.com/bienal/docs/namee68384>>. Acessado em: 24 Set. 2011.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 9, 1967. São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1967. Catálogo Parte 1 e 2. Disponível em <<http://issuu.com/bienal/docs/namee68384>>. Acessado em: 24 Set. 2011.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO 29, 2010, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2010. Catálogo Geral “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”.

JOVEM DESENHO NACIONAL, II. 1965, São Paulo. São Paulo: MAC-USP, 1965. Catálogo de exposição.

PHASES. Belo Horizonte: UFMG/MAC-USP, 1964. Catálogo de exposição, Reitoria da UFMG.

SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, I, 1965. Campinas: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1965. Catálogo de exposição.

SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, II, 1966. Campinas: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1966. Catálogo de exposição.

SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, III, 1967. Campinas: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1967. Catálogo de exposição.

SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, IV, 1968. Campinas: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1968. Catálogo de exposição.

SALÃO ESSO DE ARTISTAS JOVENS, I, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Museu de Arte, 1965. Catálogo de exposição.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XIX, 1964, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Museu de Arte, 1964. (Catálogo geral). In: BRAPCBH/FUNDO Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XX, 1965, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Museu de Arte, 1965. (Catálogo geral). In: BRAPCBH/FUNDO Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XXI, 1966, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal, 1966. (Catálogo geral). In: BRAPCBH/FUNDO Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XXII, 1967, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Museu de Arte, 1967. (Catálogo geral). In: BRAPCBH/FUNDO Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XXIII, 1968, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Museu de Arte, 1968. (Catálogo geral). In: BRAPCBH/FUNDO Fundação Municipal de Cultura/Museu de Arte da Pampulha.

SITES:

CATÁLOGO DO SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UFMG. Disponível em <<https://catalogobiblioteca.ufmg.br/pergamum/biblioteca/index.php>>. Acessado em 23 abr. 2012.

CENTRO MÁRIO SCHENBERG de Documentação da Pesquisa em Artes – ECA/USP. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/>>. Acessado em 27 set. 2014.

CÓRDULA, Raul. Disponível <<http://www.raulcordula.com.br/>>. Acessado em 22 out. 2013.

EDITORA C/Arte. <<http://www.comarte.com/beatrzam.htm>>

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>. Acessado em 30 set. 09 2013.

ENCICLOPÉDIAS DE ARTE DO BRASIL. Disponível em <<http://www.brasilartesciclopedias.com.br/>>. Acessado em 03 jul. 2014.

FONDATION Jean Dubuffet. Disponível em <<http://www.dubuffetfondation.com/fondfset.htm>>. Acessado em 23 mar. 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Paginas/home.aspx>>. Acessado em 23 abr. 2012.

INSTITUTO RUBENS GERCHMAN. Disponível em <<http://www.rubensgerchman.org.br/index.html>>. Acessado em 03 jul. 2014.

JORNAL CORREIO DA MANHÃ. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>. Acessado em 03 jul. 2014.

JORNAL DO BRASIL. Disponível em <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19670701&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acessado em 23 abr. 2012.

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. Acervo. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 03 jul. 2014.

LAENDER, Paulo. Site do artista. Disponível em <<http://www.laender.com.br/800x600/abertura.htm>>. Acessado em 05 nov. 2013.

MOREIRA, Ildeu. Site do artista. Disponível em <<http://www.ildeumoreira.com.br/main.html>>. Acessado em 03 jul. 2014.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ – MAC. Coleções. Disponível em <<http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/fotos.php?evento=6>>. Acessado em 03 jul. 2014.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAM-SP. Coleções. Disponível em <<http://mam.org.br/colecao/>>. Acessado em 03 jul. 2014.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Disponível em <<http://www.mnba.gov.br/>>. Acessado em 23 abr. 2012.

NICOLAS VLAVIANOS. Site do artista. Disponível em <<http://www.nicolasvlavianos.com.br/>>. Acessado em 03 jul. 2014.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx>>.

SUPLEMENTO Literário do Minas Gerais. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>>. Acessado em 03 jul. 2014.

TOYOTA, Yutaka. Site do artista. Disponível em <<http://www.yutakatoyota.com/>>. Acessado em 03 jul. 2014.

ANEXO 1 – GLOSSÁRIO BIOGRÁFICO DOS ARTISTAS

1.1 JARBAS JUAREZ ANTUNES

Nasceu em Coqueiral-MG, em 1936. Veio para Belo Horizonte na segunda metade da década de 1950, determinado a estudar Belas Artes. Ingressou na Escolinha do Parque, a Escola Guignard, em 1957, onde permaneceu até 1959. Foi funcionário de banco, cursou jornalismo e ingressou como professor da Escola de Belas Artes da UFMG (na cadeira de desenho), em 1967. Tendo sido o desenho sua expressão artística mais constante e duradoura, experimentou a pintura, a gravura e a escultura. Após já ter sido reconhecido como desenhista – recebendo o primeiro prêmio no XIII SMBA-BH de 1958 e um prêmio de aquisição no XVII de 1962, no mesmo ano da sua primeira exposição individual com a série de desenhos intitulada *Bichos* – Jarbas incursionou na pintura já com a consagração de primeiro prêmio no XIX SMBA-BH, de 1964. Em 1965, participou do XX SMBA-BH, em 1966 do XXI e em 1967 do XXII SMBA-BH. Recebeu prêmio aquisição no XXIII SMBA-BH, em 1968. Participou do XX Salão Anual de Pintura, 1961, em Recife-PE (MEPE); do XXI SPBA, 1964, em Curitiba-PR; da II Exposição do Jovem Desenho Nacional, 1965, em São Paulo-SP (MAC-USP); do XXII Salão Paranaense de Belas Artes, 1965, Curitiba-PR; do XXIII SPBA, 1966, em Curitiba; da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966, em Salvador-BA; da IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967.

