

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANA LUIZA TEIXEIRA NEVES

**Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980:
as especificidades dos salões temáticos**

BELO HORIZONTE
2014

ANA LUIZA TEIXEIRA NEVES

**Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980:
as especificidades dos salões temáticos**

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. Linha de pesquisa: Artes Plásticas/História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vivas

BELO HORIZONTE
2014

Neves, Ana Luiza, 1981-
Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de
1980 [manuscrito] : as especificidades dos salões temáticos / Ana
Luiza Teixeira Neves. – 2014.
165 f. : il.

Orientador: Rodrigo Vivas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte, MG) – Teses. 2.
Salão Nacional de Arte – Belo Horizonte (MG) – Anos 1980 – Teses.
3. Artes plásticas – Prêmios – Belo Horizonte (MG) – Teses. 4. Artes
plásticas – Teses. I. Vivas, Rodrigo, 1975- II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

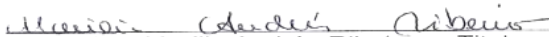
CDD: 709.8151

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ANA LUIZA TEIXEIRA NEVES** Número de Registro **2012753242**.

Título: **"Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos"**



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



Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro – Titular – C/ARTE/BH



Prof. Dr. Rogério Pereira de Arruda – Titular – UFVJM

Belo Horizonte, 05 de Setembro de 2014

Agradecimentos

Ao querido orientador, Rodrigo Vivas, profissional que tive a honra de encontrar em meu caminho e que me mostrou que com dedicação e profissionalismo se alcança os objetivos desejados.

À Capes/CNPq, pela bolsa concedida, possibilitando uma imersão total nesta pesquisa.

À minha família, pais e irmãos, e principalmente ao meu filho Guilherme, que maduramente entendeu minha ausência nos momentos dedicados ao estudo.

Às historiadoras e amigas, Marília Andrés Ribeiro, pela inspiração trazida com seu trabalho e leitura atenta ao projeto que Maria Cecília Alvarenga, me obrigou a colocar no papel, fazendo com que eu transformasse em realidade o sonho desta pesquisa.

Ao amigo, anjo da guarda e admirável artista, Leo Brizola, exemplo maior de dedicação, trabalho e amor à arte. E todos os outros que vieram com ele, os “atropelados” Walter Trindade, Helder Profeta, Miguel Gontijo, Tatiana Cavinato, Mirele Brant, Manuel Carvalho, Gustavo Maia e João Maciel.

À querida Mariza Trancoso, fonte viva desta escrita, pelo carinho e atenção de sempre.

E tantos outros artistas com os quais foi possível conviver e participar de alguns momentos de criação, representados por Lidia Miquelão e Raquel Isidoro.

Aos amigos dos coletivos *kazavazia* e *Cerca*, representados por Tales Bedeschi e Marcel Diogo.

Ao amigo Manoel Hagen, por me presentear com um guardado de mais de 20 anos, fonte primordial desta pesquisa.

Aos colegas do Palácio das Artes e do Memorial de Minas Gerais. Às colegas de pesquisa Joana Alves, Nelyane Santos e Gisele Guedes. À amiga e corretora Cláudia Rezende e ao amigo Alvimar Tiago dos Reis pela tradução do resumo.

Ao jornalista Walter Sebastião, pelos e-mails gentilmente trocados, quando a ideia desta pesquisa ainda era semente pronta a germinar.

Ao professor da UFRJ Ronaldo Rosas Reis, que foi do mimeógrafo ao *Windows 7*, cedendo cordialmente sua tese de Doutorado e os *email-s* encorajadores antes da submissão ao Mestrado.

Ao professor Mario Azevedo, pelas fontes imprescindíveis cedidas e por sua participação na banca de qualificação. À professora Silvana Seabra também pela colaboração nesta banca.

Aos profissionais do MAP – representados principalmente pela restauradora Luciana Bonadio – Hemeroteca, APCBH e UFMG pela recepção e auxílio de sempre.

A história da arte, como a interpretamos até aqui, pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir fechaduras misteriosas dos nossos sentidos, cuja chave original só a Natureza tinha. São fechaduras complexas, que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certo número de trincos são movidos simultaneamente. Como o arrombador que tenta abrir um cofre-forte, o artista não tem acesso direto ao mecanismo interno. Pode apenas apalpá-lo com seus dedos sensíveis, sondando um gancho aqui e ajustando outro ali, quando alguma coisa cede lá dentro. Naturalmente, uma vez aberta a porta e feita a chave, fica fácil repetir a proeza. Quem vier depois não precisa ter discernimento especial – basta-lhe a capacidade de copiar a chave-mestra do seu predecessor.

(GOMBRICH, “Arte e Ilusão”, p. 304).

RESUMO

Esta dissertação apresenta a pesquisa realizada a respeito dos Salões Nacionais de Arte ocorridos na cidade de Belo Horizonte na primeira metade da década de 1980, especificamente os salões temáticos, entre os anos de 1979 e 1984. Os Salões Nacionais de Arte que eram promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte, e que tiveram uma trajetória de 72 anos, representaram um importante evento fomentador do circuito artístico nacional, sendo oportunidade para jovens artistas ou mesmo apresentando artistas já consagrados. Ainda há o fato da grande parte das obras premiadas passarem a constituir o acervo do Museu de Arte da Pampulha, formando assim uma coleção passível de estudos. Primeiramente foi apresentado o contexto da década em questão, denominada por muitos autores no que diz respeito a produção artística daquele momento, como o “retorno à pintura”. Em um segundo momento, foi revista a história dos salões de arte como instituição propagadora de tendências e produções do circuito artístico, e em seguida apresentada a trajetória dos salões na contemporaneidade até a chegada aos salões da década de 1980, onde optou-se pela pesquisa dos salões temáticos, com análises de textos de críticos que acompanharam os eventos e obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Palavras-chave: salões nacionais de arte; salões temáticos; década de 1980.

ABSTRACT

This dissertation shows a research realised about National Art Displays which had taken place in Belo Horizonte city in the first half of 80's, specifically the so-called Thematic Displays between 1979 and 1984. These National Art Displays that had been promoted by the Town Hall of Belo Horizonte and which had lasted about 72 years, meant an important event to foster the growth of national artistic circuit, meaning an opportunity of visibility for young artists and even so those known ones. There is also a point to be considered the fact that the biggest part of selected art pieces have been integrated to the Art Museum of Pampulha's collection; thus, forming a set of works available to be studied. At first glance, it has shown at that moment the context of this decade as the “return of painting”. Secondly, it has revised the art displays' history as a propagator institution of tendencies and production of that circuit. Following, it's showed the trajectory of these Displays at the contemporaneity until 80's beginning. Because of that, one has opted for the Thematic Displays' search presented each chapter, through analysis and texts of art-critics who have kept up with the events and works belonged to the Art Museum of Pampulha's collection.

Key-words: national art displays; thematic displays; the 1980's.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Marcos Coelho Benjamin. <i>Chegada de D. Eugênio na Província de Caratinga</i> . 1979. Guache e aquarela sobre papel. 43,8 x 51,5 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.....	67
Figura 02 – Márcio Sampaio. <i>Jeux sur L'Herbe (jogos na grama) (da série Galeria Antropofágica)</i> , 1978. Tinta acrílica sobre tela aderida em Duratex®. 50 x 50 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.	68
Figura 03 – João Câmara Filho. <i>O Longo Silêncio</i> , 1979. Litografia sobre papel. 57 x 54,5 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.	69
Figura 04 – Mariza Trancoso. <i>RIR V</i> . 1979. Tinta a óleo sobre tela aderida em aglomerado de madeira. 125 x 91 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.	70
Figura 05 – Fotografia da obra <i>RIR I</i> . Mariza Trancoso. Acervo do APCBH. Belo Horizonte.....	71
Figura 06 – Fotografia da obra <i>RIR III</i> . Mariza Trancoso. Acervo do APCBH. Belo Horizonte.	71
Figura 07 – Mariza Trancoso. Imagem do catálogo. Obra da série <i>RIR</i>	72
Figura 08 – Marco Túlio Resende. Imagem de parte da obra <i>Urbanália</i> constante no Catálogo do XII Salão Nacional de Arte, Belo Horizonte, 1980.	88
Figura 09 – Marco Túlio Resende. <i>Urbanália</i> . 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 1). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	89
Figura 10 – Marco Túlio Resende. <i>Urbanália</i> . 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 2). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	90
Figura 11 – Marco Túlio Resende. <i>Urbanália</i> . 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 3). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	91
Figura 12 – Marco Túlio Resende. <i>Urbanália</i> . 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 4). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	92
Figura 13 – Marco Túlio Resende. <i>Urbanália</i> . 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 5). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	93
Figura 14 – Manfredo Souzanetto. <i>Olhe bem as montanhas (da série Réquiem para a Serra do Curral)</i> . 1980 ca. Cartão postal impresso a partir de fotolito. 6,6 x 20,8 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	96
Figura 15 – Manfredo Souzanetto. <i>O lugar da ausência. (da série Réquiem para a Serra do Curral)</i> . 1980 ca. Cartão postal impresso a partir de fotolito. 6,6 x 20,8 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	96
Figura 16 – Hugo Denizart. <i>Poder Perverso</i> . 1980. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 1). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	98
Figura 17 – Hugo Denizart. <i>Poder Perverso</i> . 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 2). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	99
Figura 18 – Hugo Denizart. <i>Poder Perverso</i> . 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 3). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	99
Figura 19 – Hugo Denizart. <i>Poder Perverso</i> . 1980. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 4). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	100
Figura 20 – Hugo Denizart. <i>Poder Perverso</i> . 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 5). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	100
Figura 21 – Hugo Denizart. <i>Poder Perverso</i> . 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 6). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	101
Figura 22 – Hugo Denizart. <i>Poder Perverso</i> . 1980. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 7). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	101

Figura 23 – Ana Amélia Diniz Camargos. <i>Detalhe I – Oprimidos</i> . s.d. Tinta à óleo sobre tela. 73 x 92 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	104
Figura 24 – Ana Amélia Diniz Camargos. <i>Detalhe II – Oprimidos</i> . s.d. Tinta à óleo sobre tela. 73 x 92 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	105
Figura 25 – Tarsila do Amaral. <i>Operários</i> . Óleo sobre tela, 1933. 150 x 210 cm. Retirado em: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/8239 . Consultado em 20 de junho de 2014.	106
Figura 26 – Paulo Roberto Leal. <i>A casa</i> . 1981. Imagem do Catálogo.	116
Figura 27 – Amilcar de Castro. <i>A porta</i> . s.d. Ferro fundido. 224 x 226 x 144 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	117
Figura 28 – Hugo Denizart. <i>A individuação do espaço</i> . s.d. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 x 40 cm (parte 1). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	118
Figura 29 – Hugo Denizart. <i>A individuação do espaço</i> . s.d. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 x 40 cm (parte 2). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	118
Figura 30 – Hugo Denizart. <i>A individuação do espaço</i> . s.d. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 x 40 cm (parte 3). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	119
Figura 31 – Hugo Denizart. <i>A individuação do espaço</i> . s.d. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 x 40 cm (parte 4). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	119
Figura 32 – Hugo Denizart. <i>A individuação do espaço</i> . s.d. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 x 40 cm (parte 5). Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	120
Figura 33 – Imagem da obra de Amélia Toledo, <i>Frutos do mar</i> . Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983	127
Figura 34 – Imagem da obra de Fernando Luchesi, <i>Obra ambiental</i> . Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983	127
Figura 35 – Imagem da obra de Marcos Coelho Benjamin. <i>A casa do fazer</i> . Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983.....	128
Figura 36 - Imagem da obra de Maurício Bentes. <i>Tijolos</i> . Fonte: Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983.....	128
Figura 37 – Imagem da obra de Rui César Santos. <i>Documentos do garimpo de Itabira</i> . Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983.....	129
Figura 38 – Marcos Coelho Benjamin. <i>A casa da loucura controlada – Os inquilinos</i> . 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 94,7 x 66 x 5 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	139
Figura 39 – Marcos Coelho Benjamin. <i>A casa da loucura controlada – O inquilino</i> . 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 94,7 x 66 x 5 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	140
Figura 40 – Marcos Coelho Benjamin. <i>A casa da loucura controlada – O inquilino</i> . 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 95 x 65,7 x 5 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	141
Figura 41 – Marcos Coelho Benjamin. <i>A casa da loucura controlada – O inquilino</i> . 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 95 x 66,5 x 5 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.	142
Figura 42 – Marcos Coelho Benjamin. <i>A casa da loucura controlada – O inquilino</i> . 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 94,7 x 65,7 x 5 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha. ...	143
Figura 43 – Mariza Trancoso. <i>Agnus Sei – Ato VI</i> . 1984. Tinta a óleo sobre tela. 150,5 x 150 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha.....	144

SIGLAS

APCBH – Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

CEDOC – MAP – Centro de Documentação do Museu de Arte da Pampulha

IAB-MG – Instituto dos Arquitetos do Brasil de Minas Gerais

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

MAP – Museu de Arte da Pampulha

SNA – Salão Nacional de Arte

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – A arte nos contextos internacional e nacional na década de 1980.....	14
1.1 – Pós-modernismo	26
1.2 – Os anos 80 em Belo Horizonte	30
Capítulo 2 – Os Salões na História da Arte	37
2.1 – O Salão de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte e a coleção do Museu de Arte da Pampulha	41
Capítulo 3 – XI Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1979, Figuração Referencial	49
3.1– Outras exposições – a presença da figuração no desenho e na pintura	55
3.2 – Marcos Coelho Benjamin	57
3.3 – Márcio Sampaio	59
3.4 – João Câmara Filho	61
3.5 – Mariza Trancoso	63
Capítulo 4 – XII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1980, A cidade faz.....	73
4.1 – Marco Túlio Resende	87
4.2 – Manfredo de Souza-netto	94
4.3 – Hugo Denizart	97
4.4 – Ana Amélia Diniz Camargos	102
Capítulo 5 – XIII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1981, A casa.....	107
5.1 – Amilcar de Castro	113
5.2 – Hugo Denizart	115
Capítulo 6 – XV Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1983, Precariedade e Criação.....	121
6.1 – A exposição <i>Brasil/Pintura</i> e o texto-manifesto de Frederico Moraes, <i>A pintura vive. Viva a pintura</i>	130

Capítulo 7 – XVI Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, 1984, O Homem.....	133
7.1 – Marcos Coelho Benjamin	137
7.2 – Mariza Trancoso	144
Considerações finais.....	147
Referências	149
Anexos.....	158

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte de uma discussão maior, desenvolvida a partir do Grupo de Pesquisa do CNPq, denominado “Memória das Artes Visuais de Belo Horizonte (MAV-BH)”, vinculado ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG, que tem como base a discussão das teorias e métodos da História da Arte, assim como a análise de obras artísticas pertencentes aos acervos de museus públicos mineiros: Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro e Museu de Arte da Pampulha, comparativamente a outros acervos brasileiros e internacionais.

Em um primeiro momento, a escolha por realizar uma pesquisa situada na década de 1980 se deu pela conclusão de que havia poucos estudos relacionados à produção artística da década, assim como pela constatação da necessidade de um levantamento maior das fontes produzidas em torno de um dos únicos espaços de construção de legitimidade artística no Brasil: os salões de arte.

Os estudos de história da arte sobre a década de 1980 tanto no Brasil como em outros países apontam para a ocorrência de um movimento intitulado “retorno à pintura”, sendo apresentado por críticos e pesquisadores¹ como o momento em que a pintura foi eleita por grande parte dos artistas atuantes naquela década como principal modalidade utilizada e apresentada ao circuito artístico de salões e exposições de arte. Isso se deu após a constatação de que a arte mais comumente apresentada na década anterior, 1970, traria *a priori*, o conceito no lugar da obra, apresentando, dessa forma, uma arte mais “fria e cerebral”, como designado pelo crítico Frederico Moraes. Portanto, não é possível afirmar que o fenômeno aqui descrito constitui-se como uma unanimidade.

Dentro desse contexto, foi feito um levantamento sobre os salões nacionais de arte promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte na década de 1980, figurando-se naquele momento como um dos principais eventos do país, no sentido de apresentar e promover a arte nacional. Portanto, foi preciso optar por um recorte tamanho o volume de informações encontradas, fontes textuais e obras, sobre o assunto abordado. Decidiu-se, então, por investigar e analisar cinco salões nacionais de arte de Belo Horizonte, ocorridos entre 1979 e 1984 (exceto 1982)² por meio das fontes produzidas por tais eventos, que podem ser divididas

¹ Michel Archer, Achille Bonito Oliva, Ligia Canongia, Roberto Pontual, Ricardo Basbaum, Ronaldo Rosas Reis, Tadeu Chiarelli, Marcus de Lontra Costa, Sheila Leirner, Mário Pedrosa, Márcio Sampaio, Frederico Moraes e Walter Sebastião.

² Dentro da opção feita pelos salões temáticos que ocorreram na continuidade dos anos de 1979 a 1984, só o ano de 1982 teria abdicado dessa nova formatação, portanto ele não se insere neste estudo.

em: fontes textuais – catálogos, críticas jornalísticas, atas e regulamentos dos salões – e visuais, as obras artísticas premiadas.

Esses salões tiveram o diferencial, dentre prós e contras, de terem se realizado, ora em seu formato tradicional com concorrência ora como uma grande exposição coletiva, em torno de um tema predeterminado por curadores ou críticos trabalhando conjuntamente.

A principal justificativa para a mudança dos salões tradicionais para os salões temáticos, segundo seus organizadores, decorreu do esvaziamento dos salões ocorridos na década de 1970 – e os motivos apontados para tal esvaziamento foram: a ditadura militar, que ainda alarmava o país; o medo dos artistas da censura; o vazio cultural assombrado pela efervescência das décadas anteriores.

Outro fator que apresentou mudança foi o fato de, em muitos desses salões, ter ocorrido a substituição do sistema de seleção dos artistas. Em alguns dos salões, foi extinto o corpo de jurados que premiava as melhores obras e, em vez de uma irrestrita concorrência, adotou-se um sistema de convite a artistas consolidados no circuito. Destaca-se, ainda, a criação do sistema de curadoria, delineando um pensamento específico para o evento, juntamente com a inserção de uma proposta temática para cada salão analisado.

O estudo dos salões temáticos foi abordado por meio do levantamento dos catálogos produzidos em cada evento, das matérias jornalísticas escritas por críticos no “calor da hora”³, do levantamento da participação de artistas nacionais e suas respectivas biografias e, principalmente, do contato e da análise das obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte.

Com a orientação do professor Rodrigo Vivas, foi possível apreender os métodos que fariam chegar ao objeto de estudo desta dissertação, sem generalizações, pois, ao se falar em “retorno à pintura”, há que se buscar elementos que o comprovem, ou não, e, para tanto, se faz necessário a análise de obras específicas. A história da arte se faz, dentre outros fatores, pelo contato com as obras de arte, e esse contato é quesito fundamental para a escrita dessa história. Essa dissertação segue a divisão apresentada a seguir e as discussões pertinentes em cada capítulo.

No Capítulo 1, foi feita revisão bibliográfica sobre o tema, dentro dos contextos internacional e nacional, e abordadas as discussões de autores, dentre pesquisadores, curadores e críticos, acerca do chamado “retorno à pintura”. Ainda foram feitos apontamentos sobre o debate a respeito do pós-modernismo na arte. E, em seguida, foi apresentado o estudo da formação da arte contemporânea em Belo Horizonte, iniciado na década de 1960.

³ Expressão utilizada para designar a produção da crítica atuante no período de análise deste estudo.

No Capítulo 2, foi apresentado um breve estudo sobre os salões dentro da história da arte e, na sequência, o começo dos salões em Belo Horizonte e suas transformações a partir da década de 1960 e até 1980. Destaca-se aqui a apresentação do crítico Márcio Sampaio e os estudos de Rodrigo Vivas e Marília Andrés Ribeiro.

No Capítulo 3, apresentam-se as discussões acerca do *XI Salão Nacional de Arte*, intitulado *Figuração referencial*, ocorrido em 1979, e a análise das obras de Marcos Coelho Benjamin, Márcio Sampaio, João Câmara Filho e Mariza Trancoso. Também nesse capítulo, são apresentadas mais duas exposições importantes no período: a exposição *Pintura*, mostra temática proposta pelo II Salão do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, e a exposição *O desenho mineiro*, ambas de 1979.

No Capítulo 4, apresentam-se as discussões dos críticos acerca do *XII Salão Nacional de Arte* intitulado *A cidade faz*, ocorrido em 1980, e análises de obras premiadas no salão, dando destaque para os artistas Marco Túlio Rezende, Manfredo Souzanetto, Hugo Denizart e Ana Amélia Diniz Camargos.

No Capítulo 5, apresentam-se as discussões acerca do *XIII Salão Nacional de Arte*, intitulado *A casa*, ocorrido em 1981, e a análise das obras de Amílcar de Castro, Hugo Denizart e Paulo Roberto Leal.

No Capítulo 6, apresentam-se as discussões acerca do *XV Salão Nacional de Arte*, intitulado *Precariedade e criação*, ocorrido em 1983. Naquele ano, não houve prêmios de aquisição, portanto, não há obras desse Salão presentes no acervo. Contudo, destaca-se as participações de Fernando Lucchesi, Marcos Coelho Benjamin, Amélia Toledo, Maurício Bentes e Rui César Santos. Além da exposição *Brasil pintura*, ocorrida no Palácio das Artes, no mesmo ano.

No Capítulo 7, apresentam-se as discussões acerca do *XVI Salão Nacional de Arte*, intitulado *O homem*, ocorrido em 1984, e a análise das obras de Marcos Coelho Benjamin e Mariza Trancoso.

No contexto geral desta pesquisa, as discussões se deram por meio de textos publicados em jornais e catálogos, de críticos, jornalistas e historiadores, dentre os quais se destacam Márcio Sampaio, Frederico Moraes, Ângelo Oswaldo, Celma Alvim e Mari’Stella Tristão. Além da entrevista realizada com a artista Mariza Trancoso.

O acesso às obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha foi de suma importância para o fechamento desta pesquisa.

CAPÍTULO 1 – A ARTE NOS CONTEXTOS INTERNACIONAL E NACIONAL NA DÉCADA DE 1980.

“Se acabou a festa de uma geração, continua a aventura da arte, que esta é eterna.”
Frederico Moraes

Esta dissertação tem por objetivo analisar a produção artística apresentada nos salões de arte da primeira metade da década de 1980 e sua inserção dentro de um contexto maior, designado por alguns autores como o “retorno à pintura”. Para tanto, faz-se necessário o confronto com as obras de arte produzidas no período, utilizando-se o método de análise que valorize a obra artística em seus aspectos artísticos, materiais e sua inserção na coleção do Museu de Arte da Pampulha.

O confronto com as obras pertencentes a esse acervo e o exercício do olhar analítico sobre as mesmas baseia-se na proposta de Argan, quando diz que

O objetivo é explicar a obra de arte como um sistema de relações, e as relações são muitas vezes indiretas e a longo prazo, somente através de uma extensa série de confrontos é possível caracterizar uma por uma as muitas e muito espalhadas raízes de que a obra nasceu (ARGAN, 1992, p. 24).

Ainda segundo o autor, serve esse confronto para “revelar as analogias e as dependências diretas, mas também as divergências, as associações de experiências diversas, os percursos por vezes complicados de pesquisa do artista”⁴.

Além disso, para o melhor entendimento do tema, foi necessário cotejar os autores que já discutiram o assunto em questão, ou seja, a produção artística na década de 1980. Apresenta-se a discussão de autores que abordam o “retorno à pintura” tanto no cenário internacional – Michael Archer e Achille Bonito Oliva –, quanto no cenário nacional – Ligia Canongia, Roberto Pontual, Ricardo Basbaum, Ronaldo Rosas Reis, Tadeu Chiarelli e uma tese mais recente, de Ivair Reinaldim. Foi também importante confrontar os escritos dos críticos atuantes desde a década de 1960 no Brasil: Frederico Moraes, Celma Alvim, Márcio Sampaio e Mari’Stella Tristão; os curadores Marcus Lontra Costa, Sheila Leirner, Agnaldo Farias e seus textos escritos no “calor da hora”.

Feitas essas apresentações, esta dissertação expõe discussões de autores que desenvolvem pesquisas a respeito da temática, mais especificamente, o estudo sobre a história da arte contemporânea em Belo Horizonte: os historiadores Rodrigo Vivas, abordando os Salões de Arte da capital, e Marília Andrés Ribeiro, na apresentação de alguns artistas que mais se destacaram, ambos sobre as décadas de 1960 e 1970. Por último, o texto do jornalista

⁴ ARGAN, 1992, p. 24.

e crítico Walter Sebastião e algumas prospecções sobre a década de 1980, por meio do levantamento de inúmeras exposições coletivas na capital.

A partir da leitura desses autores, apreendem-se as diversificadas designações a que se referiam ao tratarem dessa nova fase da produção artística da década de 1980. No contexto internacional, *Transvanguardia* na Itália; *Neoexpressionismo* na Alemanha, na Holanda e na Bélgica; e *Pattern* ou *Bad Paiting* nos EUA. No Brasil, intitulou-se de *Geração 80*, tema este que será discutido mais adiante.

Torna-se comum na bibliografia sobre o tema o destaque aos aspectos de uma geração que escolheu o “retorno à pintura, preterida nas décadas anteriores em favor de outros gêneros e mídias, e os desvios estéticos que tal retomada desencadeou face aos parâmetros das vanguardas históricas”⁵.

Os anos 80 trouxeram de volta a questão da subjetividade, do gesto e da emoção pictórica, revigorando ao mesmo tempo o drama e a teatralidade de verve romântica, recalçada desde a pop art. Com diversas designações – transvanguardismo, neoexpressionismo, hipermaneirismo – a época foi pontuada, sobretudo, pelo retorno à pintura. Apesar de não ter sido o único gênero praticado, sua retomada como expressão prioritária em diversos grupos de artistas configurou-se como uma marca da geração. Ademais, a operação artesanal da pintura representava uma contrapartida ao avanço tecnológico desenfreado e sua parafernália eletrônica, tentando recuperar o contato corporal dos artistas com seus meios, prática atravessada pelos aparelhos técnicos da reprodutibilidade. Nada desprezível o fato da IBM ter lançado, em 1981, o primeiro PC (*personal computer*), fazendo eclodir uma verdadeira revolução no mercado da informática e levando um computador a cada casa, do Brasil à Rússia (CANONGIA, 2010, p.8).

Michael Archer afirma, ao tratar do cenário internacional, que “em pintura, o que nos anos 60 havia sido uma discussão quanto à interpretação da abstração transformou-se nos anos 70 em um debate quanto ao significado aparente e às conotações políticas da obra figurativa ou não-figurativa”⁶. Artistas de Itália, Alemanha, Estados Unidos e, como veremos mais tarde, também do Brasil entravam na década de 1980 tendo a pintura como principal forma de expressão.

O revisionismo da história da arte e o desmonte das especializações modernas, entretanto, era patente na concepção de ambos os tipos de atitudes e procedimentos, e não parece que a pintura dos anos 80 tenha, de fato, intencionado decretar o fim da modernidade, senão desconstruir o processo de enrijecimento progressivo das vanguardas e seus discursos de autolegitimação. A simultaneidade, no lugar das competências disciplinares exclusivas do modernismo, era, afinal, uma consequência lógica dos processos de transformação do século XX, que, hoje, com o avanço da informática e em plena era digital, tornou-se, não uma atitude sacrílega em

⁵ CANONGIA, 2010, p. 7.

⁶ ARCHER, 2001, p. 150.

relação aos tempos modernos, mas uma exigência contemporânea (CANONGIA, 2010, p. 24).

Para a abordagem do tema proposto nesta dissertação – a produção artística na década de 1980 em Belo Horizonte –, faz-se indispensável um breve olhar sobre a predominância da produção artística da década anterior (1970), para contextualizar essa transição no cenário artístico brasileiro, entendendo de que forma a “falência” do conceitual na arte e o ressurgimento da pintura irão ecoar não só na década de 1980, mas em todos os debates que se dão a seguir.

Todos os impulsos evidentes nas obras do final da década de 50 – o interesse pelo corriqueiro, a disposição de abarcar o acaso (não apenas uma herança do Dadaísmo, mas também o reconhecimento de que na vida as coisas simplesmente acontecem) e um novo senso do visual – levaram a arte a duas direções: o *Pop* e o Minimalismo (ARCHER, 2001, p. 5).

Archer fala da predominância de duas modalidades artísticas até a década de 1960, a saber, pintura e escultura, e aponta que, após esse momento, houve “uma decomposição das certezas”⁷ quanto a essas classificações. Surge, assim, novas formas e denominações quanto às modalidades do período que se apresenta:

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Durante esse período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete e do áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmeras padronizadas individuais (não para transmissão) (ARCHER, 2001, p. 61).

Sob essa variedade de formas e expressões artísticas, prosseguia a pintura. Ainda como apresenta Archer, ela não esteve ausente, nas décadas de 1960 e 1970, porém passava por uma reavaliação crítica, com os devidos questionamentos de cada período, pois o que “nos anos 60 havia sido uma discussão quanto à interpretação da abstração transformou-se nos anos 70 em um debate quanto ao significado aparente e às conotações políticas da obra figurativa ou não-figurativa”⁸.

O debate sobre o chamado retorno à pintura é inaugurado em 1979, quando o crítico italiano Achille Bonito Oliva cunhou o termo *transvanguardia*, proclamando o ressurgimento da pintura como predominância na arte mundial. No ano de 1982, em seu livro *A*

⁷ ARCHER, 2001, p. 1.

⁸ *Ibidem*, p.150.

transvanguarda internacional, o crítico comenta que a *transvanguarda* opera fora das linhas evolucionistas do “darwinismo linguístico”⁹, fora de uma história da arte linear, que, até então, as vanguardas apresentavam, além de terem uma atitude nômade. Oliva, nesse livro que proclamava o ressurgimento da pintura como categoria predominante na arte mundial, escreveu:

a desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura (ARCHER apud OLIVA, 2000, p. 155).

O conceito de *transvanguarda* citado traduz parte do espírito da retomada da pintura nos anos 1980. Seu teor era essencialmente apontar a subversão das regras pelo artista diante de um leque aberto de opções. A pintura renasce da desmaterialização dos anos setenta para a criação-citação (pintura híbrida) e pretendia ironizar ao inverter significados padronizados; representar imagens desencaixadas; ultrapassar limites da moldura do quadro com grandes formatos e cores atrativas; escolher entre múltiplos materiais e técnicas; e optar por signos figurativos ou abstratos. Assim apresentava Roberto Pontual, o anunciante da *Geração 80* no Brasil:

A arte da última geração redescobre o prazer de uma inatualidade aberta, que não se priva de recuperar as linguagens, as posições e as metodologias do passado. Depois de muito avançar, no atropelo ou na segurança, o artista do pós-modernismo recente aceita finalmente a pausa, descontraí-se, investe no repouso do guerreiro. Sem os gritos de outrora, relaxa-se e se aproveita. Concede mesmo em engolir o sapo do recuo, na esperança de que, como sugere ainda o crítico italiano, sua obra continue “a responder à exigência da ocasião única, uma vez que a relação movente entre o artista e seus próprios meios de expressão jamais se repete. Ou seja, embora voltando atrás, o atrás retomado tem a marca do hoje. Repetir pode ser renovar, inovar mesmo, ao menos na lógica dos que trocam o princípio da realidade pelo prazer (PONTUAL apud OLIVA, 1984, p. 38).

Em grande parte dos estudos sobre a arte na década de 1980, fala-se sobre o retorno à pintura como predominante no circuito artístico. Ela havia sido deixada de lado, até aquele momento, após a gama de formas artísticas em que a década anterior havia se mergulhado.

Esse possível retorno merece análises tanto históricas, de forma a entender o momento em que ocorreu, quanto artísticas – estudo e análise de obras produzidas naquele período, tanto no cenário nacional quanto no internacional, entendendo o momento em que essa forma artística foi preterida, nas décadas anteriores, em favor de outros gêneros e mídias

⁹ Veremos que alguns autores fazem referência à arte como linguagem, e Oliva é um deles: ao falar em darwinismo linguístico, ele propõe que a arte até a década de 1970 esteja dentro de uma linha evolutiva, e a *transvanguarda* seria a quebra dessa linearidade.

–, arte conceitual, minimalista, *land art*, *arte povera*. Agora, o uso da figuração tomava lugar do conceito.

A ênfase desmedida na ideia de autonomia (da arte em relação ao mundo) que postularam o Minimalismo e seu último apêndice, a Arte Conceitual, estava próxima ao fracasso. Rapidamente, a vanguarda dos anos setenta, com suas visões estreitas e puritanas, alheia a qualquer gozo dos sentidos, pede o ímpeto criativo e começa a estancar. A reação ante essa postergação da experiência subjetiva, ante a exclusão da sensualidade e o *pathos* da arte, foi uma surpresa tão somente para os que consideravam o Minimalismo e suas ramificações como a culminação da história da arte (FARIAS, 2007, p. 30).

Um marco importante no cenário internacional relacionado ao retorno da pintura ocorreu no ano de 1980, quando houve na Bienal de Veneza uma seção especial para jovens artistas intitulada *Aperto 80*. Precisamente nessa seção, aparecem os cinco artistas protagonistas da chamada *transvanguarda*, apresentados pelo crítico Achille Bonito Oliva: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino.

Harald Szeemann e Achille Bonito Oliva inauguraram uma seção paralela à Bienal de Veneza, “Aperto 80”, que, como o título indicava, abria-se aos novos sintomas detectados na cena emergente internacional. Falando de liberdade operativa e recuperação da imagem e da pintura, em que identificavam uma nova tendência com aspectos nômades e hedonistas, os curadores reuniram ali exemplares da arte mais recente, que logo se expandiria para a produção mundial (CANONGIA, 2010, p. 7).

Archer (2001) ressalta que a tendência desse retorno também foi percebida pelo curador Christos Joachimedes, ao realizar a exposição *Um novo espírito na pintura*, na Academia Real de Londres, em 1982. Em contato com os artistas, Joachimedes escreveu “os estúdios dos artistas estão novamente cheios de potes de tinta.”¹⁰ Tal apresentação passou a levantar discussões no campo da arte, redefinindo o lugar da obra.

A partir dessa mostra coletiva, percebia-se que a obra de arte se instaurava como lugar de transição, local de passagem ou emergência entre vários estilos, fora de esquemas plásticos ou teóricos fixos, fazendo um apanhado indiscriminado de diversas vertentes do passado histórico e da herança moderna. Tal hibridização participava do esforço pós-moderno de substituir hierarquia por multiplicidade, evolução por contaminação, tentando desbloquear os ciclos autônomos do modernismo (CANONGIA, 2010, p. 7).

Como coloca Archer, há um conceito de apropriação amplamente divulgado no início da década de 1980, e esse tipo de questão “tomada oportunamente para o nosso uso, era atividade a que todos nós estávamos condenados devido à nossa condição de pós-modernos”¹¹. Além disso, “os anos 80 incrementaram e reorientaram o debate sobre o pós-

¹⁰ ARCHER, 2001, p. 165.

¹¹ *Ibidem*.

modernismo, já antevisto desde a *pop art*, tentando rediscutir os canais formalistas que marcaram o período moderno e o reducionismo de certas vertentes contemporâneas”¹².

Faz-se necessária essa apresentação histórica e analítica do momento ao qual estamos dedicando este estudo, para que, a partir dele, possa ser feita uma retomada do processo dos artistas e das obras que foram produzidas naquele momento.

Cremos, portanto, que o fenômeno da “volta à pintura”, em nível internacional (sem incluir o contexto brasileiro), deve ser considerado como uma etapa significativa, por recolocar, com toda a força, a discussão da imagem e da pintura. Hoje, entretanto, a pintura dos anos 1980 deve ser libertada, como objeto de análise, de suas primeiras leituras críticas, já que essas tiveram, como primeiro e principal propósito, a tarefa de legitimá-la e lançá-la no circuito, ressentindo-se agora de um grau maior de precisão e análise. O impacto de sua presença ainda não encontrou um reflexo adequado no campo teórico, sendo urgente trabalhar no sentido de aproximar imagem e palavra, pintura e conceito (BASBAUM, 2001, p. 317).

No Brasil, os textos críticos¹³ produzidos sobre a *Geração 80*, escritos no calor da hora, aliam a liberdade da nova pintura ao momento político. Como forma de situarmos o momento em que estamos, abordando as transformações no campo artístico, não nos deteremos com afincos às transformações políticas, porém são necessários alguns apontamentos.

A década de 1980 em todo Brasil foi sinônimo de transformações em diversos setores da sociedade. Após o Golpe Militar de 1964, que trouxe 21 anos de Ditadura Militar, a Abertura Política inaugura um novo momento na sociedade brasileira.

O início da década foi marcado pelo episódio de uma bomba no Riocentro (Rio de Janeiro, 1981), como manobra virulenta da direita para bloquear o processo de abertura política no Brasil. O país, porém, prosseguiu nos rumos da redemocratização, saindo progressivamente de um regime ditatorial até a campanha das *Diretas Já*, em 1984, que indicava o começo de uma nova era. A palavra “abertura” tinha, portanto, para os artistas brasileiros, um significado mais amplo e libertário do que as próprias investidas estéticas que praticavam, alinhando-se uma renovação ideológica, social e institucional (CANONGIA, 2010, p. 26).

Porém, deve-se ter o cuidado de não cair em generalizações, ao se aliar período político e momento artístico, pois embora faça sentido associar as transformações no campo artístico, a “passagem dos anos 70 para os anos 80 com a abertura política, ela deve ser feita com o cuidado necessário para que não se incorra no equívoco de supor que a arte seja um

¹² CANONGIA, 2010, p. 7

¹³ Temos o livro do crítico e jornalista Roberto Pontual intitulado *Explode Geração!* e textos dos curadores das mostras “Como vai você, Geração 80?” e XVIII Bienal Internacional de São Paulo, além das críticas jornalísticas de Frederico Moraes, publicadas em jornais e catálogos diversos.

simples desdobramento do quadro político-social”¹⁴. Deve-se analisar cuidadosamente a crítica produzida no período, além de entrar em confronto direto com as obras, e, só a partir daí, chegar-se a conclusões neste estudo.

Ricardo Basbaum, artista e pesquisador atuante no período, discute a respeito do risco dessas generalizações, pois acredita que a crítica realizada no momento não foi feita a partir do contato com a produção dos artistas, e sim “a partir de um conceito de pintura mais amplo, tão genérico quanto indeterminado”¹⁵. Assim, ele fala a respeito do trabalho de três críticos atuantes naquele período:

Frederico Moraes, Roberto Pontual e Marcus de Lontra são os articuladores da emergência da pintura, isto é, como críticos, promotores e administradores culturais, procuram orientar suas táticas de ação no sentido de forçar o redirecionamento das máquinas institucionais para o objetivo de legitimação da pintura, vista por eles como uma forma “genérica” de ação, já que não demonstram preocupação em diferenciar conceitualmente esta ou aquela produção, resultando o fato de que para esse grupo a nova pintura não é expressa teoricamente em termos de suas propriedades de pintura, mas sim enquanto resultado de um novo comportamento, uma nova atitude diante da vida e da arte, por parte de uma nova geração de artistas (BASBAUM, 2001, p. 315).

Tanto Ronaldo Reis quanto Basbaum apontam para o perigo de *Geração 80* ser apenas um rótulo criado pela imprensa e reforçado pela necessidade de um mercado da arte que se expandia. Como já dito, o confronto e a análise de obras se fazem fundamentais para que não se corra o risco de cair em generalizações quanto a esse momento da história da arte brasileira. Igualmente, é necessário, na medida do possível, entrevistar artistas que atuavam ativamente naquele período, produzindo obras de arte, participando do circuito artístico por meio da submissão a mostras e salões de arte de níveis nacional e regional. Diferenciam-se as gerações que atuaram na década de 1960 e 1970 das da década de 1980, pois

os artistas, à época, não trabalhavam diretamente as questões ideológicas, como se fizera nos anos 60, com a *pop* brasileira inflamada de contestações, nem nos anos 70, quando parcela considerável dos artistas conceituais também se debruçou na arena política, como exemplos particulares em Antonio Manuel, Barrio e Cildo Meireles (CANONGIA, 2010, p. 26).