1.2 JOÃO OSÓRIO BUENO DE BRZEZINSKI

Natural de Castro, no Paraná (1941), formou-se em pintura na Escola de Belas Artes do Paraná em 1962 e em didática de desenho em 1963 na Faculdade Católica de Filosofia. Sua primeira mostra individual ocorreu em 1968, ano em que ingressou na docência acadêmica, tendo sido professor na Escola de Belas Artes do Paraná até 1977. Foi também diretor do Museu Alfredo Andersen, em Curitiba-PA, de 1971 a 1978. Participou da VIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, e da IX em 1967. Participou do XIX SMBA-BH, em 1964, recebendo o 3º prêmio de pintura e do XX SMBA-BH, 1965, com desenhos. No mesmo ano, participou da II Exposição Jovem Desenho Nacional, em São Paulo-SP. Participou do XVIII (1961), XX (1963), XXII (1965) e XXIII (1966) SPBA, em Curitiba.

1.3 MARIA BEATRIZ MAGALHÃES

Nasceu em Ouro Fino-MG, em 1944. Formou-se em belas artes pela Escola Guignard e em arquitetura pela UFMG. Dedicou-se ao desenho e a litografia no início de sua carreira como artista. Dedicou-se profissionalmente à sua formação como arquiteta, tendo sido professora de história da arquitetura. Foi premiada no XIX SMBA-BH, em 1964 e participou, novamente com desenhos, no XX SMBA-BH, em 1965. Recebeu prêmio no I Salão de Arte de Ouro Preto-MG, em 1967 e teve uma exposição individual na Galeria Guignard, em Belo Horizonte, no mesmo ano.

1.4 RAUL CÓRDULA FILHO

Natural de Campina Grande, Paraíba (1943). Iniciou sua carreira como pintor em 1958, atuando também como desenhista, artista gráfico, cenógrafo e professor. No início da década de 1960 foi para o Rio de Janeiro onde estudou história da arte no Instituto de Belas Artes e técnicas de pintura no MAM-RJ. De 1963 a 1965 foi supervisor do setor de artes plásticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Foi diretor do Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, em 1967. Participou do XXII Salão Anual de Pintura, 1963, em Recife-PE (MEPE). Participou do XIX (1964), XX (1965) e XXI (1966) SMBA-BH (MAP). Participou da mostra *Opinião 66*, no Rio de Janeiro; da I

Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966, em Salvador-BA e do XV Salão Nacional de Arte Moderna, 1966, no Rio de Janeiro.

1.5 PAULO ROBERTO FRADE LAENDER

Nascido em Teófilo Otoni-MG, em 1945, Paulo Laender iniciou seus estudos em artes plásticas em Belo Horizonte em 1962, como aluno de Maria Helena Andrés. Participou do grupo de gravadores de Belo Horizonte, Oficina de Arte, em 1964. Depois de retornar do Rio de Janeiro, onde estudou gravura no MAM (1965-1966), estudou arquitetura na UFMG, onde se formou em 1970. Participou do II Salão Esso de Artistas Jovens e da II Exposição do Jovem Desenho Nacional, 1965, em São Paulo-SP (MAC-USP). Esteve na VIII e IX Bienal de São Paulo, 1965 e 1967. Participou da exposição coletiva de artistas mineiros Mestres das Artes em Minas Gerais, em 1968, no MAP.

1.6 YO YOSHITOME

De origem japonesa, nascido em 1925, em Shimane, estudou na Escola de Belas Artes de Tóquio e já expunha individualmente, desde 1956. Veio para o Brasil em 1961 e se fixou em São Paulo. Vinculou-se ao Grupo Seibi de artistas plásticos da colônia japonesa. Integrou o Grupo Austral, vinculado ao grupo internacional Phases, em 1964, por convite de Walter Zanini, participando da mostra coletiva no Brasil. Participou da VII Bienal de São Paulo em 1963 e do VII Salão do Grupo Seib, São Paulo, no mesmo ano. Em 1964 esteve novamente no VIII Salão do Grupo Seibi. Em 1966, participou do XV Salão Paulista de Arte Moderna e da exposição Artistas Nipo-Brasileiros (MAC-USP).

1.7 NICOLAS CHARILAOS VLAVIANOS

Nasceu em Atenas, Grécia em 1929. Chegou ao Brasil em 1961, após ter iniciado sua carreira na Grécia como pintor e ter passado também por Paris, em 1956, quando iniciou seus trabalhos com escultura, participando de exposições coletivas de 1959 a 1961. Fixou-se em São Paulo, após visitar o Brasil para representar a Grécia na VI Bienal de São Paulo, evento que ainda participou nas suas VII, VIII e IX edições (1963, 1965 e 1967). Participou da I Exposição Jovem Desenho Nacional, 1963, em São Paulo (FAAP); do I Salão Esso de Artistas Jovens, 1965, no Rio de Janeiro (MAM) e do XX SMBA-BH, em 1965 (MAP), da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, 1966, em Salvador; do IV Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967. Iniciou sua carreira como professor da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, em 1969.

1.8 ILDEU MOREIRA

Nasceu em Belo Horizonte, em 1920. Viveu no Rio de Janeiro, onde foi ilustrador da revista *O Cruzeiro* até 1954, quando voltou para Belo Horizonte, assumindo o departamento de arte dos *Diários Associados*. Obteve, no SMBA-BH, os terceiro e segundo prêmios de pintura em 1962 e 1966 e prêmios de aquisição em 1963, 1965 e 1967 e participou como expositor do XXIII SMBA-BH, em 1968. Participou de mostras de artistas mineiros nas galerias Atrium (São Paulo, 1964), Copacabana Palace (Rio de Janeiro, 1964) e Cantu (Rio de Janeiro, 1967), e no Hotel Nacional (Brasília, 1966). Participou do XV SPAM (1966) e na IX Bienal de São Paulo (1967). Faleceu em 1999.