O questionamento que antes passava pela esfera política, a arte combatendo a ditadura vigente no país, cerceando toda e qualquer expressão artística, nas décadas de 1960-70, o que Frederico Moraes¹⁶ chamou de “arte de guerrilha”, passaria aos anos 1980 voltado ao debate com a história da arte, permeada de citações e revisionismos, entretanto, mais livre e otimista.

¹⁴ FARIAS, 2007, p. 17.

¹⁵ BASBAUM, 2001, p. 311

¹⁶ Frederico, crítico de arte, grande incentivador dos artistas com sua crítica engajada. Autor de dois manifestos destacáveis, “Manifesto do corpo à terra”, em 1970 e “A pintura vive. Viva a pintura”, em 1983.

A crítica brasileira dividiu-se em relação à Geração 80. Aquela crítica mais comprometida com a arte minimalista e conceitual ignorou a existência dessa nova produção pictórica, orientando suas especulações, de fundo filosófico, para conceitos como o de materialidade. Uma outra parte reconheceu a existência do fenômeno, mas o analisou de forma um tanto distanciada e com certa monotonia universitária. O segmento da crítica que aderiu de corpo inteiro à nova produção o fez por meio de um texto fortemente subjetivo e emocional, por vezes visceral e confessional. Crítica poética e engajada no sentido baudelairiano (MORAIS, 1991, p.14).

Em muito, o papel da crítica pode corroborar para o *status* que a arte alcançava no determinado momento desta análise. Porém, há um enfrentamento maior, visto que a geração de novos artistas que apareciam – novos em idade e em surgimento no circuito artístico – tinha que confrontar a nova ordem social. Morais que nos indica essa direção, em texto publicado na edição especial da Revista Módulo¹⁷, sobre a *Geração 80*:

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas ou políticas), que sonhavam em colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descrêem da política e do futuro. E, na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma (MORAIS, 1984).

O desenvolvimento da pintura na década de 1980 e a dinâmica híbrida de múltiplos estilos convivendo simultaneamente deram origem ao que Frederico Morais denominou como “vale-tudo”. Os recursos foram as alegorias, citações e a “apropriação de imagens populares e temas históricos”.¹⁸

O ressurgimento da pintura nos anos 1980 rompe com os limites de recursos que caracterizavam a década anterior – a arte conceitual. A pintura passa a ser concebida a partir de novos pressupostos: mais cores, maiores formatos, gestualidade, figurativismo e expressionismo. Jovens pintores transitam constantemente entre a tradição da história da arte e os fragmentos do mundo atual, realizando uma pintura híbrida e gestual.

É dentro desse panorama de abertura e crise concomitantes que uma nova geração de artistas plásticos brasileiros está desde algum tempo assumindo linguagem e definindo posição. O vigor com que ela se apresenta, seja na quantidade de protagonistas, na diversidade de maneiras, na qualidade da produção ou na variedade da distribuição geográfica, a distingue bastante das duas gerações que a precederam. Seria injusto, para estas, dar à geração de agora um tratamento privilegiado só porque ela parece corresponder exatamente ao papel histórico positivo a que a atmosfera nacional do momento passou a convocar, sem distinção, artistas e não artistas. Mas a verdade é que essa geração emergente, que a facilidade do rótulo tem

¹⁷ Revista Módulo Edição Especial. Catálogo Oficial da Exposição “Como Vai Você, Geração 80?” Escola de Artes Visuais – Parque Lage. Julho/Agosto de 1984.

¹⁸ CANONGIA, 2010, p. 8.

chamado de Geração 80, vem reabilitar o ambiente da criação plástica no Brasil de um longo período de mal-estar. Vem liberá-lo do incômodo típico das situações anestesiadas, ambíguas e/ou doloridas porque transitórias (PONTUAL, 1984, p. 19).

Essa nova geração oscilava no embate entre a persistência (dos processos e valores tradicionais da arte) e a emergência (de rejeitá-los ou reconstituí-los em outras configurações). E, mais adiante nesse embate, o ressurgimento que poderia ser avaliado era do prazer de pintar, da entrega do artista às cores, formas, a experiência da arte em si. Podemos ver o entusiasmo do crítico Frederico Moraes ao registrar esse ressurgimento em seu texto para o catálogo da mostra *Brasil Pintura*, ocorrida no Palácio das Artes, em 1983, com um texto-manifesto sobre esse “retorno”.

A pintura, pois. Para o que der e vier. De preferência sem dor. Com prazer e paixão. A pintura está aí, entrando pelos poros, pelo nariz, pelos ouvidos indo direto ao coração antes de passar pelo cérebro. A pintura voltou a ser um vale-tudo. Ótimo. Dizem que é bad painting, eu a vejo linda. Dizem que é feia, ultrajante, eu a sinto sensualíssima. Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna. I Love her (MORAIS, 1983, p. 3).

Apesar do entusiasmo de críticos como Frederico Moraes, existiram posições conflitantes a serem observadas no cenário nacional. De um lado, protestos contra essa caracterização de uma geração previamente estabelecida. Do outro, as instituições oficializando essa mesma geração. Veremos: no Rio, um grupo de artistas se reúne num protesto – *happening* – contra o crítico italiano Achille Bonito Oliva, fundador e teórico da *transvanguarda*; em São Paulo, ocorre a mostra-manifesto *Arte Híbrida* – grupos dispostos a discutir a arte brasileira e a relação dela com a arte internacional.¹⁹

Ao mesmo tempo, duas mostras apresentaram curadorias reforçando a hipótese da predominância da pintura nas artes plásticas: a primeira realizada em 1984, no Parque Lage do Rio de Janeiro, intitulada *Como vai você, Geração 80?*, e, em seguida, a *XVIII Bienal Internacional de São Paulo*, reconhecida também por *A Bienal da Grande Tela*, em 1985. Esses foram dois eventos muito peculiares no campo das artes plásticas e

não apenas introduziram o fenômeno do “retorno à pintura” e sua estética anti-historicista como símbolos da “chegada” do pós-modernismo no Brasil, além de propagar na órbita do mercado de arte e do mecenato institucional do país a valorização dessa volta aos processos e valores tradicionais (REIS, 1994, p. 11).

A mostra *Como vai você, Geração 80?* reuniu, no ano de 1984, 123 artistas de diversos lugares do Brasil na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A

¹⁹ MORAIS, 1991, p. 14.

Revista Módulo²⁰, que há três décadas abordava temáticas relacionadas a arte, arquitetura, *design* e áreas afins, dedicou naquele ano, edição especial voltada especificamente para essa mostra, funcionando como um catálogo da exposição, com textos críticos, entrevistas, biografia dos artistas participantes e instituições envolvidas com a mostra.

Tanto já foi dito que a época representava não só essa efervescência política e transformações em outros setores da sociedade quanto que a arte se mostrava mais solta, sem amarras. No texto de apresentação, os curadores responsáveis – Paulo Roberto Leal, Sandra Mager, Marcus de Lontra Costa – mostram a despreocupação de seus autores quanto a delinear o surgimento de uma geração:

O que acreditamos importante é que jamais, durante todo o agradável (e por vezes alucinado) processo de realização, nós, os curadores, tentamos impor caminhos, forçar a existência de movimentos, de grupos, enfim, comportamentos superados nos quais somente alguns poucos “espertos” se beneficiam. A nós interessa menos o que eles fazem, e mais a liberdade desse fazer. Este foi o princípio que norteou as nossas funções na coordenação da mostra (COSTA, 1984).

Em um texto curto, de apenas uma página, eles deixavam claro que a mostra não tinha a intenção de delinear um pensamento específico e direcionado para criação de uma marca. Que talvez, depois, o que tenha se transformado num aspecto grandioso não tenha sido apenas a quantidade de artistas participantes, vindos de regiões diferentes do Brasil, mas de um Brasil que agora se mostrava aberto a novas experiências e que a imprensa mais tarde trataria de reforçar. O importante é que os curadores-organizadores também sentiam a liberdade de criar, sendo a década de 1980 um importante marco para a atuação destes naquela exposição e no circuito artístico como um todo, como poderá ser visto nos capítulos seguintes.

Gostem ou não, queiram ou não, está tudo aí, todas as cores, todas as formas, quadrados, transparências, matéria, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrote, radicais e liberais, transvanguarda, punks e panquecas, pós-modernos e pré-modernos, neo-expressionistas e neo-caretas, velhos conhecidos, tímidos, agressivos, apaixonados, despreparados e ejaculadores precoces. Todos enfim, iguais a qualquer um de vocês. Talvez um pouco mais alegres e corajosos, um pouco mais... Afinal, trata-se de uma nova geração, novas cabeças. E, se, hoje, ninguém alimenta o pedantismo de se “entrar para a História”, de ser o tal, o que todos esperam é poder fazer alguma coisa, sem os pavores conceituais. Trata-se, enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir os seus lábios com batom bem vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos (COSTA, 1984).

Todas as pesquisas se voltaram para essa exposição de 1984, porém a mostra intitulada *Tradição e Ruptura*, uma espécie de pré-bienal, diferenciando-se por seu caráter nacional,

²⁰ Módulo foi uma revista brasileira fundada por Oscar Niemeyer em 1955, no Rio de Janeiro. Saiu de circulação definitivamente em 1989.

também merece ser mencionada. Essa mostra teve curadoria de João Marino, que tinha uma intenção “patriótica” e “nacionalista” de reunir em uma só apresentação obras e objetos que valorizassem a “riqueza” brasileira. Assim, um estudioso do assunto a apresenta:

No segundo andar do pavilhão se encontrava a mostra de arte, indo desde a arte pré-colonial até a contemporânea. Nesse período de abertura política, de reorganização das forças populares buscando enterrar a repressão dos vinte anos de ditadura militar, em meio ao apelo das grandes manifestações de rua tingidas de amarelo (e vermelho) – o movimento das Diretas Já! –, a recepção da mostra foi condizente com o otimismo eufórico e cívico do momento. A “tradição” não poderia mais ser vista como um peso, nem a “ruptura” como uma impossibilidade. Eram ventos otimistas que logo se tornariam brisas fracas, mas, naquela ocasião, a ruptura parecia possível e a tradição algo a se voltar a fim de reinventar o futuro (ALAMBERT, 2004, p. 171).

Sobre a crítica e a curadoria dessas exposições, Sheila Leirner também se destaca, ao assumir a curadoria da *XVIII Bienal de Arte de São Paulo*, mais conhecida como a *Bienal da Grande Tela*, realizada em 1985. Em texto da mostra comemorativa dos 20 anos da exposição *Como vai você, Geração 80?*²¹, ela resume o trabalho da crítica da época.

Naquela época descobríamos Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal, Sandra Mager, Jorge Guinle, Frederico Moraes e alguns outros, que um crítico ou um curador não era necessariamente historiador, pesquisador ou museólogo. Para a ciência a subjetividade podia não ser necessária, mas não havia crítica possível sem emoção. Por mais objetivo que um crítico devesse ser, era o sentimento que o levava a descobrir as palavras precisas e a estrutura do seu raciocínio. Da mesma maneira como era a sensação que o conduzia a decifrar os fenômenos da criação e a se interpor como um xamã entre eles e o público. Fosse por meio da escrita ou de uma exposição (LEINER, 2004, p. 74).

A *XVIII Bienal de São Paulo* foi polêmica não somente pelo fato de haver uma curadoria²² (o que havia sido inaugurado na XVI edição, em 1981, tendo Walter Zanini como curador), mas também por sua curadora, Sheila Leirner, ter dedicado imenso espaço físico – três corredores de 100 metros de comprimento por 5 metros de altura – e conceitual – as obras agrupadas por uma única categoria artística – apenas à pintura. Leirner criou um bloco expositivo impactante ao reunir tamanha quantidade de obras em uma divisão.

Assim, a Bienal de Sheila Leirner trouxe, depois de anos de centralidade no conceitualismo das vanguardas contemporâneas (desligadas já do ideal “revolucionário” que animou o modernismo, mas ainda crenças na ideia de “ruptura” ou “inovação”), a “velha” linguagem da pintura ao centro do debate. A nova pintura voltava na forma retilínea dos enormes corredores que traçavam um caminho pelo qual o observador ia (e vinha, se quisesse) para ser “engolido”, como se estivesse numa caverna, por centenas de telas

²¹ Em 2004, foi realizada a mostra comemorativa *Onde está você, Geração 80?*, com a participação de grande parte dos artistas, curadores e críticos da exposição ocorrida 20 anos antes.

²² Abordado por AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

“parecidas”. Tanto, e de tal modo, que suas particularidades tendiam a se anular diante da universalidade de sua aparência ou representação. Pela balburdia do olhar, “passavam” obras que podiam ser de alemães, como Helmut Middendorf, italianos, como Enzo Cucchi, ou brasileiros, como Nuno Ramos ou Fabio Miguez, estes já destacados expoentes da Geração 80 (ALAMBERT, 2004, p. 174).

Deve-se destacar que a prática curatorial foi se definindo no decorrer do tempo e da necessidade de definição dos papéis dentro do circuito artístico, mesmo que a figura do organizador de exposições tenha sido comum desde a criação de museus, salões e exposições de arte.

A denominação da função de “curador” surge em meados do século XX e se estabelece como principal tendência em mediação cultural a partir dos anos 1970. No cenário nacional, a curadoria nas artes visuais ganhou uma demarcação conceitual na década de 1980, em particular com a atuação de Walter Zanini (1925-2013), curador das XVI e XVII edições da *Bienal de São Paulo*, respectivamente ocorridas nos anos de 1981 e 1983, inaugurando o que foi chamado de “Era dos curadores”, pois, a partir daí, tornou-se indispensável, praticamente em todas as outras bienais e grandes eventos de arte, a presença dessa função. Zanini transformou a história das bienais, ao trazer a mudança de divisão por países, modelo tradicionalmente existente na Bienal, propondo que fossem feitas junções por analogias de linguagens, indo de núcleos históricos a experimentações contemporâneas, além da experiência de uma curadoria compartilhada, com participação de comissários de diferentes países, como ele relatou em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist²³.

As exposições mencionadas, tanto internacionais quanto nacionais, corroboram para a denominação atribuída pelos autores à produção artística daquele momento: o “retorno à pintura”. Pode-se perceber pelas obras analisadas, que mais que um retorno, aquele foi um período em que se conviveu com a grande diversidade de modalidades artísticas e, vez ou outra essas se apresentavam numa mesma obra, sobrepondo-se. A estas transformações, dentro de um contexto histórico mais amplo para além do circuito artístico, denominou-se por pós-modernismo.

O termo pós-modernismo comporta inúmeras definições, mas interessa no presente trabalho a localização do conceito como forma de compreensão do “retorno à pintura”. Não é objeto desta pesquisa percorrer as inúmeras possibilidades conceituais derivadas da discussão sobre o moderno ou o pós-moderno, apenas apontar alguns caminhos possíveis.

²³ OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. Tradução: Ana Resende. p. 183-205.

1.1 – Pós-modernismo

Alguns autores optam por situar a produção artística ocorrida após a década de 1970 como pós-moderna. Tendo em vista tal pressuposto, serão confrontados teóricos que localizaram conceitualmente a produção da década de 1980, considerando-os como parte maior do que convencionou-se denominar de pós-modernismo. Tem-se o conhecimento de discussões de Eduardo Subirats (1986), David Harvey (1989) e Andreas Huyssen (1992). Mas serão abordados aqui os autores Jean- François Lyotard (1986) e Michel Archer (2001).

A discussão sobre o período intitulado pós-moderno está presente em diversas áreas do conhecimento e, segundo Lyotard, é característico de sociedades mais desenvolvidas, trazendo transformações após a entrada das sociedades na idade pós-industrial e a cultura na idade pós-moderna²⁴. Transformações essas ocorridas em diversos setores após avanços no campo da tecnologia e da informação: ciência, arquitetura, literatura, filosofia e artes plásticas.

Existem pontos divergentes sobre o momento exato em que se deu a passagem do moderno ao pós-moderno na arte e se ela de fato pode ser localizada como um fenômeno influenciado conceitualmente por tal concepção. No contexto internacional, foi possível apreender o pensamento de Michel Archer, além de, no contexto brasileiro, serem apresentadas as discussões de Ligia Canongia, Roberto Pontual, Ronaldo Rosas Reis, Agnaldo Farias e Mário Pedrosa, autores que já abordaram tal assunto ao pesquisarem sobre arte brasileira e podem auxiliar na demarcação desse período.

Diferentemente do Modernismo, que buscava romper com os padrões de uma arte estritamente acadêmica, propagada na primeira metade do século XX, o pós-modernismo “não se localizava mais na busca do novo a qualquer preço, e sim no assumido retorno à tradição”²⁵.

Assim, Archer apresenta a dissolução do Modernismo e o aparecimento de um novo período, baseando-se em elementos históricos, econômicos, políticos e sociais, além, claro, do maior interesse deste estudo, o campo artístico:

Por fim, o caráter inquisitivo da arte contemporânea, com seu prolífico arsenal de materiais e formas, há muito deixara de validar a novidade em si mesma como arma potencial, se é que algum dia havia feito tal coisa. A diversidade da arte, mesmo sob suas formas radicais e “políticas”, agora se transformara em norma acadêmica e institucional. A acomodação da arte

²⁴ LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Introdução, p. XV.

²⁵ PONTUAL, 1984, p.38.

pública, do artista e da Performance devida a fundos nacionais e regionais refletia-se na educação, com as faculdades ampliando seus currículos a fim de incluir cursos não apenas de pintura e escultura, mas também de desenho mural e outras “disciplinas” abrangentes que incluíssem elementos combinados, alternativos ou experimentais. Acreditava-se que o Modernismo, pelo menos como havia sido entendido e descrito a partir de Manet e do Impressionismo, tinha chegado ao fim; agora veríamos o mundo como pós-moderno. A utopia havia sido substituída pela distopia (ARCHER, 2001, p. 153-154).

Na arte, vários critérios do período até a década de 1960, consensuais como o debate vanguardista sobre as mudanças formais e a busca de ruptura contínua com o passado, não são vistos como possíveis na década de 1980. Coloca-se em jogo a possibilidade de uma história da arte linear carregada de rupturas. Nesse caso,

(...) a passagem do moderno para o pós-moderno se dá numa circunstância carregada de ambigüidades e contradições. Herdeiro dos graves estragos de duas guerras mundiais, vivendo por dentro a guerra fria que era tanto seqüela da última quanto augúrio de uma terceira, o momento de então dispunha de compensações que o esquentavam e acalentavam no sentido do otimismo e do progresso. A sociedade de consumo, recém-impelida, acenava com inesperados novos confrontos; a explosão de uma segunda revolução industrial, voltada para a eletrônica e informática, assegurava um horizonte sempre mais amplo rumo à utopia do mundo sem falha e sem dor. No cruzamento do frio e do quente, do mal-estar e da euforia, o homem daquele instante se afirmou entre os dois pratos da balança. E o artista, gritando a morte da arte, foi capaz de sentir-se arauto numa nova vanguarda destinada a implantar um dia a arte total. A missão do pós-modernismo nunca deixou de ser ambivalente. Tempos de entusiasmo no ar, mas de temores e fantasmas por baixo. Tempos de crítica e de crise (PONTUAL, 1984, p. 32-33).

Ao falar em retorno da pintura, Archer traz contrapontos a esse ressurgimento, pensando o argumento em um contexto maior: o da pós-modernidade, pois após o Conceitualismo dos anos 1970, a pintura ressurge como uma arte mais fácil de ser apreciada, atende amplamente às exigências do mercado que também crescia, além de ser uma rejeição conservadora à indagação crítica do Conceitualismo. Na argumentação de Archer, “o pós-modernismo apreciava a impropriedade de uma arte que se realizava por meio de empréstimo, onde a mistura de estilos e de imagens de diversas fontes violentava as intenções e a integridade histórica do original”²⁶.

O argumento de Archer recai sobre o conjunto de fatores que explicariam o retorno à pintura. Sobre eles, destacam-se: derrocada do mundo soviético (Glasnost e Perestroica),

²⁶ ARCHER, 2001, p. 156.

derrubada do Muro de Berlim, vitória da democracia-social e do liberalismo como modelo político, econômico e ideológico, aplicável a qualquer parte do mundo, movimentos que contribuíram para as mudanças na década em questão, além da progressiva ocidentalização do Oriente e da universalização das linguagens, transformando o mundo realmente numa aldeia global. Os meios de comunicação aproximaram as populações, “todos em contato com todos”, havendo uma politização geral da sociedade.

Para Archer, outros fatores somam-se a esse retorno: crescimento de uma população *yuppie* com maior poder aquisitivo, inovações arquitetônicas, proliferação das galerias, rejuvenescimento dos *marchands*; exuberância do *design*, expansão e sucesso da indústria da moda, o recrudescimento do *rock* e o culto ao vídeo. Além disso,

Oliva destacava a morte da ideia do progresso em arte. Não havia mais “história da arte” linear, mas uma multiplicidade de atitudes e abordagens que exigiam nossa atenção. Uma das consequências de a arte ter-se livrado do desenvolvimento passo a passo era a liberdade de buscar a inspiração em toda parte: em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançado o caráter do período imediatamente anterior e a ele respondendo, a arte da Transvanguarda podia, e até deveria, citar qualquer período que desejasse. Além disso, ela agora não precisava restringir-se às belas artes ou às artes “elevadas”, mas também podia empregar o artesanato ou outras técnicas, materiais e temas culturais “inferiores” onde lhe parecesse adequado. A novidade não mais podia ser critério de julgamento, pois a novidade ou a originalidade, como eram percebidas, não podiam ser alcançadas, podendo até mesmo se mostrar fraudulentas. Tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombina-los de maneiras significativas. Portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como simulacro. A citação poderia aparecer sob inúmeras formas – cópia, pastiche referência irônica, imitação, duplicação, e assim por diante – mas, por mais que seu efeito fosse surpreendente, ele não poderia reivindicar a originalidade. Assim, essas formas cobriam um amplo espectro de critérios (ARCHER, 2001, p. 155).

No Brasil, Mario Pedrosa, crítico de arte responsável por uma avaliação especialmente participativa, mantendo contato com os artistas em seus ateliês e, principalmente, com as obras, atuando nas décadas entre 1950 e 1980, escrevendo diariamente para jornais, abria da seguinte forma um texto escrito em 1966, o qual apontava para as questões da transição dos períodos moderno ao pós-moderno:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de “arte moderna” (inaugurada pelas *Demoiselles d’Avignon*, inspirada na arte negra recém descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado pela *pop art*. A esse novo ciclo

de vocação antiarte, chamaria de “arte pós-moderna” (PEDROSA, 2004, p. 355).

Cabe destacar que, diferentemente de outros autores, Pedrosa já localizava a transição de uma arte moderna para a pós-moderna na década de 1960. Outra característica fundamental é que o crítico brasileiro parte de uma análise das produções artísticas para buscar indícios que caracterizariam a pós-modernidade. É possível encontrar em alguns autores a tentativa de construir rótulos para as produções artísticas derivadas de considerações anteriores analisadas sob a luz de fenômenos muitas vezes genéricos, com termos como: política, economia e cultura.

Assim, ele apresentava os artistas e movimentos de vanguarda do Brasil, especificamente o Concretismo e o Neoconcretismo brasileiros, como precursores de uma arte pós-moderna, tendo Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) como seus principais representantes, e lançava no circuito artístico brasileiro o início das discussões sobre a pós-modernidade.

Pedrosa entendia que a arte brasileira não estava mais “dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna”, e a diferença desses parâmetros era ressaltada agora por três motivações explicitadas por Canongia ao rever o pensamento do crítico: “o questionamento da estética modernista e suas aspirações em definir modelos autônomos e conclusivos; as ressonâncias de um novo capitalismo, atrelado à publicidade, ao consumo de massa e à tecnologia eletrônica; e, por fim, a dissolução do estilo”²⁷.

Aginaldo Farias, curador e crítico, responsável por uma das diversas revisões sobre a produção artística brasileira na década de 1980, a qual intitulou *80/90: modernos, pós-modernos, etc.*, também atribui a Lygia Clark e Hélio Oiticica a inauguração de uma arte dita pós-moderna no Brasil, ainda nas décadas de 1960-70, sendo que essa nada teria a ver com um rompimento, mas, sim, pertenceria a uma linha evolutiva, diferenciando-se do pensamento de Oliva para tal questão.

Considerando-se a matriz moderna, mais precisamente de Oiticica e Clark, e considerando-se também o impacto de ambos sobre alguns artistas da Geração 80, a referência às suas obras confirma a tese, da fertilidade de uma compreensão orgânica da cultura brasileira, da retomada de uma linha evolutiva em que o presente se esclarece pela revisitação sistemática do passado. Enfim, esse diálogo entre as gerações tempera a oposição entre modernos e pós-modernos, pois, mesmo admitindo-se a incompatibilidade de certas posições, deve-se reconhecer que também há inequívoca continuidade entre um e outro (FARIAS, 2007, p. 81).

²⁷ CANONGIA, 2010, p. 20.

O debate sobre o pós-modernismo na arte é um ponto que, por si só, resultaria num grande trabalho. Como não é esse o foco deste estudo, fez-se uma breve apresentação de pensamentos a respeito desse assunto e, agora, passaremos a analisar a produção artística da década de 1980 em Belo Horizonte, em que primeiramente apresenta-se autores que discutiram a emergência da arte contemporânea na qual a referida década se situa. Tal situação se refere a buscar, na análise das obras, as relações entre modificações e permanências, afastando-se do risco de se buscar definições previamente constituídas e apenas “encaixar” as obras que foram produzidas no período.

1.2 – Os anos 80 em Belo Horizonte

Dentro da perspectiva da história da arte, fundamentalmente no que diz respeito à produção artística da década de 1980, um dos intuitos desta pesquisa é ampliar os estudos acerca da história da arte de Belo Horizonte, onde já temos importantes pesquisas apresentadas por historiadores como Ivone Luzia Vieira, analisando o Modernismo em Minas, Cristina Ávila, abordando a modernidade instaurada por Guignard na capital mineira, Rodrigo Vivas, apresentando-nos os pintores inaugurais e a história dos salões na capital, além de trazer novas discussões sobre as fronteiras entre o acadêmico e o contemporâneo a partir da década de 1960, e Marília Andrés Ribeiro, por sua vez, teorizando sobre a existência das *neovanguardas* em Belo Horizonte, nas décadas de 1960 e 1970, e a formação da arte contemporânea. Sendo estes dois últimos autores os que mais nos interessam aqui, visto que este estudo também está centrado na produção artística contemporânea da capital mineira.

Importante salientar que, na década de 1960, como apresentado por Vivas, chegara-se a um momento de ampliação das modalidades artísticas, e a valorização de uma arte em processo voltaria a aparecer nos salões, pois sabe-se que, anteriormente, ainda em 1969, esse momento da produção artística atingia o ponto crucial da discussão, quando se deu a realização do *I Salão Nacional de Arte Contemporânea* e houve a abertura para participação de categorias não convencionais da arte, além de o regulamento propor a ampliação do espaço expositivo, não se restringindo apenas ao entorno do Museu de Arte da Pampulha. Nessa ocasião, o Museu receberia uma proposta inovadora intitulada *Territórios*, realizada pelos artistas mineiros Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão, que propunham a apropriação dos espaços em torno do Museu, com obras compostas por materiais diversos, como acrílico, plásticos, cordões etc. Além do uso inusitado de materiais, de a obra tomar um caráter

propositivo, ao invés de intocável, mais uma barreira foi quebrada, o chamado à interação do público, ambas inovações em uma exposição, em um salão de arte, e o que sobrou dessa obra abriria nova discussão ao Museu: como conservar esse tipo de arte ou proposta artística. Os materiais restantes foram embalados em uma caixa, e há registros fotográficos do evento.

Também nos anos 1970, tínhamos as exposições coletivas *Do corpo à terra*, que ocorreu no Parque Municipal, entre os dias 17 e 21 de abril de 1970, e *Objeto e participação*, inaugurada no Palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, dois eventos simultâneos e integrados, liderados pelo crítico Frederico Moraes, que juntamente lançou o *Manifesto do corpo à terra*, no qual apontava os novos caminhos da arte naquele momento e, em plena ditadura militar, conseguiu realizar uma arte engajada, introduzida no cotidiano das pessoas com crítica ao modelo governamental vigente.

As mostras em destaque ofereceram inovações, não apenas pelo fato de apresentarem diferentes categorias artísticas, como *happenings*, *performances*, instalações, mas também pelo fato de a proposta dos artistas não ser a de apresentar obras prontas, mas obras que seriam criadas no local.

Já Ribeiro realizou estudo que concentrou esforços em delinear a formação da arte contemporânea por meio da produção artística nas décadas de 1960 e 1970 em Belo Horizonte, o que foi denominado pela autora de *neovanguardas*, sendo seu surgimento situado na segunda metade do século XX, “questionando o contexto artístico, social, político e comportamental por meio de ações coletivas pautadas em manifestos utópicos, as neovanguardas ficaram no limite entre o moderno e o pós-moderno”²⁸. A autora aponta dois marcos principais no período, o *XIX Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte*, em 1964, “quando jovens artistas, liderados pela crítica militante, iniciaram um processo de questionamentos da arte estabelecida e propuseram alternativas artísticas voltadas para o experimentalismo e a nova figuração”²⁹, e a exposição *Do corpo à terra*, em 1970, citada anteriormente³⁰:

Portanto, podem-se delinear as neovanguardas brasileiras dos anos 60 como movimentos artísticos singulares, voltados para o questionamento do circuito cultural estabelecido e dos comportamentos tradicionais; para a denúncia da situação sociopolítica brasileira e da destruição ambiental. Foram movimentos ambíguos, que não deixaram de usar os recursos tecnológicos e informatizados da sociedade contemporânea, assimilando também as informações estéticas e comportamentais dos movimentos neovanguardistas internacionais – o Novo Realismo, a Pop Art, os *happenings*, as *performances* e o Conceitualismo. Situar-se historicamente no limite entre

²⁸ RIBEIRO, 1997, p.245.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p.250.

o moderno e o pós-moderno, sem deixar de explicitar a dialética própria das vanguardas, voltada para a desconstrução e a construção, agora, de uma nova cultura artística brasileira (RIBEIRO, 1997, p. 34).

Considera-se a importância dos dois estudos e das especificidades abordadas por cada um deles. Enquanto Vivas não acredita numa linearidade da história da arte em Belo Horizonte, Ribeiro a apresenta com marcos predefinidos, trazendo apontamentos sobre a existência de um grupo neovanguardista na capital.

Após essas elucidações, pretendeu-se, dentro do contexto apresentado, investigar a arte produzida em Belo Horizonte, na década de 1980, e sua inserção dentro do circuito artístico da capital mineira. A década de 1960 foi reconhecida, como demonstra o estudo de Vivas, como um momento de participação coletiva de vários artistas de renome nacional nos salões de arte da prefeitura, e, nas décadas seguintes, isso não seria diferente, como pode ser observado. Seguindo essa linha, foram feitos levantamento e análise de críticas de jornais da época, bem como dos catálogos dos salões de arte, além das obras produzidas e pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha, assunto que será tratado no próximo capítulo.

Até o momento atual, o estudo mais completo, reunindo o maior número de fontes e informações do período, é o trabalho do jornalista e crítico de arte Walter Sebastião, que se propôs a catalogar algumas exposições do período, principalmente as coletivas. Segundo o autor, na sua pesquisa

optou-se por um texto que mescla livremente eventos e obras com afinidade ou tensão entre as linguagens e práticas dominantes, sem privilegiar um aspecto em particular. Para tanto, dei atenção especial às exposições coletivas, em virtude de seu caráter de agitação cultural e de divulgação de estéticas (SEBASTIÃO, 197, p. 318).

Sebastião apresenta o texto como uma forma de “verificar caminhos, perspectivas e discussões colocadas no período por artistas e por quem escreveu sobre suas obras”, pois, até hoje, sugere ele, a respeito da época, “essas discussões têm mais perguntas que respostas”³¹.

O texto do jornalista traz apontamentos para uma pesquisa mais detalhada a respeito da arte dos anos 1980 em Belo Horizonte, “seja por se tratar de fatos recentes, pela inexistência de obras que detalhem e analisem os anos 80 e 90 em Minas, pela pluralidade de argumentações postas em debate, seja pela sedução de um estudo mais próximo de uma grande reportagem”³².

³¹ SEBASTIÃO, 1997, p.318.

³² *Ibidem*.

Discorda-se quando Sebastião fala sobre a inexistência de obras, pois, na presente pesquisa, foram levantadas, só na década de 1980, aproximadamente cem obras de arte, pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha, onde, apesar das dificuldades, é possível o acesso de estudantes e pesquisadores da área. O autor ainda aponta que o caminho utilizado foi levantar as exposições coletivas do período, mas raramente aborda os salões, que, além de terem caráter coletivo, variavam de perfil, como foi possível constatar ao se verificar a realização, na década de 1980, de salões temáticos, o que talvez seja elemento direcionador para uma produção artística específica.

Não queremos apenas analisar criticamente o trabalho do jornalista, mas fazer saber, como ele mesmo deixa claro, o quanto é necessário um estudo mais aprofundado da época, para que não se corra o risco de generalizações.

A cena colocada em debate é paradoxal. Temas, práticas, linguagens, antigas e novíssimas, não apenas medem forças ao sabor dos acontecimentos, como também expandem ou condensam o tempo e a história, constituindo um móbil escaldante que, vertiginosa e aparentemente, só multiplica impasses e questões. Recentíssimos em relação a nós mesmos, mas também situados em algum ponto remoto do que seria a ‘nossa’ origem, por pressões de ordem diversa – crise dos ideais, novas tecnologias, economias de mercado – somos levados a nos categorizar no horizonte histórico (SEBASTIÃO, 1997, p. 319).

Contudo, Sebastião apresentou levantamento das seguintes exposições ocorridas em diversos espaços da cidade: *Figuração Selvagem, Notícias da Terra, Brasil Pintura, A criança de sempre, Museu da Intenção, Iconografia Profana, Construção Selvagem, Alegria é a prova dos nove, Ateliê Bonfim, Imagem Derivada: Visões da gravura hoje, A cidade faz (XIII SNA), Ana Horta, 55 artistas, Os baldes, Imagem pública, Sete manias, sete artistas; Fábrica moderna, Flamboyant na curva; A mulher mais bonita do mundo; Sexta Básica; Descendo a serra; Desenho e outras intoxicações.*

Dentro das mostras analisadas, o autor apresentou uma tendência diversa na produção artística, que trouxe uma maior elucidação da convivência das práticas artísticas naquele momento. Mais que um “retorno à pintura”, “esse ecumenismo sinaliza temas do momento, ao mesmo tempo, guarda distância de uma adesão de caráter militante com relação às novidades da época”³³. E apresenta dentro do contexto dessas mostras o interesse dos artistas pelo papel artesanal, pela fotografia, pela gravura, pelo objeto e, principalmente, pelo desenho, “que, em Minas, é o grande produtor/receptor das novas tendências, merecendo, portanto, pesquisa específica”³⁴.

³³ SEBASTIÃO, 1997, p. 339.

³⁴ *Ibidem.*

Em 1991, o Instituto Itaú Cultural realizou a mostra *BR/80 – Pintura Brasil década de 80*, cujo objetivo seria o de mapear a produção pictórica emergente no país, nos anos 1980, apresentando trabalhos de artistas de nove cidades brasileiras: BH, Brasília, Campo Grande, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, RJ, SP e Vitória.

Frederico Moraes, crítico, entusiasta de grande parte dos acontecimentos não só da década de 1980, tendo exercido uma crítica politizada nos anos 1970, ao tentar entender as transformações de uma década a outra escreve, que “os anos 80, no Brasil, foram marcados por uma forte e envolvente revitalização da pintura, que significou o reencontro do artista com a emoção e o prazer após quase duas décadas de predomínio de uma arte fria e hermética”³⁵. Moraes ainda foi responsável por importantes exposições e pelo intercâmbio entre artistas que apresentavam essa produção. Seriam elas: *Entre a mancha e a figura*, 3.4 – *Grandes formatos*, em 1982, *À flor da pele – pintura e prazer*, no Rio de Janeiro. Em 1983, *A pintura como meio* e *Pintura, pintura*, em São Paulo, e *Brasil Pintura*, em Belo Horizonte. Em seu texto, ele situa a criação artística daquele momento, ao fazer referência a dois artigos escritos na época, publicados no Jornal *O Globo*³⁶, já prevendo os primeiros indícios dessa renovação:

No primeiro, vinculei a nova pintura ao que vinha acontecendo no campo político: a liberação do gesto pictórico era uma reação ao dogmatismo da arte nos anos 70, dogmatismo que tinha correspondência no autoritarismo do discurso da crítica de arte. No segundo texto, dizia: “Na raiz desse novo Informalismo pode estar o cansaço das tendências conceituais vigentes nos últimos dez anos, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, de uma arte paravisual. A redescoberta do prazer de pintar tem a ver com a necessidade de reconquistar o espectador com propostas visuais capazes de encher os olhos e aliviar os corações, depois das homeopáticas propostas artísticas desta década” (MORAIS, 1991, p. 13).

No texto de apresentação da exposição do Itaú Cultural em Belo Horizonte, o crítico Márcio Sampaio nos apresenta algo atípico: os artistas selecionados tinham em comum o fato de as suas carreiras terem se iniciado com o desenho ou manifestações cuja prática estaria subtendida na pintura. Sampaio, no catálogo da mostra, descreve uma tradição mineira do desenho, fundada por Guignard (1896-1962) e presente até o período em questão nas obras apresentadas pelos artistas que participaram daquela mostra: Marcos Coelho Benjamim, Marco Túlio Resende, Fernando Lucchesi, Paulo Henrique Amaral, Ana Horta e Ricardo Homen.

A tradição do desenho, fundada por Guignard, mantém-se viva ainda hoje e de certa maneira ainda influencia artistas mais jovens, não apenas pela presença insistente no circuito, como também pela inegável qualidade e

³⁵ MORAIS, 1991, p. 13.

³⁶ “Abertura também na cor?” (8/6/1979) e o “Informalismo está de volta” (30/7/1979).

atualidade de muitos dos nossos desenhistas. Isso pode ser entendido ao examinar-se a obra emergente dos demais artistas da mostra, Fernando Lucchesi e Paulo Henrique Amaral, por volta de 78; Ana Horta, ao abrir-se a década de 80; e Ricardo Homen, em torno de 84; em suas obras iniciais, ou o desenho é prevalente ou corre paralelo à prática de outras linguagens, de qualquer forma, alguma das qualidades de desenho subjaz na pintura (SAMPAIO, 1991, p. 21).

E juntamente a essa tradição, segundo ele, aliava-se os novos comportamentos criativos influenciados não apenas pelos acontecimentos do cenário internacional, mas também em nome de uma nova pintura permeada pela gestualidade e pela liberdade de expressão dominante no período.

Se se atravessou a década de 70 tendo o desenho como âncora da produção artística de Minas, ao final do período, por uma maior abertura do ambiente, e por outras razões, começam a configurar-se comportamentos criativos mais afinados com o movimento internacional. A par da reformulação dos Salões do Museu de Arte de Belo Horizonte e das propostas inovadoras do Palácio das Artes (SAMPAIO, 1991, p. 21).

O estudo da história da arte de Belo Horizonte, focalizando especificamente a formação da arte contemporânea e as transformações dos salões de arte, contribui para apresentar a produção artística mineira e apontar sua contribuição para o cenário nacional, abolindo o isolamento cultural de outras cidades brasileiras fora do eixo Rio/São Paulo e demonstrando a importância da cidade em um cenário mais amplo. Faz-se indispensável contextualizar essa transição no cenário artístico brasileiro, entendendo de que forma a “falência” do conceitual na arte produzida naquele período e o ressurgimento da pintura irão ecoar na década.