1.9 TOMOSHIGE KUSUNO

Nasceu na província de Yubari, em Hokkaido, Japão, em 1935. Iniciou seus estudos em artes em Tóquio, em 1953, participou em 1950 da coletiva mundial de estudantes japoneses e realizou exposições individuais em Tóquio antes de transferir-se para o Brasil. Em 1960, fixou-se em São Paulo e até 1962 atuou como professor de desenho na colônia japonesa em Mirandópolis-SP. Em 1961, participou do X SPAM. Em 1962 foi premiado no SAP, em Curitiba, e no Salão do Grupo Seibi de Artistas Plásticos, em São Paulo. Em 1963, foi selecionado com o primeiro prêmio de desenho no

XVIII SMBA-BH (MAP), participou da VII Bienal de São Paulo, do XII SPAM, da I Exposição Jovem Desenho Nacional, em Campinas. Em 1964, participou do XIII SNAM-RJ. Em 1965, participou da mostra Opinião 65, do I Salão Esso de Artistas Jovens, no Rio de Janeiro-RJ (MAM), da VIII Bienal de São Paulo e da IV Bienal de Paris. Participou do júri da II Exposição do Jovem Desenho Nacional, 1965, em São Paulo-SP. Apresentou-se na IX Bienal de São Paulo, em 1967, ano em que foi selecionado com o Grande Prêmio no XXII SMBA-BH.

1.10 EDUARDO ARAGÃO

Nasceu em Belo Horizonte em 1942. Formou-se em arquitetura na UFMG. Fez mestrado em urbanismo na França na década de 1970. Em Paris participou de um grupo de ilustradores, tendo feito ilustrações para revistas em quadrinhos. Retornou para o Brasil no final da década de 1970, dedicando-se ao trabalho como arquiteto e urbanista. Retomou as atividades artísticas no final da década de 1990, dedicando-se à tapeçaria, expondo em galerias em Brasília. Atualmente reside em Belo Horizonte. Foi selecionado com o primeiro prêmio de pintura no XXII SMBA-BH, em 1967.

1.11 ANNA LETYCIA QUADROS

Nasceu em Teresópolis-RJ, em 1929. Iniciou seus estudos de desenho e pintura na Associação Brasileira de Desenho, no Rio de Janeiro. Na década de 1950, no Rio de Janeiro, estudou gravura com Darel, na Escola Nacional de Belas Artes e com Iberê Camargo, no Instituto Municipal de Belas Artes. Ganhou o prêmio de viagem ao exterior em 1962, no Salão Nacional de Arte Moderna (RJ), o que a proporcionou estadia em Paris e Roma, durante dois anos. Em 1959 tornou-se professora no ateliê de gravura do MAM-RJ, onde lecionou gravura até 1966. Participou da III e da IV Bienal de São Paulo, em 1955 e 1957. Participou da Bienal de Paris em 1959; Bienal de Veneza em 1962 e 1968; teve sala especial na Bienal de Paris de 1965. Participou do I Salão Panamericano de Cuba, 1962, em Havana. Recebeu a Grande Medalha de Gravura, no XXI SMBA-BH, em 1966 e o primeiro prêmio de gravura no XXII, de 1967.

1.12 BERNARDO CARO

Nasceu em Itatiba – SP, em 1931. Mudou-se para Campinas em 1933. Pintor, gravador, desenhista, escultor, cineasta e fotógrafo. Atuou como professor secundário em diversas escolas estaduais do interior de São Paulo, entre 1954 e 1971. Coordenou, em 1968, o Curso Experimental de Arte Moderna do MACC. Recebeu, em 1966, o prêmio aquisição no XVI SPAM. Participou em 1964 do XIII SNAM-RJ e do XXI SAP, em Curitiba. Participou do XX SMBA-BH, 1965, conquistando o 3º prêmio de desenho. No mesmo ano participou do II SAMB, do XIV SPAM, da II Exposição Jovem Desenho Nacional, em São Paulo-SP e do I SACC. Em 1966, participou do XXI SMBA-BH (MAP), do III SAMB, do II SACC, do XV SNAM-RJ, do XV SPAM, do XXIII SPBA, em Curitiba, da II Exposição da Jovem Gravura Nacional (MAC-USP) e da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em Salvador. Em 1967 participou da IX Bienal de São Paulo, do XVI SPAM, do III SACC; e foi selecionado com o segundo prêmio de gravura no XXII SMBA-BH. Em 1968 ele voltou a se apresentar em Belo Horizonte, no XXIII SMBA-BH com três gravuras. Faleceu em 2007 em Campinas.

1.13 YUTAKA TOYOTA

Nasceu em Tendo, Japão, em 1931. Pintor, escultor, desenhista, gravador e cenógrafo. No início da década de 1950, estudou na Universidade de Arte de Tóquio. Transferiu-se para o Brasil em 1962. Em 1963 foi premiado no II Salão do Trabalho, em São Paulo e no XII SPAM, participando também da VII Bienal de São Paulo, do XX SPBA, em Curitiba. Em 1964, expôs individualmente no Museu

de Arte Moderna do Rio Grande do Sul (MAM/RS). Ganhou prêmio no I Salão Eosso de Jovens Artistas, em 1965. Entre 1965 e 1968, viveu em Milão, Itália. Em 1968 retornou ao Brasil fixando-se definitivamente em São Paulo. Em 1968, foi premiado na II Bienal de Artes Plásticas da Bahia, em Salvador, no Salão de Santo André, São Paulo, no XXIII SMBA-BH (MAP), participando também do IV SACC, XXV SPBA, em Curitiba. Participou da VII, da VIII e da IX Bienal de São Paulo, em 1963, 1965 e 1967, respectivamente, sendo que na X, de 1969, teve uma sala especial expondo vários objetos cinéticos e esculturas que convidavam à participação do público.