A apresentação da pintura como mote guerreiro, refletindo movimentações do circuito internacional, terá em Belo Horizonte um marco deliberadamente pensado como instrumento de difusão das novas propostas: a mostra Brasil Pintura. Inaugurada a 17 de novembro de 1983 na Grande Galeria do Palácio das Artes, com curadoria de Frederico Morais, Paulo Roberto Leal e Maria do Carmo Secco, essa exposição alinha-se entre as que precederam a grande manifestação dos jovens autores do período, a mostra Como vai você, Geração 80?, que reúne em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, artistas de São Paulo, Pernambuco, Amazonas, Rio de Janeiro, Mato Grosso e Minas Gerais (SEBASTIÃO, 1997, p. 336).

Com esta discussão, buscou-se compreender como se deram as transformações no campo artístico da década de 1980, nos contextos internacional, nacional e especificamente na cidade de Belo Horizonte. Para seu maior entendimento, passa-se a apresentar, no Capítulo 2, o estudo sobre os salões de arte, primeiramente enquanto uma instituição que tem sua própria história e, em seguida, serão analisados os salões nacionais de arte ocorridos no Museu de

Arte da Pampulha em Belo Horizonte. Optou-se por um recorte, ou seja, a pesquisa dedicou-se aos salões temáticos ocorridos entre 1979 e 1984 (exceto 1982), elegendo artistas e obras mais relevantes, de acordo com a temática proposta. Foi uma época de diversos salões e exposições temáticas, ocorridos em outras instituições da cidade já listadas por Sebastião (1997). No entanto, este estudo abordará os seguintes: *XI Salão Nacional de Arte, Figuração Referencial*, 1979; *II Salão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais – Pintura*, 1979; *XII Salão Nacional de Arte, A cidade faz*, 1980; *XIII Salão Nacional de Arte, A casa*, 1981; *XV Salão Nacional de Arte, Precariedade e criação*, 1983; e *XVI Salão Nacional de Arte, O homem*, 1984. E as exposições: *O desenho mineiro*, 1979; *Brasil Pintura*, 1983 e *BR80*, 1991.

CAPÍTULO 2 – OS SALÕES NA HISTÓRIA DA ARTE

A história da arte, enquanto campo de pesquisa autônomo, necessita da utilização de métodos que abarquem tanto os aspectos teóricos acerca da produção artística de um período quanto a abordagem do objeto artístico em sua materialidade, por meio da “educação do olhar”³⁷. Tal educação diz respeito a uma análise da obra artística em seus componentes formais, que dão a ela uma singularidade que não pode ser buscada em outro “lugar” senão nela mesma.

Segundo Vivas, no Brasil, ainda não há história da arte como campo autônomo, visto que, para que isso ocorra, deve haver “uma definição do campo, uma categoria de objetos que serão analisados, um quadro teórico-metodológico e uma escrita específica”³⁸.

Para essa escrita, torna-se necessário uma intensa pesquisa sobre a produção artística do período a ser analisado, a década de 1980, e além disso, na contemporaneidade, deve-se problematizar a construção de acervos de museus que se dedicam a guardar determinadas obras premiadas em salões de arte.

O grande problema dos historiadores que tratam uma obra artística no seu aspecto apenas informativo ou informacional é o de negar um conjunto de elementos formais que caracterizam a especificidade da imagem artística. Como é possível perceber, não parece existir um campo disciplinar constituído pela História da Arte no Brasil e por isto é natural esse sintoma constante de crise (VIVAS, 2011, p. 100).

O historiador da arte deve ter contato com a obra em sua materialidade, pois esse contato permite entender como uma determinada obra situa-se na interligação entre o espaço museológico e o aspecto físico do observador. Isso se torna inteligível quando Giulio Carlo Argan (1909-1992) situa a localização da obra de arte dentro do campo histórico:

A obra de arte não é um fato estético que tem *também* um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte. A obra de um grande artista é uma realidade histórica que não fica atrás da reforma religiosa de Lutero, da política de Carlos V, das descobertas científicas de Galileu. Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia, da ciência (ARGAN, 1992, p. 17).

Ao falarmos de obras de arte, devemos compreender anteriormente como se dão os processos de seleção e conservação das mesmas enquanto referências para a construção de uma história da arte, seja nacional, seja regional. Os museus de arte moderna e contemporânea

³⁷ “A análise é, sobretudo, uma “educação do olhar” e só se aprende no confronto do olhar” (VIVAS, 2012, p. 33).

³⁸ VIVAS, 2011, p. 95.

muito nos tem a dizer com seus acervos, como apontado no estudo de Emerson Dionísio de Oliveira³⁹, onde mostra que grande parte dos acervos existentes nos museus de arte moderna e contemporânea brasileiros foi formada pelos prêmios de aquisição advindos dos salões de arte. Oliveira realizou estudo sobre nove museus públicos de diferentes localidades brasileiras e, segundo ele, pode ser averiguado que “todos herdaram obras de eventos que os ligam a uma instituição anterior: os salões de arte”⁴⁰.

Ao encararem sua tarefa como formuladores de uma coleção, os museus contemporâneos de arte tornam-se a arena de negociação entre memórias coletivas e individuais, dentro de um processo de seletividade em que a presença institucional passou a ser continuamente questionada – sobretudo pelos próprios artistas.¹⁴⁻⁴¹ Os museus de arte dos grandes centros culturais, independentemente da tipologia adotada, passaram a preocupar-se com a dinâmica de circulação da arte e não apenas com sua exposição e conservação, tanto no que se refere ao seu valor mercadológico quanto ao simbólico (OLIVEIRA, 2010, p. 22).

Percebemos no Brasil a inexistência de uma política de formação de acervo dos museus e coleções, a não ser ora pelas premiações de aquisições dos salões existentes desde o século XIX ora por meio de coleções particulares que são doadas por seus colecionadores, a exemplo do Museu de Arte de São Paulo – MASP e a Coleção Assis Chateaubriand, em 1947. O que não se faz como único problema, visto que, além do que é escolhido para que vire patrimônio de determinado país ou estado, os museus também enfrentam o desafio de como lidar com as obras a serem conservadas e expostas ao público. Oliveira nos coloca essa questão ao pesquisar sobre formação de acervos de museus brasileiros, em que, segundo ele, “os museus ganharam uma má fama atrelada a um passado burocrático, elitista e, por conseguinte, segregador”⁴². E essa má-fama está relacionada à opção, muitas vezes, por preservar arquivos ou objetos obsoletos. Porém, para ele,

Essa leitura dos acervos dos museus não é de toda infundada; ao contrário, um dos pontos centrais de sustentação do discurso preservacionista, que atravessou as práticas dos museus, principalmente nos últimos anos do século XIX, como vimos, refere-se à ideia de que tais instituições devem ser o depósito de nossas histórias. Armazenam, portanto, uma infinita gama de “seres” e “entes” que lá, guardados, nos lembram de que temos um passado, mesmo que meramente protocolar, lido por valores hegemônicos e acessíveis a poucos” (OLIVEIRA, 2010, p. 22).

³⁹ OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

⁴⁰ OLIVEIRA, 2010, p. 51.

⁴¹ Nota do autor¹⁴: Muitos artistas de diferentes culturas empenharam-se em debater e criticar o sistema museal. Um caso emblemático da literatura das artes visuais é o do artista belga Mareei Broodthaers. No Brasil, o número de artistas que se empenharam no mesmo sentido é extenso, vale lembrar Nelson Leiner, Mabe Bethônico, Yuri Firmeza, Fabiano Gonper, Antonio Manuel e Artur Barrio.

⁴² OLIVEIRA, 2010, p. 22.

Os problemas apontados por Oliveira foram enfrentados no decorrer desta pesquisa, contudo, faz-se importante o acesso a essas obras, mesmo que não expostas, como nesse caso, em que as obras analisadas se encontram na reserva técnica do Museu de Arte da Pampulha. Juntamente a essas análises, foi necessário o levantamento da fortuna crítica, por meio de textos jornalísticos e catálogos dos salões, para recuperar os juízos elaborados no período sobre uma determinada produção.

Quando Argan nos orienta a “ler” o maior número possível de obras de arte, que se possa gozar da intimidade do objeto, conhecendo processos expressivos, artistas e coleções, ele é enfático ao afirmar que um historiador da arte forma-se em museus, galerias, igrejas, ao que acrescentaríamos, também em salões, pois é no local onde a obra se encontra que o historiador da arte se titula (LUZ, 2005, p. 19)⁴³.

Ao considerar tais variáveis e partindo do pressuposto que a única instituição que obedece aos critérios de preservação, divulgação e possibilidade de consulta das obras em Belo Horizonte (com um acervo que preservou a história da arte da década de 1980) é o Museu de Arte da Pampulha (MAP), todos os esforços desta pesquisa serão concentrados no contato e na análise de obras pertencentes a esse acervo, inseridas dentro do formato de aquisição por meio dos salões de arte.

Portanto, torna-se importante uma breve introdução a respeito dos salões de arte ocorridos no Brasil e acredita-se que, com estudo sobre essa instituição – salões de arte –, se alcançará o propósito maior da pesquisa, a saber, entender a produção artística da década de 1980 em Belo Horizonte.

Os salões na Europa passaram a ser associados à arte acadêmica e rapidamente foram questionados pelos artistas, assim como as premiações foram substituídas por um grupo interessado em arte que passou a adquirir as obras. No Brasil, a ausência de colecionadores que investisse em arte fez com que os salões assumissem o lugar de divulgação, crítica e definição dos valores artísticos, como aponta Ângela 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. Por outro lado, o Salão é um espaço lúdico, uma arena onde a luta se trava através da fruição do observador, de respostas imediatas que começam a surgir a partir de sua abertura, na noite do “Vernissage” (LUZ, 2005, p. 18).

⁴³ Luz faz referência a ARGAN, Giulio Carlo. FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Ed. Estampa, 1992.

O início dos salões no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, tem data definida, e cabe apontá-lo neste estudo, como forma de apresentação inicial de um traçado cronológico. Após a implantação da Academia, em 1834, é instituído para os alunos que participavam das exposições os primeiros prêmios de viagem, ou seja, era o momento em que os artistas premiados iriam ter contato com a produção artística estrangeira. Em 1840, seriam criadas as Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes, nas quais não só alunos poderiam participar, mas também artistas que não estivessem ligados à Academia, desde que suas obras fossem aceitas para apresentação.

Os salões oficiais de arte tiveram uma expressão cultural sem precedentes nos principais centros de produção artística do mundo, com seu apogeu nos séculos XVIII e XIX, notabilizando-se principalmente na França. Como nossa formação acadêmica está alicerçada no modelo francês, pela vinda da Missão Francesa ao Brasil, em 1816, ano em que a Academia é criada pelo Decreto de D. João VI, exposições em modelos semelhantes passaram a ser uma prática sistemática em nosso meio e, como bons iniciados, não só absorvemos o gosto pelos salões como fizemos deles, mais que um “lugar”, um espaço de sacralização de nossa arte, de confirmação de valores e de obrigatoriedade de comparecimento (LUZ, 2005, p. 18).

Nesse sentido, é possível demarcar alguns pressupostos, principalmente dos salões da República. O primeiro salão da República será a *XXVII Exposição Geral de Belas Artes*. O nome oficial Salão Nacional de Belas Artes será a partir de 1934. Naquele período, surgiam novas representações na arte, na tentativa de uma ruptura com a arte acadêmica, mais prestigiada até esse período.

Enquanto a arte moderna procurava seu espaço, os acadêmicos buscavam asfixiá-la. Durante toda a década de quarenta, no interior dos salões, a antítese acadêmicos *versus* modernos se desenvolvia. O salão dava visibilidade ao advento da arte moderna, pois era nacional e oficial. Por um lado propagava a discussão da arte moderna, até então restrita a Rio e São Paulo com alguma penetração de Minas Gerais. Por outro lado legitimava sua poética avalizando a autenticidade de sua produção pelo carimbo oficial (LUZ, 2005, p. 124).

Nas décadas seguintes, os salões permaneceriam, mas apareciam outras formas de concorrência entre artistas, críticos e interessados em geral, como o surgimento das bienais de Arte de São Paulo, em 1951.

Como já dito, o foco deste estudo serão os salões em Belo Horizonte, ocorridos na década de 1980, que, em grande parte, surgiram da estrutura dos salões cariocas, porém, no caso da capital mineira, faz-se necessário demarcar diferenças com relação aos do Rio e apontar as especificidades do mineiro.

No caso de Belo Horizonte, é possível remontar ao seu início na capital, bem como os marcos transitórios – acadêmico, moderno, contemporâneo⁴⁴ –, já assinalados por Vivas em sua pesquisa, quando demonstra que “em termos cronológicos, a história da arte de Belo Horizonte tem sido dividida em três marcos conceituais e estilísticos”⁴⁵, a saber: a arte acadêmica, iniciando-se em 1918, com “atuação de Aníbal Mattos como pintor e articulador da arte acadêmica em Belo Horizonte”⁴⁶, que teria sua transição a partir de 1936, com a realização do *Salão Bar Brasil*, tornando-se marco fundador da Arte Moderna na capital. Só, então, em 1964, com “a premiação de Jarbas Juarez no *SMAP* e a publicação do seu manifesto contra o estilo mineiro de pintar”⁴⁷, dos alunos de Guignard, seria inaugurada a arte contemporânea de Belo Horizonte. E, mesmo que exista essa divisão cronológica, segundo Vivas, é “necessário conciliar as relações entre marcos institucionais e uma análise efetiva das obras produzidas”⁴⁸ e, dessa forma, “fugir de uma história da arte linear e evolucionista que visa a comprovar a passagem do acadêmico moderno e contemporâneo, como um caminho natural”⁴⁹.

Apesar de apontar essas divisões, comuns no estudo da história da arte em Belo Horizonte, Vivas deixa claro não concordar com essa forma evolucionista e com marcos predefinidos de cada momento. E, para que isso não ocorra, torna-se importante a atenção às obras produzidas dentro do contexto estudado.

Feita essa introdução a respeito dos salões como instituição destacável dentro do circuito artístico e com sua própria história, busca-se agora fazer um recorte temporal nos salões de arte ocorridos na capital. Além de compreender como se deu a concepção da coleção do Museu de Arte da Pampulha, tendo também seu acervo sido formado em torno de doações e prêmios de aquisição de artistas participantes dos salões de arte.

2.1 – O Salão de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte e a coleção do Museu De Arte da Pampulha

Para se entender o desencadeamento da história da arte em Belo Horizonte, faz-se necessário o estudo dos salões, que, desde seu começo, passou por significativas

⁴⁴ “Toda a investigação histórica delimita um campo próprio, isto é, caracteriza e analisa grupos de fenômenos que, estando ligados entre si, formam um sistema de relações, um *período*. O início de um período é geralmente assinalado por uma mudança mais ou menos profunda em relação ao precedente: cada período pode incluir-se, com outros, num período mais vasto” (ARGAN, 1992, p. 31).

⁴⁵ VIVAS, 2012, p. 38.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

transformações. Quanto ao estudo dos salões, é possível concordar com Vivas quando esclarece sobre a importância dele e o motivo pelo qual ele deve ser nosso objeto de estudo para diagnóstico da produção artística de uma época:

Apesar da relevância do tema, poucos estudos foram realizados sobre os salões. No Brasil, o estudo inaugural foi realizado por Ângela Âncora da Luz. O estudo dos salões de arte é um caminho profícuo e capaz de relacionar os mais variados componentes da produção artística, sejam eles: institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras artísticas consideradas nos seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações e valorização dos artistas) (VIVAS, 2012, p. 118).

Outra questão importante neste estudo é o fato de os salões, não só em Belo Horizonte, mas em todo o Brasil, passarem a constituir seus acervos por meio de premiações de aquisição, ou seja, não há uma política de aquisição ou um colecionismo mais direcionado. Entender a história da arte de Belo Horizonte é buscar nos salões todo o referencial de um período, o que os artistas produziam e submetiam à seleção, ao pensamento dos críticos e à reação do público. Os salões são capazes de diagnosticar um pensamento que se delineava no campo artístico do momento estudado. Márcio Sampaio⁵⁰ aborda esse surgimento na capital:

Tendo surgido em meados dos anos 30 como reação ao academicismo que dominava as mostras coletivas e os concursos de arte em Belo Horizonte, o Salão de Arte promovido pela Prefeitura teve seu formato modificado de tempos em tempo, sempre como resposta às críticas, às demandas dos artistas e às exigências da própria arte e dos meios de sua comunicação nas últimas décadas (SAMPAIO, 2009, p. 152).

Ligado aos Salões está o Museu, pois ele é o local escolhido para a mostra e a guarda das obras que foram expostas, além de sua conservação. O Museu de Arte da Pampulha, dedicado às artes moderna e contemporânea de nossa cidade, possui um acervo de aproximadamente 1.400 obras, formado por praticamente todas as premiações desses salões, mostrando ser também tais premiações diagnósticos de produções, modismos, e delineando momentos artísticos de Belo Horizonte. Relacionado a essa questão, aborda o crítico Márcio Sampaio:

Por meio das premiações no Salão é que o Museu começaria a construir o seu acervo: os primeiros prêmios em cada categoria regulamentar – pintura, escultura, desenho e gravura – tinham caráter aquisitivo, e as obras premiadas passavam a integrar a coleção do MAP, havendo, eventualmente, doações de artistas premiados em 2º e 3º lugares. Em algumas edições, o Museu contou com o apoio de instituições e empresas como patrocinadoras

⁵⁰Mineiro de Itabira (1941), é artista plástico, crítico de arte, curador, professor e escritor. Destaca-se pela crítica e curadoria de diversas mostras coletivas e temáticas, estando à frente, no período abordado, ora da Coordenação do Museu da Pampulha ora do Setor de Artes Plásticas do Palácio das Artes.

dos prêmios de aquisição, mas estas, via de regra, não doavam as obras ao Museu. Com isso, muitas obras importantes deixaram de ser incorporadas ao seu acervo (SAMPAIO, 2009 p. 27).

Sampaio também aponta como problema outras questões relacionadas ao Museu, como: a localização, que dificulta o acesso do grande público, e a falta de recursos e a inadequação de suas instalações à função museológica. Contudo, as histórias dos salões e dos museus estão imbricadas e necessitam ser vistas.

O Museu da Pampulha foi construído em 1943, concebido por Oscar Niemeyer, na gestão do prefeito Juscelino Kubitschek, para funcionar como cassino, fazendo parte do complexo arquitetônico da Pampulha (Iate Clube, Casa do Baile e Igreja São Francisco de Assis), representando a chegada da modernidade em Belo Horizonte, nos quesitos artístico e arquitetônico. Porém, as instalações do prédio foram fechadas, após o jogo de azar ter sido proibido no Brasil, em 1946. Desse momento em diante, precisamente até 1951, o prédio passou a sediar eventos, comemorações diversas e até mesmo exposições de arte. Naquele mesmo ano, foi transferido, assim como todo o complexo arquitetônico, para o Governo do Estado de Minas. Em 1957, é inaugurado como sede do Museu de Arte de Belo Horizonte, com a cerimônia do *XIII Salão Municipal de Belas Artes*⁵¹.

A história dos salões na capital mineira é mais antiga que a própria criação de seu Museu, como demonstra Sampaio em seu estudo:

Em seus 72 anos de existência oficial, o Salão de Arte de Belo Horizonte passou por diversos formatos e denominações, mantendo, contudo, sua importância como instrumento de estímulo à criação artística na capital mineira. Suscitou polêmicas, questionamentos, mas indubitavelmente contribuiu para o surgimento e a inserção de inúmeros artistas no circuito artístico de Minas e no contexto nacional. É também o principal mecanismo utilizado para a constituição do acervo de arte brasileira e mineira do Museu de Arte da Pampulha (SAMPAIO, 2009 p. 25).

Vivas ressalta a importância dos salões da capital para o circuito artístico brasileiro, não só promovendo intercâmbio e propiciando formação para os artistas, mas também servindo para desenhar uma história da arte em Belo Horizonte, definindo e direcionando as obras que seriam conservadas até os dias de hoje.

Os Salões Municipais de Belas Artes (SMBA) da Prefeitura de Belo Horizonte têm um papel fundamental para o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil. Considerado muitas vezes como responsável por preservar o estilo acadêmico, os salões transformam-se na instituição capaz de financiar artistas, conceder viagens internacionais e constituir o acervo dos museus de arte. Neste sentido, acabam por definir o conjunto de obras que faria parte da memória visual artística brasileira, além de determinar

⁵¹ *Entre salões*: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte 1969-2000. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

critérios que deveriam ser seguidos pelos artistas para serem aprovados pela instituição (VIVAS, 2012, p. 229).

Em seus primeiros anos de existência, os salões aconteciam no saguão da Prefeitura e, nas décadas de 1940 e 1950, eram um grande evento ligado às comemorações do aniversário de Belo Horizonte. Na década de 1950, mais precisamente, em 1957, os salões seriam transferidos para o Museu e, desse momento em diante, deu-se o início da constituição do seu acervo com os prêmios de aquisições e outras doações. Acervo esse formado por meio do salão, e, como demonstra Sampaio, é possível crer em seu caráter circunstancial.

Primeiro, porque o Salão, em quase todas as suas edições, dependeu do interesse dos artistas em inscrever suas obras, e o conjunto inscrito conformaria um contexto sobre o qual o júri teria de trabalhar; segundo, pela razão de as curadorias exercerem o poder de escolha dos membros de seleção e premiação, e, assim, na composição de um júri, poder predominar um direcionamento conceitual e crítico da curadoria; terceiro, porque o júri trabalha com um certo nível de experiência e subjetividade e de composição de preferências a partir de discussões do grupo; quarto, por a premiação, muitas vezes, ser guiada também pela “consideração da hora”, isto é, pelo que cada obra expressa ou representa naquele momento (SAMPAIO, 2009, p. 23).

Outro fator que contribuiu para o fortalecimento do acervo do Museu foi o fato de que, em 1958, o jornalista Assis Chateaubriand articulou um grupo de doadores para incorporar obras ao acervo, e, assim, foi possível criar um maior repertório da produção artística apresentada no Museu, indo do moderno ao popular.⁵² Há ainda o fato apontado por Sampaio, de que obras premiadas, muitas vezes, foram incorporadas às coleções particulares de patrocinadores (instituições e empresas diversas), em vez terem sido doadas ao Museu.

Outra forma de constituição do acervo, além dos salões de arte, são doações diversas, e, desde 2003, os programas de arte contemporânea do Museu também contribuem para formar a coleção do MAP, a exemplo do Projeto Bolsa Pampulha, que passou a substituir os salões de arte, com algumas semelhanças em sua formatação (edital, portfólio, seleção e premiação), além de outras exposições.

O estudo do professor Vivas (2012) nos interessa, pois delineia um momento de mudanças não só no campo da arte, mas de forma geral, no que diz respeito ao advento da arte contemporânea em Belo Horizonte, com sua nova ordem, e a quebra de parâmetros formais que irá atingir também os salões:

A década de 1960 desempenha, como demonstra Michel Archer⁵³, uma mudança vertiginosa no sistema artístico internacional. O fim do duopólio

⁵² VIVAS, Rodrigo. *Catálogo da Exposição Museu Revelado*. Museu de Arte da Pampulha, 2013.

⁵³ Nota no autor. ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*.

pintura-escultura demarca a ruptura com séculos de representação artística. Observa-se que, ainda no início da década de 1960, é possível dividir a produção artística em escultura e pintura. Mas, como afirma Archer, o duopólio passa a ser questionado após o advento das colagens cubistas e da performance futurista, além dos eventos dadaístas (VIVAS, 2012, p. 203).

Vivas situa a mudança dos salões na capital dentro dessas transformações, advindas do questionamento das modalidades artísticas apresentadas, e, nos salões, os questionamentos e a necessidade de mudança não seriam diferentes.

O circuito artístico de Belo Horizonte, após 1967, caracteriza-se pelo diálogo constante entre a ruptura e a tradição. Dessa forma, após constantes crises, inicia-se um conjunto de medidas para reconquistar a legitimidade do SMBA junto aos artistas mineiros. O discurso de ruptura rapidamente parecia estar sendo novamente incorporado por práticas conservadoras. A primeira medida é transformar o Salão Municipal da Prefeitura em Salão de Arte Contemporânea (SAC) e abolir as divisões tradicionais como pintura, escultura e desenho. O objetivo do SAC, segundo o novo programa do salão, seria premiar bons trabalhos, independentemente de quem os produzisse. Com essa observação, busca-se romper com a imagem do SMBA, que estaria apenas premiando artistas do eixo Rio-São Paulo. Inicia-se, novamente, a tentativa de estabelecer, nos salões, critérios específicos para a arte mineira (VIVAS, 2012, p. 203-204).

A partir de 1969, acompanhando as mudanças do mundo e da arte⁵⁴, encerra-se o ciclo dos Salões Municipais de Belas-Artes, mais tradicional no formato e nas linguagens apresentadas, e cria-se o Salão Nacional de Arte Contemporânea. Como argumenta Vivas

a passagem do *moderno* ao *contemporâneo* dependeu da crise dessa instituição. O processo de quebra do suporte, a negação do museu como espaço expositivo privilegiado, a quebra do distanciamento com os espectadores, o uso do corpo como expressão artística e a volta à figuração são algumas características da arte contemporânea observáveis na manifestação “*Do corpo à terra*”⁵⁵, ocorrida na capital mineira (VIVAS, 2012, p. 41).

A partir de 1971, é retirado da denominação dos salões o termo “Contemporâneo”, passando a ser chamado Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. Como informa Sampaio:

Encerrava-se então o primeiro ciclo dos Salões do Museu, reconhecendo-se, sem dúvida, sua importância e seu saldo amplamente positivo. Iniciava-se uma nova fase com regulamentação aberta a novas linguagens e tendências. Aboliu-se a divisão por categorias, permitindo com isso a inscrição de trabalhos em linguagens ainda não catalogadas, interdisciplinares ou que se situavam na fronteira de uma e outra categoria – o regulamento referia-se a trabalhos e não mais a obras. (...) Quanto à premiação, também se aboliu a divisão por categoria. Estabeleceu-se um “Grande Prêmio” e outros prêmios de caráter aquisitivo sem hierarquização (SAMPAIO, 2009, p. 32).

⁵⁴ Abordadas especificamente no capítulo anterior.

⁵⁵ Exposição ocorrida no Parque Municipal, em 1970, liderada por Frederico Moraes. Apresentada no capítulo anterior.

Iniciado o ciclo de Salões Nacionais, este estudo irá se deter ao entendimento do que foram os Salões Nacionais de Arte da primeira metade da década de 1980, especificamente, os salões temáticos iniciados em 1979, o formato, as modalidades artísticas apresentadas, a presença maior de uma modalidade em detrimento de outras, os artistas mais premiados, as críticas de jornais da época, além do contato com grande parte das obras constantes no acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Esta pesquisa realizou levantamento de fontes – catálogos, documentos e obras – que vão do *XI Salão Nacional de Arte* ocorrido em 1979 até o *XXII Salão Nacional de Arte*, em 1990. Na impossibilidade de analisar tamanha quantidade de obras e artistas, foram escolhidos os salões dos anos 1979, 1980, 1981, 1983 e 1984, que se diferenciaram dos demais por terem uma proposta temática vinda por parte dos seus organizadores, antecedendo às inscrições. Isso será analisado cuidadosamente a cada capítulo, para que se entenda melhor toda a estrutura dos salões e se essas temáticas influenciavam ou não a produção artística do período. Um dos critérios escolhidos, em princípio, para a realização da análise de obras diz respeito aos artistas que tiveram mais participação, como convidados ou premiados, nos salões da década em análise. Além desse critério, nomes que apareceram em outras exposições e críticas do período também tiveram obras analisadas, de acordo com a disponibilidade do Museu e o estado das obras.

Analisando as premiações de toda a década de 1980, percebe-se a recorrência da pintura, em primeiro lugar, seguida do desenho, ficando os outros suportes com pouquíssimas ou escassas premiações.

Márcio Sampaio, crítico de arte que acompanhou, ora como curador ora como membro do júri, grande parte desses salões, reflete sobre o ocorrido:

Desde as lições preciosas de Guignard, fazendo dessa prática um exercício de disciplina e liberdade, o desenho tornou-se a linguagem⁵⁶ mais eficiente para traduzir a sensibilidade e o “caráter” do artista mineiro. Nos anos 70, chegou-se a conformar um “estilo mineiro” do desenho, caracterizado pelo refinamento técnico, o apreço pelo bem acabado, centrado quase sempre na figura humana e na paisagem. Nos anos 80, houve uma mudança radical no comportamento do desenho com a influência das novas tendências – o Neoexpressionismo, a gestualidade e a materialidade – uma arte mais “suja” e mais expressiva, como era o desenho premiado de Orlando Castaño (SAMPAIO, 2009, p. 102).

Por meio da análise e do levantamento de obras existentes no inventário produzido pelo Museu de Arte da Pampulha, de todas as premiações da década de 1980, para esta

⁵⁶ Alguns autores utilizam o termo “linguagem” para designar modalidades ou categorias artísticas. Discorda-se dessa nomenclatura, porém manteremos fidelidade ao texto citado.

pesquisa, chegou-se aos seguintes números: 63 premiações com o suporte pintura; 44 premiações com o suporte desenho; 14 premiações para escultura; e fotografia e objeto ficaram bem atrás, com uma premiação cada suporte.

Sabe-se da hipótese levantada por Sampaio sobre a importância do desenho no âmbito das artes plásticas em Minas, merecendo pesquisa específica sobre o tema, que, no caso deste estudo, servirá apenas como contraponto ao nosso objeto de análise principal: a emergência da pintura.

Na cena belo-horizontina, esse tema ainda é incipiente e abordado apenas por alguns críticos e jornalistas, que, “no calor da hora”, nem sempre trazem discussões mais aprofundadas sobre o “retorno à pintura” – tema esse apresentado no capítulo anterior.

Sendo o tema tratado principalmente por jornalistas e críticos, que vez ou outra apresentam reflexões momentâneas do assunto, fica claro que falta um estudo aprofundado sobre o mesmo, delineando os caminhos da arte em Belo Horizonte, na década de 1980.

Em meio a essas discussões, tem sido reiteradamente decretada a falência – e mesmo a morte – dos Salões de Arte, embora tenha havido numerosas propostas de alteração de seu processo e experiência às vezes eficazes. Os salões temáticos, os salões com convidados e com livre inscrição, as formas de inscrição de obras, os modos de seleção, os locais de exposição, as salas especiais e eventos paralelos como complemento da mostra principal de selecionados, os diferentes tipos de premiação – tem havido boas ideias que não só garantem que os Salões de Arte ainda estão vivos como, mais ainda, têm importante função a desempenhar no contexto cultural brasileiro, e muito em especial em Belo Horizonte, onde faltam iniciativas relevantes que estimulem os artistas, provoquem os jovens e reconheçam as contribuições dos mais velhos (SAMPAIO, 2009, p. 125).

Ainda há mais uma hipótese apontada por Sampaio: há nessa recorrência da pintura como suporte uma grande influência do mercado que despontava na época, voltado para essa arte, de certa forma, mais decorativa.

Essas questões já bastante discutidas, mas não esgotadas, trazem no bojo a preocupação de que “a arte não deve entrar no jogo do mercado”, nem “tornar-se um campo de disputas”. Mas fica sempre claro que, não importando a maneira como os Salões se realizam, estão sempre cumprindo aquelas funções que motivaram sua criação no século XIX: estimular o artista a buscar novas formas de expressão, criar o novo; oferecer, por meio de premiação, subsídios materiais e econômicos para o aprimoramento e a ampliação de seus horizontes, levar informação ao maior número possível de artistas, especialmente os jovens, e mais extensamente ao grande público, estimulado a conhecer as obras apresentadas nas exposições. Motivam polêmicas e, portanto, reflexão. Alteram o ambiente das artes, conduzem ideias, permitem a liberdade da experimentação (SAMPAIO, 2009, p. 125).

Outra questão perceptível é que realmente desenhava-se uma geração, visto que a grande maioria dos premiados havia nascido na década de 1950, sendo que, de 109 artistas, 45 estavam na faixa dos 30 anos de idade. Além disso, percebe-se que os artistas que já vinham se apresentando na década anterior também escolheram a pintura e o desenho como suportes principais.

Pretende-se contribuir para o aumento do registro histórico a respeito desse tema, uma vez que o Estado de Minas Gerais, e exclusivamente Belo Horizonte, tem acontecimentos – salões, exposições – e nomes relevantes no cenário artístico do período. Só para citar alguns: Marcos Coelho Benjamin, Mariza Trancoso, Ana Horta, Leo Brizola, Miguel Gontijo, Fernando Lucchesi, Mônica Sartori, Fernando Pacheco, Mário Zavagli, Isaura Pena, Mário Azevedo, Andrea Lanna, Marco Túlio Resende, Marco Paulo Rolla, Orlando Castaño, Cláudia Renault, entre outros.

Após a apresentação dos estudos sobre o contexto geral da produção artística nos anos 1980 no primeiro capítulo, e, em seguida, neste capítulo, em que foi feito um breve histórico dos salões de arte no Brasil, figurando-os como elemento fomentador da produção em artes plásticas, passaremos à análise dos Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte, iniciando essa análise no ano de 1979, escolha que se deu devido a esse ser o primeiro salão temático de toda a história dos salões, já se configurando como momento de mudanças na iminência da década de 1980.

CAPÍTULO 3 – XI SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1979, FIGURAÇÃO REFERENCIAL

Visando compreender a passagem da década de 1970 para 1980, inicia-se este estudo com a análise do último salão da década, o *XI Salão Nacional de Arte* de Belo Horizonte, ocorrido em 1979, ocasião que já se configura como um momento de mudanças. Esse salão nos traz importantes apontamentos para este estudo por inaugurar uma nova época para os salões mineiros, que a, partir daquela data, teriam muitas de suas edições temáticas e, muitas vezes, com homenagens a artistas importantes para a história da arte nacional, aspectos que serão explicitados mais detalhadamente nesta dissertação.

Para esta análise, foi possível constatar dois momentos da crítica que escrevia sobre os salões, como também participava do júri de seleção. Tem-se os escritos no calor da hora de Celma Alvim⁵⁷ e Mari’Stella Tristão⁵⁸, críticas e membros do júri, abordando, de forma positiva, a transformação do salão. Além desses, há os textos dos jornalistas Ângelo Oswaldo⁵⁹ e Maria das Graças Oliveira⁶⁰, trazendo colocações questionadoras ou mesmo contrárias sobre tal mudança. Todas serão discutidas a seguir. Além disso, tem-se o artista e crítico Márcio Sampaio, com sua participação em dois momentos distintos: naquela ocasião da realização do salão, como artista convidado, apresentando um trabalho e, ao mesmo tempo, sendo o responsável por duas exposições temáticas no Palácio das Artes – ambas serão abordadas aqui. E, ainda, Sampaio apresentaria em 2009⁶¹ um estudo memorialístico dos salões, sendo esse mais uma fonte desta pesquisa. Há que se diferenciar o artista do crítico, atuando em momentos distintos, além de perceber as variáveis temporais de sua escrita, ora no calor dos acontecimentos ora com olhar distanciado.

O *XI Salão Nacional de Arte*, extraordinariamente temático, foi inaugurado em dezembro de 1979, assim como informou Celma Alvim na ocasião: “Amanhã, dia 12, as 20h30, o Museu de Arte de Belo Horizonte inaugura o seu XI Salão, sob o título “Figuração Referencial””⁶².

Naquele ano, diferenciando-se dos salões anteriores e como nunca havia ocorrido a exposição, o *XI Salão* inaugura o formato de uma proposta temática aos artistas que na mostra

⁵⁷ ALVIM, Celma. Figuração Referencial: a hora de um salão renovador. Estado de Minas, 11 de dezembro de 1979, p.6.

⁵⁸ TRISTÃO, Mari’Stella. No Segundo Salão, uma retrospectiva da pintura mineira. Estado de Minas, 12 de dezembro de 1979, p. 5.

⁵⁹ OSWALDO, Ângelo. No salão anti-salão, é hora de ver a realidade. Estado de Minas, 15 de dezembro de 1979.

⁶⁰ OLIVEIRA, Maria das Graças. Condenado antes da abertura. O XI Salão Nacional não passa de um tapa-buraco. *Diário da Tarde*, 1º Caderno, 12 de dezembro de 1979.

⁶¹ *Entre salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

⁶² ALVIM, 1979, p.6.

em questão não foram concorrentes, e sim convidados. Segundo fontes consultadas no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH⁶³, o tema foi sugerido por uma comissão de críticos e artistas contatados pela direção do Museu de Arte, a saber, pela crítica Celma Alvim, pelo diretor do Museu de Arte, Lúcio Portella, e pela artista Marina Nazareth.

Nos anos que se seguem, especificamente 1980, 1981, 1983 e 1984, as mostras permanecerão com propostas temáticas, porém com abertura de concorrência e variação quanto às premiações, e este estudo se dedicará à melhor compreensão do ciclo desses salões temáticos.

Segundo o art. 1º do Decreto nº. 3.693, de 4 de dezembro de 1979, publicado em Belo Horizonte, assinado pelo prefeito Maurício de Freitas Teixeira Campos, oficializando o XI SNA da Prefeitura de Belo Horizonte, há indicações de que o novo formato permitirá a realização de um levantamento da produção artística brasileira dentro da temática proposta.

Dedicado ao tema “Figuração Referencial” com o objetivo de exemplificar uma das tendências mais significativas da criação plástica da década de 1970, visando refletir e testemunhar a realidade que vivemos, em seus mais variados aspectos (Jornal *Minas Gerais*, 6 de dezembro de 1979. Ano LXXXVII. NL 231).

O decreto definia, ainda, os valores das premiações e tinha como finalidade fazer com que as obras adquiridas fossem automaticamente incorporadas ao acervo do Museu. O que se sabe é que nem sempre isso foi possível, pois as instituições oficiais e empresas particulares que a cada ano patrocinavam essas premiações, muitas vezes, adquiriam esses prêmios. Em matéria consultada, foi possível destacar que os artistas

estarão apresentando de cinco a dez trabalhos, dos quais, a Prefeitura vai adquirir, de cada um, uma obra no valor de vinte e cinco mil cruzeiros. Sendo que cada artista estará doando uma obra para o acervo do Museu (OLIVEIRA, 1º Caderno, 1979).

Outro fator observado é que nem sempre a obra submetida ao XI Salão foi a obra incorporada ao acervo, tendo o artista livre escolha para doar o trabalho que quisesse, o que não impede que seja possível a construção de uma narrativa em torno das obras analisadas: a intenção do artista, do júri, da proposta temática, por meio da análise das obras, do que foi escrito sobre elas e dos catálogos do salão.

Juntamente com esse decreto é publicada a Portaria nº. 2.382, de 1º de dezembro de 1979, na qual seriam indicados os nomes do júri que escolheria as obras que passariam a fazer parte do acervo do Museu. São eles: Aracy Amaral, Olívio Tavares de Araújo, Roberto

⁶³ Foram consultados documentos burocráticos, como projetos do Salão, decreto, portaria e correspondências oficiais.

Pontual, Frederico Moraes, Márcio Sampaio, Mari'Stella Tristão, Sara Ávila e Marina Nazareth.

A mostra *Figuração Referencial* reuniu trabalhos de 14 artistas brasileiros, sendo metade deles mineira, conforme os nomes mencionados a seguir, discriminados os títulos e as técnicas utilizados por cada um nos trabalhos apresentados: Álvaro Apocalypse (*Viagem às terras brasileiras*, desenho), Antônio Henrique Amaral (*Fragmentos*, gravura), Cildo Meireles (*Sem título*, desenho), Humberto Espíndola (*Sara-cura*, pintura), João Câmara Filho (série *Cenas da vida brasileira de 1930 a 1954*, gravura), Júlio Espíndola (*Qui nescit tacere nescit loqui - Quem não sabe calar não sabe falar*, pintura), Liliane Dardot (*Emissão interrompida*, gravura), Luiz Gregório (*Sem título*, pintura), Marcos Coelho Benjamim (*Chegada de D. Eugênio na Província de Caratinga*, desenho), Maria Lídia Magliani (*Personagem*, pintura), Marisa Trancoso (*Rir V*, pintura), Mário Zavagli (*Sem título*, desenho), Márcio Sampaio (*Jeux sur l'herbe*, pintura) e Siron Franco (*Cabeças n.º. 1*, pintura).