1.14 JOSÉ RONALDO LIMA

Nasceu em Rio Casca, em 1939. Fixou-se em Belo Horizonte onde estudou sociologia e política. Nas décadas de 1960 e 1970, participou de vários happenings, criando propostas sensoriais. A partir de 1966 começou a pesquisar a pintura sem formação acadêmica ou vínculos educacionais. Em 1966 recebeu menção honrosa no XXI SMBA-BH e em 1967, no XXII, recebeu o 2º prêmio de desenho. No mesmo ano participou da IX Bienal de São Paulo, do XXIV SPBA, em Curitiba, e do IV SAMB. Em 1968, recebeu o 1º prêmio de desenho no XXIII SMBA-BH. Em 1969 participou do I Salão Nacional de Arte Contemporânea, Belo Horizonte (MAP) e do XVIII SNAM-RJ. Em 1970, recebeu o Prêmio de Pesquisa no VI SACC.

1.15 DÉCIO PAIVA NOVIELLO

Nasceu em São Gonçalo do Sapucaí-MG, em 1929. Pintor, gravador, desenhista, cenógrafo e professor, à partir de 1968 participou de vários salões por todo o Brasil. Foi premiado no II Salão de Ouro Preto (1968) e no I Salão de Arte de Sabará (1969). Em 1968 recebeu o segundo prêmio de gravura no XXIII SMBA-BH. Em 1969, participou do XXV SPA, em Curitiba, da X Bienal de São Paulo e da mostra Artistas Mineiros em Brasília. Recebeu o prêmio de Isenção do Júri no XVII Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro.

ANEXO 2 – GLOSSÁRIO BIOGRÁFICO DOS COMPONENTES DOS JÚRIS

2.1 MÁRIO PEDROSA

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

2.2 CLARIVAL DO PRADO VALLADARES

Nasceu em Salvador-BA, em 1918. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1983. Pesquisador, crítico de arte e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Era médico, pós-graduado em Patologia pela Harvard University, combinou metodologia científica e sensibilidade na abordagem sociológica do objeto artístico. Publicou em 1962 o livro *Paisagem Rediviva*, em 1965 *O comportamento Arcaico Brasileiro* e em 1967, *Riscadores de Milagres: um estudo sobre Arte Genuína*. Escrevia no *Jornal do Brasil* e na revista especializada em Arte *GAM* (Galeria de Arte Moderna). Participou de várias comissões de júri de bienais e salões nacionais e internacionais, assim como da organização de exposições de arte, como a VIII Bienal de São Paulo, em 1965, a I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, Salvador, em 1966 e da IX Bienal de São Paulo, em 1967. Participou do júri do XVIII SMBA-BH, em 1963, do XIX, em 1964 e do XX, em 1966. Foi integrante da Comissão Nacional de Belas Artes entre 1964 e 1967 e do Conselho Federal de Cultura, em 1967.

2.3 JOSÉ GERALDO VIEIRA

Nasceu em Açores, em 1897, faleceu em São Paulo, em 1977. Seu nome completo era José Geraldo Manuel Germano Correia Vieira Machado Drummond da Costa. Foi tradutor, escritor e crítico de arte (da literatura e das artes plásticas). Atuou como crítico de arte no jornal *Folha de São Paulo* e na revista *Habitat*. Dirigiu a *Galeria das Folhas* e fez parte da comissão organizadora da Bienal de São Paulo na década de 1950 e 1960. Era atuante nas comissões de seleção de salões e bienais, tendo participado do XVIII SMBA-BH e na VII Bienal de São Paulo, ambos em 1963. Participou do júri do XIX SMBA-BH, em 1964. Participou do júri da I e da II Exposição Jovem Desenho Nacional, 1964 e 1965, em São Paulo-SP. Participou do júri do II, III, IV e V SACC, de 1966 a 1969.

2.4 MARI'STELLA PIRES TRISTÃO

Nasceu em Uberlândia em 1919. Faleceu em 1997, em Belo Horizonte. Era colunista do jornal *Estado de Minas*. Formou-se em Belas Artes pela UFMG. Foi assessora cultural da Reitoria da UFMG. Esteve à frente da inauguração do Palácio das Artes, coordenando o setor de artes plásticas desta instituição por vários anos. Coordenou inúmeras mostras, salões festivos, cursos e simpósios relacionados às artes em Belo Horizonte. Atuou também como artista como gravadora, participando I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, Salvador, em 1966. Participou do júri dos SMBA-BH, em 1964, 1965, 1966. Participou do XXVI SPA, 1969, em Curitiba.

2.5 MÁRIO SCHENBERG

Nasceu em Recife, Pernambuco, em 1914, faleceu em 1990, em São Paulo. Físico, político e crítico de arte teve ativa participação política. Ligado ao Partido Comunista Brasileiro foi cassado e preso mais de uma vez pela ditadura militar. Atuou como crítico de arte, escrevendo diversos artigos sobre artistas contemporâneos brasileiros como Alfredo Volpi, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Desde 1943 atuava no cenário artístico nacional, como incentivador de novos artistas, membro de júris de diversos salões, inclusive da Bienal de São Paulo, atuando como júri na VI, VII e VIII, 1961, 1965 e 1967. Foi professor de física da USP, destituído do cargo em 1969, em função do AI-5 e restituído em 1979, após a anistia. Atuou como júri na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, 1966, em Salvador e no I, II, III e IV SACC, de 1965 a 1968. Participou do júri do XXI SMBA-BH, em 1966.

2.6 PIERRE SANTOS

Nasceu em Passos-MG (1941). É advogado, escritor, jornalista e professor de história da arte. Veio para Belo Horizonte em 1949. Conheceu Guignard e o auxiliou na direção da Escola do Parque. Participou da organização de exposições de artistas mineiros. Participou do júri do XX e do XXI SMBA-BH, em 1965 e 1966.

2.7 WALTER ZANINI

Nasceu em São Paulo em 1925. Faleceu em 2013. Graduiu-se e fez doutorado em História da Arte na Universidade de Paris. Foi professor de História da Arte da USP. Foi diretor do MAC-USP, entre 1963 e 1978, e curador das Bienais de São Paulo na década de 1980. Participou do júri da II Exposição Jovem Desenho Nacional, 1965, em São Paulo-SP. No período em que dirigiu o MAC-USP, foi responsável por mudanças no perfil do Museu, como a realização do programa Jovem Arte Contemporânea (JAC), entre 1967 a 1974, que substituiu as exposições anuais, Jovem Desenho Nacional (JDN) e Jovem Gravura Nacional (JGN). Era membro do grupo internacional Phases e organizou a mostra de artistas desse no Brasil em 1964, passando por São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Participou do júri da VII Bienal de São Paulo, 1963, do II SACC, em 1966 e do XXII SMBA-BH, em 1967. Realizou as exposições *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais*, em 1977, consequências de suas relações com artistas e instituições, tanto no Brasil quanto no exterior, por meio de incentivo a produções experimentais ligadas à video-arte e arte postal. Publicou em 1983 os dois volumes da *História Geral da Arte no Brasil*.

2.8 VERA PACHECO JORDÃO

Nasceu em São Paulo e faleceu no Rio de Janeiro em 1980. Casou-se com José Olympio Pereira Filho, em 1935. Era bacharel em filosofia. Escreveu críticas literárias para os jornais *Diário de Notícias*, *A Mancha*, *Correio da Manhã* e *Jornal de Letras*. Atuava como tradutora na editora José Olympio. Em 1959 inaugurou a coluna de artes plásticas do jornal *O Globo*, onde escreveu até 1966. Em 1962 fez curso de história da arte na Universidade da Columbia com o crítico de arte Meyer Shapiro. Foi membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Participou do júri do XX SMBA-BH, em 1965.

2.9 MARC BERKOWITZ

Nasceu em 1914 e faleceu em 1989. De origem russa veio para o Brasil em 1928. Residia no Rio de Janeiro, onde dirigia a Galeria de Arte do Instituto Brasil Estados Unidos - Ibeu (RJ). Escreveu no *Jornal de Letras* e na *Revista Leitura* do Rio de Janeiro. Em 1965 participou da comissão julgadora da VIII Bienal de São Paulo, do XXII SPBA, em Curitiba, e do XX SMBA-BH.

2.10 JACQUES DO PRADO BRANDÃO

Nasceu em Alfenas, Minas Gerais, em 1924, faleceu em 2007, no Rio de Janeiro. Poeta, foi um dos fundadores da revista literária *Edifício*, criada em Belo Horizonte, na década de 1940. Foi um dos fundadores do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte. Participou do júri do XXII SMBA-BH, em 1967 e do I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (MAP) em 1969.

2.11 JAYME MAURÍCIO RODRIGUES SIQUEIRA

Nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Faleceu em 1997, no Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte estudou pintura com Guignard e ao fixar residência no Rio de Janeiro, em 1952, teve destacada atuação no jornal carioca *Correio da Manhã* como crítico de arte. Teve participação importante no movimento que, em 1951, buscava uma sede definitiva para o MAM-RJ, criado em 1948. Promoveu no MAM, exposições de artistas como Manabu Mabe, Djanira e Hélio Oiticica. Participou do júri do XXII e do XXIII SMBA-BH, 1967 e 1968 e do III e IV SACC, 1967 e 1968.

2.12 FREDERICO MORAIS

Nasceu em Belo Horizonte em 1936. É jornalista, crítico de arte, curador, professor e artista conceitual. Começou sua trajetória como crítico de arte na década de 1950 nos jornais *Estado de Minas*, *Diário da Tarde* e *Binômio*. Foi para o Rio de Janeiro em 1966, onde se firmou como crítico, professor e produtor de arte. No mesmo ano organizou a exposição Vanguarda Brasileira, na reitoria da UFMG. No Rio de Janeiro escrevia na coluna de artes do *Diário de Notícias* (1966) e no jornal *O Globo* (1975-1987). Participou do júri da IX Bienal de São Paulo, do XXII SMBA-BH, em 1967 e do IV, V e VI SACC, de 1968 a 1970. Em 1971, à frente do MAM-RJ, organizou os Domingos da Criação. Organizou a mostra Do Corpo à Terra no Parque Municipal, em Belo Horizonte, 1970.

2.13 MORGAN MOTTA

Graduado em Jornalismo, em 1964. Escrevia na coluna de artes do *Diário de Minas* na década de 1960. Começou a atuar como crítico de arte e curador de mostras neste período. É membro da diretoria da Associação Brasileira de Críticos de Arte e é membro da Associação Internacional de Críticos de Arte. Participou do júri do XXII e do XXIII SMBA-BH, em 1967 e 1968.

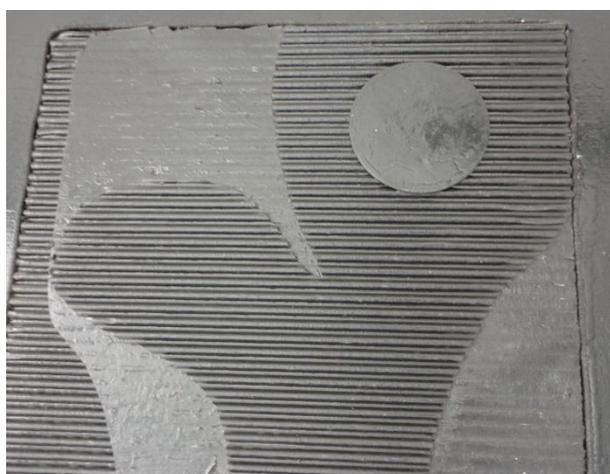
2.14 WALMIR AYALA

Nasceu em Porto Alegre, em 1933. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1991. Poeta, romancista contista, teatrólogo, crítico de arte e filósofo de formação. Em 1956 fixou-se no Rio de Janeiro, onde colaborou intensamente com diversos jornais e revistas tais como *Correio da Manhã*, *Última Hora*, *O Cruzeiro*. No *Jornal do Brasil*, foi titular, de 1968 a 1974, de uma coluna de crítica de arte. Autor de “A criação plástica em questão” (1970), “O Brasil por seus artistas” (1979), “Arte Brasileira” (1985) e coordenador do “Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos” (1975). Participou de vários júris de salões e bienais, nacionais e internacionais, como o XXIII SMBA-BH, em 1968, o XVIII SNAM-RJ, em 1969, a X Bienal de São Paulo, de 1969.