Ramon Cardoso, diretor do Departamento Municipal de Cultura, informa que tendo realizado um levantamento “de todos os movimentos artísticos da década de setenta”, pode perceber “que a tendência mais significativa neste período foi o figurativismo”.

O figurativismo, conta Ramon Cardoso, que imperou nesses dez anos nas artes plásticas, é um reflexo e um testemunho da realidade histórica, social e cultural do País. “Baseados nesses dados”, esclarece, “e preocupação em saber, dentro desta tendência quais os artistas representativos, Celma Alvim, Lucio Portella e Marina Nazareth, em consultas a outros críticos de arte, definiram quatorze artistas, dos quais sete são mineiros” (OLIVEIRA, 1º Caderno, 1979).

Apesar da ampliação de conceitos e da gama de modalidades artísticas que permearam toda a década de 1960 e 1970⁶⁴, pode-se perceber, nesse salão, maior quantidade de escolhas de trabalhos para os suportes tradicionais, como descritos a seguir: a pintura em primeiro lugar, com sete premiações; em segundo lugar, o desenho, com quatro premiações; e, em seguida, a gravura, com três premiações. Acredita-se que isso se deu pela escolha direcionada a uma temática proposta, obviamente, mas o que seria a chamada *Figuração Referencial*?

No texto de abertura do catálogo⁶⁵ da mostra, o então diretor do Museu, Lúcio Portella, destacava aspectos inaugurais importantes do salão que ocorreria em 1979, abrindo novo ciclo dos Salões de Arte, que seriam os salões temáticos.

⁶⁴ Esse tema é abordado pelo pesquisador Rodrigo Vivas, em seu livro: *Por uma história da arte em Belo Horizonte* (2012), em que analisa como se deu as mudanças das modalidades artísticas apresentadas pelos artistas nos salões, a partir do processo de desmaterialização das obras e do questionamento das modalidades tradicionais (pintura, escultura, desenho e gravura), como a emergência das propostas conceituais.

⁶⁵ Catálogo do XI Salão Nacional de Arte. *Figuração Referencial*. PBH, 1979.

O Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte tem agora a sua reformulação dentro de uma perspectiva que considera a necessidade de veicular obras e artistas capazes de contribuir para uma nova visão da arte brasileira. Convidando artistas brasileiros cujas obras refletem e testemunham nossa realidade social e cultural, este XI Salão, pretende exemplificar uma das tendências mais significativas da criação plástica dos anos 70, ligada a uma figuração crítica e de referência a nossa realidade.

Assim, reúne no Museu de Arte de Belo Horizonte, sob a denominação “Figuração Referencial”, uma ampla e fecunda visão transfigurativa dessa realidade e da situação do homem contemporâneo (PORTELLA, 1979).

Ao escolher obras para ilustrarem o que ele chamou de “visão transfigurativa”, Portella traria uma abordagem alinhada com o pensamento artístico brasileiro ao internacional? Seria o salão capaz de delinear um pensamento ou mesmo uma produção? Há várias formas de essas questões serem respondidas, e a primeira delas gira em torno da fala dos diversos críticos que escreveram sobre esse salão no calor da hora, além de terem acompanhado de perto, como críticos e, muitas vezes, como membros do júri, diversos salões, desde a década anterior.

Em reportagem publicada no jornal *Estado de Minas*, a crítica e membro do júri Celma Alvim apontava para as transformações pelas quais o Museu vinha passando, ao se abrir a novas frentes de trabalho, das quais, o salão, “em nova versão”, constituiria umas das estratégias. Segundo ela, o evento tinha “uma intenção inequívoca de provocar uma situação nova e vitalizante, a desarticulação de uma estrutura repetitiva e já profundamente desgastada, resultará, sem dúvida, num grande benefício para a vida cultural do Estado”⁶⁶.

Na continuação da reportagem, Alvim aponta para um possível esvaziamento dos salões tradicionais, os denominando “cômodos” e “repetitivos”, e explica:

Quando se fala em desgaste e esvaziamento, não se pretende minimizar a importância e a repercussão de época dos salões anteriores, que se impuseram tão significativos nas décadas passadas. Todo um acervo de benefícios, resultante destes eventos, se alinha frente a qualquer tentativa de levantamento histórico das artes plásticas mineiras (ALVIM, 1979, p. 6).

Quanto ao esvaziamento e à decadência não só dos salões, mas também da produção artística como um todo, era unânime a fala dos críticos em todas as matérias encontradas sobre o ano em análise. Outra crítica e membro do júri Mari’Stella Tristão escrevia:

Estamos assistindo aos últimos instantes da década de 70. A arte como consequência natural dos tempos não passaria incólume às adversidades que marcaram a década. O cerceamento da liberdade gerou incertezas, contradições e inibições que de certa forma refletiram sobre a personalidade artística, reprimindo o impulso criador. Em consequência vimos o decair da produtividade e o recrudescimento do nível técnico (TRISTÃO, 1979, p. 5).

⁶⁶ ALVIM, 1979, p. 6.

Nos salões da década de 1970, notaria-se esse agravamento, e pode ser percebida a perda da vitalidade e, até mesmo, certa melancolia nos salões, não só em Minas, como também no restante do país. Em 1978, por exemplo, quase não houve inscrições para o X SNA. Foi quando se pensou no novo formato, temático, que, acreditavam os envolvidos, seria uma forma de resgatar o salão.

A reformulação do salão, aceita como uma das estratégias de mudança, ganhou substância e peso maiores quando adotou um tema que iria discorrer sobre uma das tendências mais significativas da criação plástica dos anos 70, e que se refere à preocupação da arte de refletir e testemunhar a realidade em que vivemos, em seus mais variados aspectos. Por “Figuração Referencial” entende-se, portanto, a abordagem de temas ligados à realidade histórica, social e cultural brasileira, bem como uma visão transfigurativa dessa realidade e da situação do homem contemporâneo (ALVIM, 1979, p. 6).

Por outro lado, mesmo com a tentativa de renovação, o salão também recebeu críticas contra essa mudança, partindo de diversos setores do circuito artístico da capital. Segundo a jornalista Maria da Graças Oliveira, em reportagem intitulada “Condenado antes da abertura: O XI Salão Nacional não passa de um tapa-buraco”, publicada no jornal *Diário da Tarde*, no dia em que a mostra era inaugurada, no Museu da Pampulha, ela cita falas de alguns desses críticos:

“o XI Salão, na verdade, não é um Salão, sim uma mostra seletiva.”. “A prefeitura nega aos novos a chance de surgir”. “Em vez de Salão, o nome da exposição deveria ser ‘amostragem’.” “Este salão não passa de um tapa-buracos”. “numa mostra figurativa, esqueceram o Inimá de fora”. Os desabafos foram feitos por críticos, experts e marchand relativamente ao XI Salão Nacional de Arte que vai ser inaugurado hoje no Museu de Arte da Pampulha (OLIVEIRA, 1º Caderno, 1979).

Ângelo Oswaldo, jornalista e crítico de arte que acompanhou diversos salões, nas décadas de 1970 e 1980, fala sobre os riscos que o salão teve de cair no ostracismo ou mesmo acabar, desde 1972, afirma ele, já que a “maioria dos artistas comprometidos, de fato, com a árdua batalha em que se engajara a cultura nacional, afastou-se dos salões, colaborando, nos últimos anos, com seu esvaziamento”⁶⁷; possivelmente também pela forma como a instituição “salão de arte” se mantinha, “patrocinada sempre pelo dinheiro público e atrelada aos cânones da burocracia oficial, além de violentamente controlada pela censura, algumas vezes com lupa, passou a exigir modificações profundas”⁶⁸. Esta última fala, referindo-se ao controle ditatorial das diversas formas de expressões artísticas no período pelo qual passou o Brasil, entre 1964 a 1985. Ainda segundo o autor,

⁶⁷ OSWALDO, 1979.

⁶⁸ *Ibidem*.

O caráter consagratório dos salões cultivou o arbítrio da crítica estruturada em grupos e a gratuidade de modismos importados à maneira dos cosméticos. Promoveram-se linguagens mudas através de linhas previamente traçadas pela interferência estrangeira, ao mesmo tempo em que se projetaram artistas ao sabor do mercado dos grandes centros e do temperamento dos detentores do monopólio da informação artística. Estabeleceu-se o carreirismo, oficializou-se a corrida ao prêmio, alimentou-se o “vanguardismo de salão” (OSWALDO, 1979).

Outra hipótese pode ser levantada para responder à questão sobre a predominância da figuração na escolha de maior parte dos artistas convidados para essa mostra. Na década anterior, a maioria dos artistas optaria, na apresentação de seu trabalho, por uma arte mais fria e cerebral, uma produção mais voltada para o conceito, difícil de ser interpretada pelos mais leigos, muito devido à censura pela qual o país vinha passando em todos os setores. Naquele momento, em que se ensaiava a abertura política e “vencido o período de rigoroso cerceamento, a arte figurativa voltou, justamente, para refletir a angústia e a perplexidade do artista brasileiro nesse tempo de censura”⁶⁹. Aos poucos, os artistas retomavam a liberdade de expressão e pode-se ver, na maioria das obras apresentadas nesse salão, um tom ora irônico ora direto, com referências à história e à política do país. Observa-se isso principalmente nas obras de João Câmara, Marcos Coelho Benjamin, Mariza Trancoso, Siron Franco e Júlio Espíndola. Por outro lado, há obras apresentadas que estão distantes de qualquer questionamento político, no caso das obras de Cildo Meireles, Liliane Dardot e Humberto Espíndola.

Sabendo-se que esse salão ocorreu mais em um formato de exposição, com recorte temático e escolha pelos artistas que melhor definiriam o tema escolhido, acredita-se que os críticos queriam trazer para o campo artístico, propositalmente, uma discussão delineada para o momento político pelo qual o Brasil passava: o sistema político ditatorial, até então, cerceando a liberdade de expressão em todos os âmbitos da sociedade, desde 1964, e que, só em 1979, começava apontar para a volta da democracia no país, com a revogação do Ato Institucional nº. 5, a Anistia, dentre outras medidas. Além disso, a forte presença da figuração voltava à discussão para a produção daquele momento, reabrindo espaço para formatos tradicionais e inaugurando um momento de convívio entre todas as modalidades possíveis.

Assim, torna-se importante a apresentação de duas outras exposições ocorridas no mesmo ano e que vêm demonstrar a possibilidade de comprovação dessas duas hipóteses.

⁶⁹ *Idem.*

3.1 – Outras exposições – a presença da figuração no desenho e na pintura

No mesmo ano, ocorreria, no Palácio das Artes, duas exposições que revelavam a produção dos artistas naquele ano, não coincidentemente, as duas elegendo as categorias mais presentes no *XI Salão*, o desenho e a pintura, ambos em sua maioria, com obras figurativas. A primeira, intitulada *O desenho mineiro*, coordenada pelo crítico Márcio Sampaio, que, na época, era o responsável pelo setor de artes plásticas daquela instituição. Sendo, em seguida, inaugurada a exposição *Pintura*, mostra temática proposta pelo *II Salão do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*, ambas com texto crítico de Márcio Sampaio nos catálogos. O que nos possibilita entender o momento em que essas duas modalidades artísticas se firmavam e apontavam perspectivas para as formas predominantes na arte em Belo Horizonte nos anos 1980.

Neste estudo, há duas questões às quais devem ser dadas ênfases, sendo aspectos importantes da produção artística daquele período: uma de caráter formal, a saber, a predominância das modalidades artísticas, no caso, a pintura e o desenho, em detrimento de outras, e a grande recorrência da figuração; a outra, de caráter social, ou seja, faz-se importante entender o momento em que as obras eram apresentadas, sabendo-se que essas questões caminham interligadas.

Em seu texto de abertura do catálogo da exposição *O desenho mineiro*, o crítico Márcio Sampaio registra a existência de uma “escola do desenho mineiro”, desde a década de 1960, e observada pela crítica do período. Na exposição, que contou com a participação de 60 artistas, começando por Guignard até os que estavam produzindo no momento, Sampaio, em um texto fortemente literário, aponta o fato de o desenho em Minas ser praticado como meio de “reflexão” e “resistência” e, ao apresentar a categoria num comparativo com a pintura, aborda:

O desenho é, ao contrário, reflexivo, confessional, meio de exercitar-se a intuição. Contenta-se com os espaços mínimos, realiza-se integralmente com um mínimo de meios e suportes. Quase sempre resiste às modas, resiste a modelos estranhos. Enquanto a pintura vive do momento, é mais vulnerável às vagas tendências, o desenho pode refletir toda circunstância do mundo objetivo e imediato, ao mesmo tempo fazer-se universal e atemporal, transformar a emoção localizada, em expressão do universo subjetivo (SAMPAIO, 1979a).

Sampaio, como crítico, curador e artista, traça mesmo uma personalidade para o que viria ser esse desenho mineiro produzido nos últimos 15 anos, em que, mesmo variando

conforme o traço de cada artista, teria certas características técnicas e formais em comum, originadas de um maneirismo mineiro:

Daí, a frequência no desenho mineiro da metáfora, dos signos da memória e do inconsciente, o mergulho profundo nos espaços mentais, habitados por figuras mágicas, as referências à História – a memória institucionalizada – revisitando heróis e mitos; a prática de técnicas obsessivas, a relevância do erótico e do visceral. A figura e a paisagem, criando espaços e significados próprios ambíguos, no seu extremo expressionismo barroco, buscando a organização e a construção. E em consequência dessa permanente devoração do mito e sua prolongada mastigação (que propicia o confronto entre realidade e sonho, o objetivo e o mágico) emergem o realismo crítico, o humor, o riso de si próprio, que fragmentam o mundo, para criar a unidade da natureza e mente (SAMPAIO, 1979a).

Já no *II Salão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*, intitulado *Pintura*, Sampaio novamente fala sobre uma “intensificação na prática do desenho” e uma pintura em “franca debilidade”, nas palavras do autor, “com poucos artistas capazes de oferecer algo de novo e de maior significação”. Nesse mesmo catálogo, após longo texto percorrendo sobre os ensinamentos de Guignard, que ensinava “primeiramente o desenho. Dominado o desenho, então às tintas”, Sampaio finaliza falando sobre o que é passível de discordância e dividindo a pintura em dois momentos: uma dita alienante, presente nos anos 1970, baseada no “decorativismo, no jogo de cor e de forma” e a que virá com mudanças, com artistas que ingressariam na década de 1980, “com instrumentos capazes de aprofundar a matéria da arte, a linguagem plástica, retirando-lhe o soro da vida” (SAMPAIO, 1979b).

No aspecto social, mais uma vez, Sampaio, no texto para a exposição *Pintura*, discorre sobre a questão política que se mostrava influenciando diversos aspectos da produção artística, apontando, de um lado, o lento esvaziamento causado pelo cerceamento da liberdade dos artistas e, por outro lado, o uso da figuração e a alusão metafórica aos acontecimentos da ocasião:

Como aconteceu em todo o país e possivelmente em boa parte do mundo atingido pelas crises políticas do fim da década de 60, a crise de energia do início da década seguinte – a prática de uma arte de ação ou conceitual teria aqui, por volta de 1974, seu momento de franca desaceleração, baixando a constrangedor nível de desinteresse. É claro que alguns artistas continuariam resistindo à debilitação geral, através do refinamento ou aprofundamento de suas propostas iniciais, apesar dos golpes da censura (então capaz de cortar obras de exposições, processar artistas e, pior, impor a auto censura). Nesse momento, o humor e a metáfora passam a ser duas saídas honrosas para a arte, reconduzindo ao espaço da arte os mil fantasmas nas suas ambíguas aparições de anjo e demônio, homem e bicho povoando mundos mágicos, mentais, subconscientes, tão longe – e tão perto – do mundo real (SAMPAIO, 1979b).

Os artistas da mostra são bastante representativos para a década, e não foi aleatória a escolha deles. Muitos participavam frequentemente dos salões de arte pesquisados, de exposições nacionais e internacionais e consolidaram um trabalho de peso, tendo a pintura como mote principal. Alguns merecerão destaque nesta pesquisa, visto que têm importantes participações no circuito artístico de Belo Horizonte e obras presentes no acervo do Museu de Arte da Pampulha.

3.2 – Marcos Coelho Benjamin

Artista autodidata nasceu em Nanuque, MG, em 1952. Em 1969, muda-se para Belo Horizonte, onde reside ainda hoje. Em 1979, foi um dos artistas convidados e premiados, com a obra *Chegada de D. Eugênio na Província de Caratinga*, na categoria desenho.

Marcos Coelho Benjamin foi o artista mais premiado nos salões da década de 1980 e tem 14 obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte da Pampulha – MAP. É reconhecido pela infinidade de técnicas artísticas utilizada na sua carreira, tendo iniciado com o *cartoon*, indo para o objeto, passando por desenho, pintura e fotografia.

Os críticos Aracy Amaral, Márcio Sampaio, Frederico Moraes e Roberto Pontual já escreveram sobre a obra de Benjamin, e torna-se frequente nesses textos a ligação de sua produção artística ao jeito mineiro de ser. Segundo Aracy Amaral, “é um processo misterioso como esse conjunto de circunstâncias, somadas ao isolamento natural, forçado pelas regiões montanhosas”, o que faz com que esse jeito seja “singular, particular ou ambíguo”⁷⁰.

Benjamin começa a participar de Salões de Arte por todo o Brasil a partir da década de 1970, sendo reconhecido em princípio por desenhos sarcásticos e, em seguida, por pinturas e objetos. Os salões dos quais participava sempre lhe “rendiam prêmios, era instigante numa fase em que o mercado era ainda meio ou quase totalmente inexistente, e isso o estimulava a persistir”⁷¹.

Ainda segundo Amaral, após esse início de carreira, seus traços tomariam uma forma mais definida e carregada de significados, dando pistas para a análise de suas obras.

Benjamin partiria para outras especulações – mais desenho, menos humor – com personagens estranhos, como localizados em sótãos soturnos, meio boschianos, entidades medievaescas, a recordar a imagética fantástica de Marcelo Grassmann. São figuras e fundos construídos com linhas hachuradas, em ambiente penumbroso, com objetos dentro de seus próprios

⁷⁰ AMARAL, 2000, p. 13

⁷¹ *Ibidem*, p. 20.

corpos, ou os objetos, que Benjamin já estava construindo (1979/80) povoando o segundo plano do desenho (*Ibidem*, p. 21).

Márcio Sampaio, ao escrever para uma exposição de pinturas do artista, em 1987, demonstra a naturalidade com que Benjamin transita pelas categorias artísticas, ora utilizando-as juntas ora individualmente, deixando saber que o objeto foi eleito seu principal elemento de exploração. Porém, na citada exposição, ele chegava à pintura não por modismo, segundo Sampaio, mas pela necessidade de ampliar as técnicas com as quais trabalhava o artista.

Benjamin, visceralmente desenhista, contamina-se finalmente da necessidade da fala mais incisiva. (...) Assim, em meio à ordenada produção, foi aos poucos surgindo a pintura, como fruto de investigação, experimentação e trabalho resolutivo. O absoluto domínio de seu instrumento técnico tornou-se capaz de enfrentar as questões da pintura com sensibilidade e inteligência. Em verdade não seria, para Benjamin, um deslocamento da expressão, pois que seu desenho, e mesmo os objetos, já haviam tocado as fronteiras da pintura. E o artista, ao assumir essa nova linguagem, estava trazendo para ela, com o sangue e a energia, toda uma experiência anterior, o seu próprio universo (SAMPAIO in AMARAL, 2000, p. 120).

Nesse universo de possibilidades de Benjamin, torna-se necessário um olhar atento e uma análise precisa à obra dele pertencente ao acervo do MAP.