2.15 DONATO FERRARI

Nasceu em Guardiagrele, Itália, em 1933. Pintor, performer, designer, escultor, ilustrador, professor e crítico de arte. Estudou na academia de Belas Artes de Roma, entre 1953 e 1957. Transferiu-se para o Brasil em 1960. Realizou exposições individuais na galeria Piccola, no Rio de Janeiro, e na São Luiz, em São Paulo, em 1961. Entre 1961 e 1964, participou do SPAM, recebendo prêmio em 1962. Participou da VII, VIII e XI Bienais de São Paulo, 1963, 1965 e 1967. Participou da II Exposição Jovem Desenho Nacional, 1965, em São Paulo-SP (MAC-USP); do I Salão Esso de Artistas Jovens,

1965, no Rio de Janeiro-RJ (MAM). Foi júri no XXIII SMBA-BH, em 1968. Junto com Walter Zanini foi responsável pela organização do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

ANEXO 3 – DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DAS OBRAS**3.1 *Composição em Preto n°1*. Jarbas Juarez, 1964.**

Detalhe da parte superior à direita.



Detalhe da parte inferior à direita.

Fotos Nelyane Santos.

3.2 A Hora da Noite Minguante, João Osório Brzezinski, 1964



Detalhe da parte superior à esquerda.



Detalhe da parte inferior à direita com a data e a assinatura.

Fotos Nelyane Santos.

3.3 O Ciclista, Maria Beatriz de Almeida Magalhães, 1964



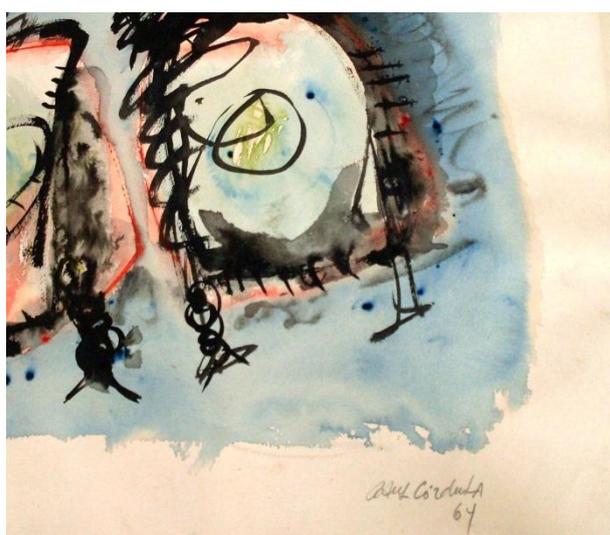
Detalhe da parte superior ao centro.



Detalhe da parte inferior à esquerda.

Fotos Nelyane Santos.

3.4 *Dos Homens e do Fim*. Raul Córdula, 1964



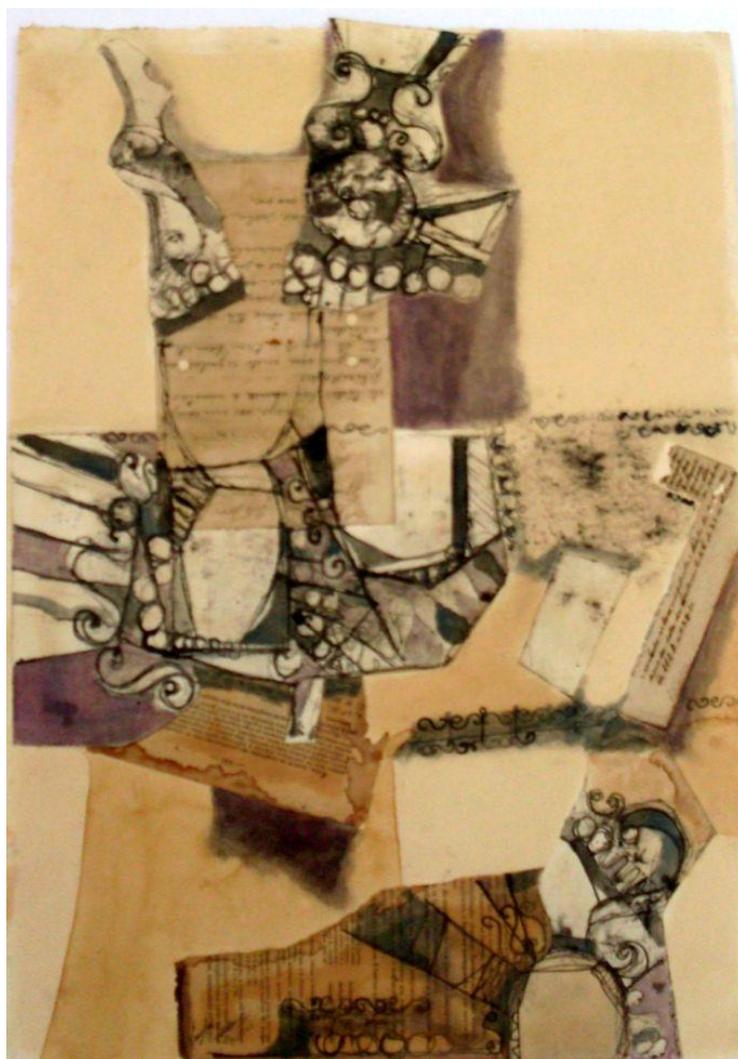
Detalhe da parte inferior à direita com a data e a assinatura.



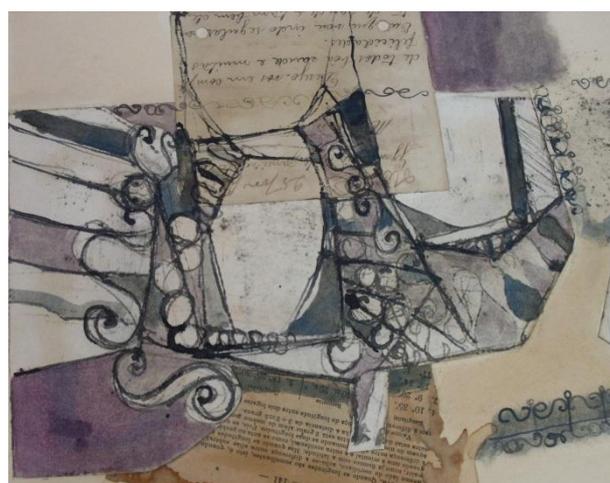
Detalhe da parte central à esquerda.

Fotos Nelyane Santos.

3.5 Arcadas Barroco XI. Paulo Laender, 1964



Detalhe da parte inferior ao centro com a data e assinatura.



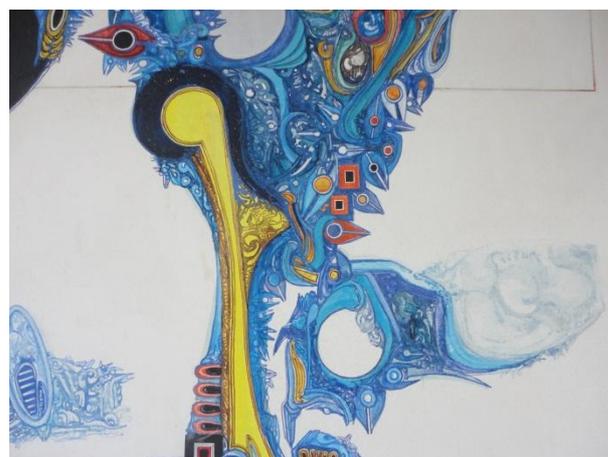
Detalhe da parte superior ao centro.

Fotos Nelyane Santos.

3.6 *Dramaturgia II*. Yo Yoshitome, 1965



Detalhe da parte superior à esquerda.



Detalhe da parte central à direita.

Fotos Nelyane Santos.

3.7 O Temerário. Nicolas Vlavianos, 1965



Verso da escultura.



Detalhe da extremidade superior da escultura.

Fotos Nelyane Santos.

3.8 *Alquimia Solar I.* Ildeu Moreira, 1966



Detalhe da parte superior.



Detalhe da parte inferior à direita com data e assinatura.

Fotos Nelyane Santos.

3.9 Forma e Cor n° 1. Tomoshige Kusuno, 1967



Verso da obra



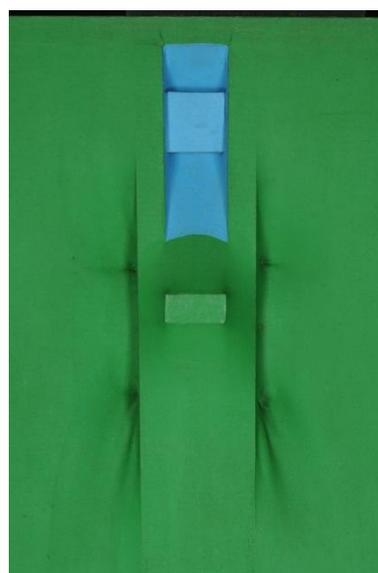
Obra vista pela lateral direita.

Fotos Nelyane Santos.

3.10 *Quadro C. Eduardo Aragão, 1967*



Obra vista pela lateral direita.



Detalhe da parte superior ao centro.

Fotos Claudio Nadalin, 2011.

3.11 *Sem título*. Anna Letycia Quadros, 1967



Detalhe parte inferior direita, com assinatura e data.



Vista lateral direita da superfície, com assinatura e data.

Fotos Nelyane Santos.

3.12 *Mulheres x Destino; Mulheres x Ritual; Mulheres x Perdição*. Bernardo Caro, 1967



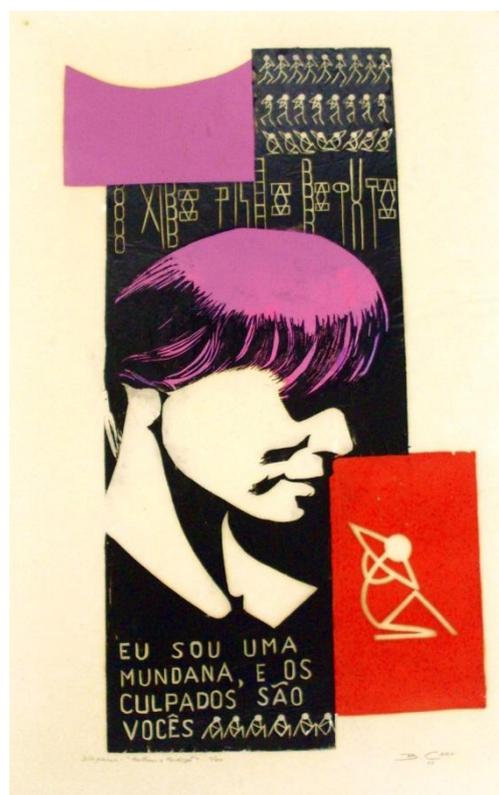
Mulheres x Destino



Detalhe de *Mulheres x Destino*: Parte inferior ao centro, com assinatura e data.



Mulheres x Ritual

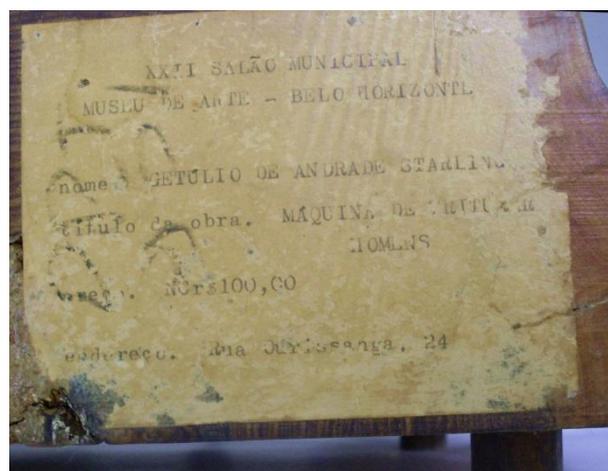


Mulheres x Perdição

3.13 *Máquina de Triturar Homens*. Getúlio de Andrade Starling, 1967

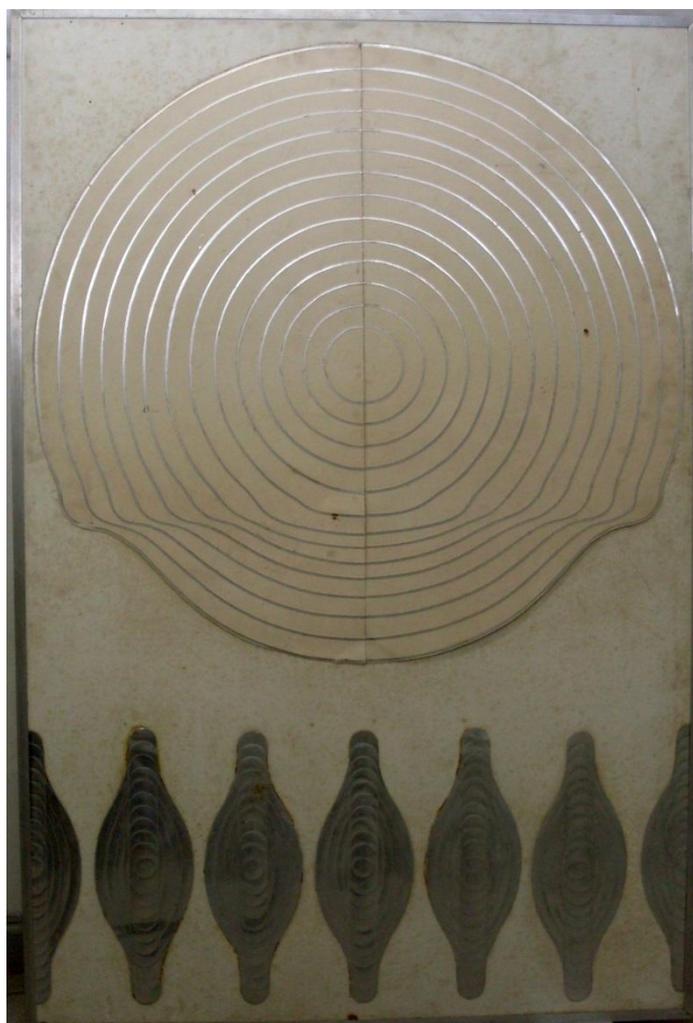


Detalhe da escultura vista da lateral direita.



Detalhe da etiqueta de inscrição anexa à obra pelo artista

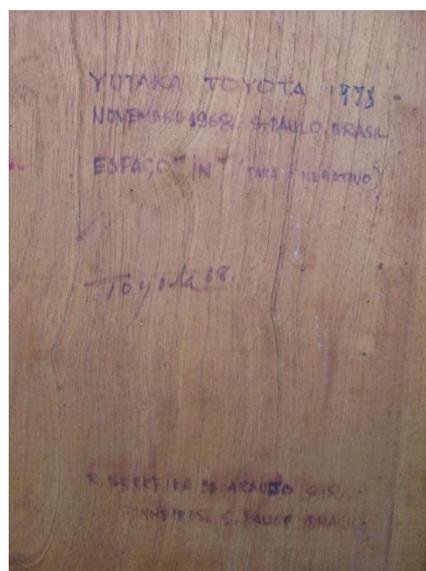
3.14 Espaço "In" (Para-Negativo). Yutaka Toyota, 1968



Fotos Nelyane Santos



Detalhe parte inferior central.



Detalhe parte central à direita no verso da obra, com inscrições do artista.

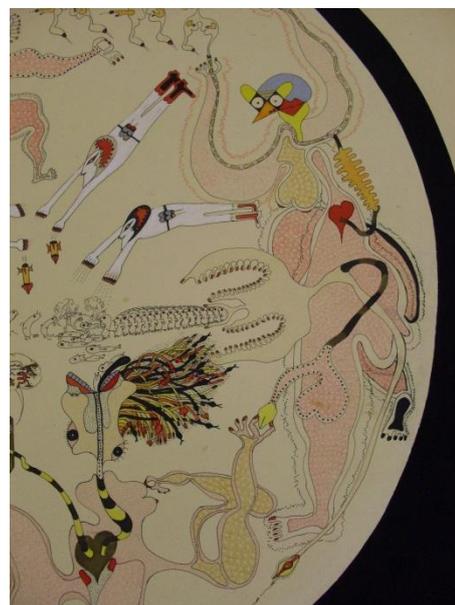
3.15 *Desenho 35. José Ronaldo Lima, 1968*



Fotos Nelyane Santos



Detalhe parte central.



3.16 *Amor; Desejo; Posse*. Décio Noviello, 1968

Detalhe lateral direita.



Amor



Desejo



Posse

Fotos Nelyane Santos