O quadro (FIG. 1) é feito em aquarela sobre papel e mede 43,8 cm x 51,5 cm. Há três figuras que compõem a tela de fundo vermelho, com uma divisão do que poderia ser o chão, onde os personagens estão de pé, em tons esverdeados. A figura que se destaca aparenta ser um senhor de meia-idade, careca e com ombros curvados, vestindo uma roupa que se assemelha a uma batina, e pelo título, se é levado a entender que a figura é D. Eugênio. Seria D. Eugênio um padre? Além da batina, ele calça chinelos comuns e tem as mãos cruzadas e sobrepostas. Tem os olhos cerrados e um semblante tranquilo. E quem seriam as figuras de cabeça pra baixo, com pés e mãos cruzadas? Benjamin parece criar uma cena fantástica para falar de um acontecimento no interior de Minas, na cidade chamada Caratinga⁷².

A figura à sua direita, com braços e pernas cruzadas e de cabeça para baixo, tem um quadrado no rosto e um triângulo na altura do que seriam os órgãos sexuais de um ser humano. Não é possível identificar sua fisionomia, pois há inúmeros diferentes traçados dentro do quadrado, formando uma nova imagem. A figura à esquerda também se apresenta na mesma posição, de cabeça para baixo, porém ela aparece pela metade no quadro. A aproximação do quadro permite ao expectador ver claramente os traçados que o artista

⁷² Dom José Eugênio Corrêa (1914-2010) foi o quarto bispo diocesano de Caratinga, onde permaneceu à frente da diocese durante 21 anos (1957-1978). Fonte: <http://www.diocesecaratinga.org.br/seminario-diocesano-historia/>

escolhe para delinear cada parte da cena – são linhas que se entrecruzam freneticamente –, permitindo que, à distância, veja-se um desenho uniforme, mas, aproximando-se a imagem, é possível se perder diante da infinidade de pequenos traçados que ele coloca em todo o quadro.

No canto direito inferior, uma mensagem: “Aquele Sr. dono da bondade mora no coração dos homens, mas não convive com eles. Caratinga, Nov. 1979. Benja”.

Assim como escreve Sampaio sobre o significado de sua pintura, que transitou bem por essa linha imaginativa e fantasiosa, “Benjamin reforça na obra o sentido de reconstrução do universo popular, a experiência infantil do jogo e dos sonhos, como restauração da liberdade”. Sua pintura, “matéria rica, surpreendente, pele dos mitos, reconstrução de natureza, expande e desdobra-se: não-figuras, cenários, compartimentos de tintas e cores escurificadas, e, nas sombras desse fazer, a vida ruminante, profunda de Minas”⁷³.

3.3 – Márcio Sampaio

Nasceu em Itabira, MG, em 1941. Atua como artista plástico, crítico de arte, curador, professor e escritor.

Mudou-se para Belo Horizonte em 1959 e participou de inúmeras publicações e movimentos, dentre eles, os que mais se destacam: criou o Grupo *Ptyx* de literatura e arte, participou da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, na Reitoria da UFMG, em 1963, e da criação do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, em 1966, tendo sido responsável pela crítica de arte desse periódico até 1972.

Como crítico de arte, atuou nos seguintes periódicos da capital: *Diário de Minas* (1965), *Revista Minas Gerais* (1969), e no *Semanário Ars Média* (1975).

Atuou à frente de instituições culturais, realizando importantes curadorias e sempre fomentando o circuito artístico. Como artista, realizou frequentemente exposições individuais e coletivas, além de ter ganhado diversas premiações em salões de todo o Brasil. Tem obras nos acervos de Belo Horizonte, MAP, Museu Mineiro e Centro Cultural da UFMG, e no MAM do Rio de Janeiro⁷⁴.

A obra apresentada (FIG. 2) no XI SNA – *Figuração Referencial* por Márcio Sampaio é intitulada *Jeux sur l’herbe (jogos na grama)*, da série *Galeria Antropofágica*, e é de 1978. É um quadro medindo 50 cm x 50 cm, feito com tinta acrílica sobre tela, aderida em Duratex®.

⁷³ SAMPAIO, 1991, p. 22.

⁷⁴ Informações sobre a biografia do autor recolhidas no site da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

Em primeiro plano, ressaltado em proporções maiores no quadro, está uma toalha verde levemente solta no gramado, com algumas frutas e um dado – uma primeira referência ao título “Jogos na grama” – disposto sobre ela. Além desses elementos, há dois quadros menores expostos proximamente às frutas, no lado direito inferior da cena. Um deles é uma cópia do polêmico quadro de Édouard Manet (1832-1883), *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862 – 1863), e o outro é um grafismo indígena.

A cena central traz uma retratação de um campo de futebol, e onde seria a trave o artista faz referência a outra obra moderna, *Composição em preto, vermelho e azul* (1921) de Piet Mondrian (1872-1944).

No gramado, algumas figuras dispostas sobre ele. Aproximando-se, bem é possível perceber que há uma técnica muito aprimorada do artista, pois a grama, minuciosamente traçada, suscita um efeito de aparente textura. Com conhecimento prévio, é possível entender que cinco das figuras são índios brasileiros, que, em princípio, não parecem estar jogando, mesmo que dentro de um campo, mas, sim, fazendo captura de três homens brancos, vistos que esses homens estão nus e amarrados por uma corda. Dentre esses homens, está o próprio artista retratado.

Ao fundo, outra cena, do suposto ritual de cozimento de um homem, conhecido costume antropofágico de determinadas tribos indígenas extintas no Brasil, temática muito abordada pelo artista Theodore de Bry (1528-1598), em gravuras e pinturas.

Assim, Sampaio apresentou o cotejamento de elementos reconhecidamente representantes da arte moderna, fazendo uma hibridização de temas e formas, indo da paisagem à figuração, criando, assim, a sua “figuração referencial”.

Observando atentamente a obra de Sampaio, pode-se entendê-la dentro de um contexto mais amplo, assim como apresentado por Canongia ao expor sua análise sobre as obras produzidas naquele momento?

A obra de arte passava a ser expressão de identidades particulares que faziam uso da história da arte de forma independente e por vezes irônica, equalizando a bel-prazer figuração e abstração, planaridade e textura. O recurso a alegorias, citações, e à apropriação de imagens populares e temas históricos foi igualmente notável (CANONGIA, 2010, p. 8).

Acredita-se que, sim, pois Sampaio, com essa obra, faz uma crítica à antropofagia artística brasileira, ao citar, em tamanho bastante reduzido, às obras de Manet, Mondrian e Bry, ambas inseridas dentro de uma cena, em tamanho maior, do contexto indígena brasileiro pré-colonização, cotejando elementos da história da arte e da realidade brasileira.

3.4 – João Câmara Filho

João Câmara Filho nasceu em João Pessoa, em 1944. Artista formado pela Escola de Belas Artes de Pernambuco, exerce atividades de pintor, gravador, desenhista, artista gráfico, professor e crítico.

As obras apresentadas no XI SNA – *Figuração Referencial* são 10 gravuras, sendo respectivamente: uma litografia da série: *Cenas da vida brasileira de 1930, 1954*; cinco litografias da série *A caravana uiva* e mais quatro litografias diversas.

Cenas da vida brasileira, 1930, 1954, produzida entre os anos de 1974 e 1976, é um extrato de um conjunto de obras contendo 10 pinturas e 100 litografias, pertencentes hoje ao acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, e, segundo o crítico Frederico Moraes, conjunto de obras esse “cuja existência enobrece e dá maioridade à pintura brasileira”⁷⁵.

Além dessa, ele apresenta outra série do mesmo ano, intitulada *A caravana uiva*, contendo um filme, cinco litografias e um painel, com mesmo teor crítico e sarcástico da primeira. Com parte desse conjunto, Câmara participou não só do XI Salão Nacional de Arte do Museu de Arte da Pampulha, como também da XV Bienal de São Paulo, ambos ocorridos no mesmo ano, em 1979.

A respeito da apresentação para o XI SNA, Oswaldo discorre sobre o trabalho:

A começar por João Câmara Filho, de Pernambuco, os artistas que se apresentam na Pampulha revelam o alto nível de figuração brasileira e o comprometimento dessa tendência com a problemática nacional. A série “Cenas da vida brasileira”, que assinalou a emergência de Câmara como ponto de referência nessa direção, evidencia o primeiro passo consciente da postura assumida pela figuração, ao libertar-se dos condicionamentos remanescentes da “pop-art” para projetar criticamente, o quadro da realidade brasileira (OSWALDO, 1979).

A primeira série apresentada, *Cenas...*, busca retratar imagetivamente momentos do longo período em que Getúlio Vargas (1883-1954) esteve à frente da Presidência do Brasil, iniciando-se na década de 1930, até a morte do ex-presidente, em 1954. Assim, apresenta brevemente sobre a carreira de Getúlio Vargas na política brasileira:

Derrotado nas urnas pelo candidato paulista Júlio Prestes, Vargas reassumiu o governo do Rio Grande do Sul, e articulou o movimento de deposição do presidente Washington Luís, que culminaria com a Revolução de 1930. Após o exercício da junta governativa, Getúlio Vargas tomou posse como chefe do governo provisório em 3 de novembro de 1930. Com a

⁷⁵ MORAIS, 1980, p.15.

promulgação da Constituição de 1934, foi eleito presidente da República pela Assembleia Constituinte. Em 10 de novembro de 1937 anunciou a dissolução do Congresso e outorgou nova Carta, dando início ao Estado Novo. Governou o país até ser deposto, em 29 de outubro de 1945. Elegeu-se senador (1946-1949) na legenda do Partido Social Democrático (PSD) e concorreu às eleições presidenciais de 1950 pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), agremiação que fundara em 1945. Vargas recebeu 48,7% dos votos, vencendo por larga maioria seus opositores, e tomou posse em 31 de janeiro de 1951. Suicidou-se, no Rio de Janeiro, em 24 de agosto de 1954 (ARQUIVO NACIONAL, 2012, p. 67).

A obra pertencente à série escolhida para fazer parte do conjunto de 10 litografias apresentadas no *XI SNA* tem 57 cm x 54,5 cm e intitula-se *O longo silêncio* (FIG. 3).

Na imagem, um homem diante de um telefone fora do gancho e, em cima da cena, uma data: 1954, 24, ago. O homem está de terno e tem o olhar direcionado ao telefone. Seu rosto está abatido, com olheiras, e sua testa se destaca do restante, pois aparenta estar dividida do resto do rosto, e há três pontos verticalmente lineares nela; o fundo do quadro tem um contraste de manchas em preto e branco, dando a sensação de uma névoa, criando um ambiente carregado e cheio de suspense, olhado no seu conjunto. Sabe-se que a data presente na obra é a mesma do suicídio de Vargas, e a figura, mesmo não aparentando ser a do presidente, apresenta um homem em aparente abatimento, talvez pelo telefonema recebido.

Morais nos dá essa pista ao descrever o trabalho de Câmara, situando-o dentro do contexto da cultura brasileira:

Com efeito, escapando ao âmbito da pintura histórica, que resvala quase sempre para a visão oficialista e encomiástica e colocando-se como uma “invenção paralela” de caráter rigorosamente plástico, esta série tem característica de virtualidades, que lhe permitem enriquecer-se com uma sobrecarga significativa, renovando continuamente sua influência sobre o panorama plástico e cultural brasileiro (MORAIS, 1980, p. 16).

Sendo o trabalho de Câmara apresentado num momento de tensão da política brasileira, ao mesmo tempo em que se referia a outro período, se fazia atual e, de certa forma, confrontava-se com a ordem estabelecida, como se refere Moraes, “em plena vigência do AI-5”.

Os tempos eram outros, não era mais possível continuar vivendo nostalgicamente os acontecimentos traumáticos de 64, nem prosseguir pela via hedonista do tropicalismo ou permanecer na metáfora pseudo-participante. Era preciso incorporar à pintura as transformações da sociedade brasileira, pós-1968. As Cenas da Vida Brasileira foram a resposta de João Câmara aos novos tempos – realismo pictórico, realismo político (MORAIS, 1980, p. 17).

Sobre a série *A caravana uiva*, composta por um filme, cinco litografias e um painel intitulado *O Baile da Ilha Fiscal*, apresentado na *XV Bienal de São Paulo*, em 1979, Moraes escreve sobre seu significado.

Este quadro, que integra um conjunto denominado “A caravana uiva”, constante de um filme e cinco litografias, mostra a ascensão do cronista social simultaneamente ao descenso de tradicionais figuras do *society* carioca. No filme, o pintor aparece atirando no colarinho do cronista e este ferimento simbólico é, para ele, “a demonstração do perigo iminente que estas classes estão correndo com a emergência da violência”. O título do quadro foi tomado de outro pintor paraibano Aurélio Figueiredo (1856-1916), mostrando o último baile do Império. A festa que o cronista carioca mandou promover por ocasião do casamento de sua filha, cujo luxo foi condenado até mesmo por notórias figuras da alta burguesia brasileira (vide Revista Veja de 11.10.80) pode ter sido a última do período político que estamos vivendo, como que confirmando os pirões presságios do pintor. Não por acaso, aliás, logo após sua apresentação pública, o “Baile...” foi adquirido por um colecionador privado dos Estados Unidos. Dificilmente a obra teria lugar em alguma coleção privada ou pública no Brasil de hoje (MORAIS, 1980, p. 17).

As outras litografias que se encontram no acervo trazem esse mesmo tom de crítica à sociedade e à política brasileiras, levando a crer que o trabalho de Câmara é bastante representativo da produção artística nesse momento de transição das décadas de 1970 e 1980.

3.5 – Mariza Trancoso de Almeida

Mariza Trancoso nasceu em Almenara, interior de Minas Gerais, em 1939. Segundo seu depoimento⁷⁶, ela mostra que o encanto pelas imagens começou cedo. Desde pequena (por volta dos 5, 6 anos), na cidade onde nasceu, “desenhava sem parar nas areias do rio Jequitinhonha, nas paredes pretas de fuligem de fogão à lenha, achava ótimo, levava giz e desenhava, desenhava, desenhava”⁷⁷.

Mudou-se para Belo Horizonte para cursar o ginásio e, mais tarde, graduou-se em pintura e fotografia pela EBA/UFMG. Aperfeiçoou-se em gravura com Anna Letycia Quadros e Marília Rodrigues e fez curso de especialização no Cecor/UFMG, onde também trabalhou restaurando aquarelas.

Ainda estudando, por volta de 1966, foi muito natural a forma como Mariza entrou no circuito artístico, após uma temporada no interior, imersa na pintura, chegou à capital para emoldurar os quadros, quando, segundo a artista, na loja em que estava:

⁷⁶ TRANCOSO, Mariza. Belo Horizonte, 14/05/2014. Gravação em mp3. Entrevista concedida à Ana Luiza Teixeira Neves.

⁷⁷ TRANCOSO, 2014.

chegou Palhano Junior⁷⁸ e quis saber quem era a tal da Mariza e perguntou se eu queria fazer uma exposição. Disse que coordenava a parte cultural do Minas Tênis, na rua da Bahia, e disse que ia fazer um salão anual da pintura jovem, uma coisa assim, e pediu que eu fizesse a abertura do salão com aqueles quadros. (TRANCOSO, 2014).

Antes disso, ela já havia ganhado um prêmio no *XII Festival Universitário de Arte da UFMG*, BH (1963), porém foi a primeira vez que vendeu quadros, após aquela exposição.

Na década de 1970, a irmã de Mariza tinha sido presa, acusada de comunismo, e perseguida, por isso, mudou-se para a Bélgica. Em seguida, a artista decidiu ir também para o país europeu e fez pós-graduação em gravura em metal, na *École des Arts d'Ixelles*, em Bruxelas, e História da Arte, em Louvain. Naquele momento, no Brasil, em que houve diversas prisões de artistas e intelectuais, ela justifica a mudança, pois já havia o medo de represália quanto ao teor de sua pintura: “sempre quando ficava com medo do quadro antes de terminá-lo completamente, passava Suvinil em cima e pintava outro, como no caso do que está exposto no Museu”, conta. Medo por conta do teor político de suas pinturas naquele momento,

política mesmo, de crítica política, o político verdadeiro, lá em cima, fazendo das suas, roubando, cometendo impropérios, ditadores, ou, que simplesmente foram eleitos (vereador, deputado, senador) mas sem nenhum ideal pra trabalhar com o povo, mas com o próprio poder pessoal, o próprio bolso. Sempre critiquei muito isso e sempre tive muito medo de fazer uma coisa muito panfletária e cheguei a fazer mesmo, quando eu trabalhei com a série que chama RIR – Retrato Imaginário da Realidade, que eu só tenho um aqui, que deu muito cupim (mostra um dos quadros); bem óbvio e panfletário. Depois fui percebendo que a pintura quanto mais mistério nela, quanto mais não linear o pensamento melhor, como escrever bem; tem cinquenta anos que eu pinto e nunca pretendi agradar nem crítico, nem colecionador nem galerista. Sou chamada de antipática e orgulhosa, mas sou mesmo, pois esse negócio de ficar determinando o que a gente tem que fazer, a única liberdade que eu tenho é a pintura, o resto tudo na vida você tem que baixar o facho, ceder daqui, ceder dali, se submeter. Agora a pintura não, ali é meu território. Pode não gostar, xingar (*Ibidem*).

A partir desse momento, participou de diversos salões – tendo sido premiada nove vezes –, exposições coletivas e, raramente, de individuais, pelo motivo de não ver muito sentido em expor, segundo ela. Muito tímida e exigente consigo mesma, fala da sua participação em salões da capital, pois só neles ela concorria quando estudante.

Os salões, todo mundo mandava, todos os estudantes do Brasil inteiro, era tão bacana aquilo, aquele alvoroço de participar de salões. Eu não participava que eu achava que não era artista. O dia que eu percebi que já

⁷⁸ Palhano Júnior, crítico e jornalista mineiro, incentivador e *marchand* de jovens artistas, tendo criado no Minas Tênis o Salão Jovem. Outros artistas aparecem relacionados ao nome de Palhano Junior, como Lorenzato, Damasceno e Juçara Costa.

dava pra mandar (obras aos salões), pelo nível que eu via dos outros, mandando eu comecei a mandar (*Ibidem*).

E cita nomes como João Câmara e Siron Franco, que eram artistas surgidos naquele momento e, assim como ela, apareceram mais por causa dos salões de arte. Sobre os salões, ela prossegue:

Não só serviram pra mim, mas pra todo artista que hoje é conhecido começou no salão. João Câmara não existia se não fosse o salão, enfim, todos os artistas daqui e de fora dessa geração foram conhecidos nos salões. Era muito sério o salão. Era fantástico, aquele *frenezi*, aquela agitação cultural. Hoje, as escolas parecem um túmulo, hoje ninguém pode pintar mais (*Ibidem*).

Já sobre 1979, data do *XI SNA*, atuando como professora da Escola de Belas Artes da UFMG, comenta

Um dia Celma Alvim apareceu lá na escola e ela disse que fazia parte da equipe que estava coordenando o Salão Nacional do Museu e que aquele ano teria uma exposição com um tema pré-estabelecido, e a comissão decidiu de não fazer um salão aberto a todas as pessoas que quisessem concorrer a entrar no salão, porque antes acontecia era assim, e depois também voltou ser assim. Então ela disse que cada membro da equipe poderia sugerir nomes, e falaram o meu nome e do Julio Espíndola (que também era professor a EBA). Quase morro, falei não vou dar conta. Já que era temático, perguntei e o tema qual é? Ela disse é a realidade brasileira. Política brasileira. Como vocês quiserem. Mas o que se falava mais era na política, né? (*Ibidem*).

Nesta pesquisa, foram levantados textos críticos e jornalísticos sobre a artista Mariza Trancoso. Além da enriquecedora possibilidade de entrevistá-la em sua casa, em maio deste ano, proporcionando, assim, um maior conhecimento sobre a biografia da artista, da sua produção e do contexto em que se deu a produção das obras pertencentes ao acervo do MAP.

A obra de Mariza Trancoso (FIG. 4) pertencente ao acervo do Museu de Arte da Pampulha faz parte de uma série de cinco pinturas que foram expostas no *XI SNA*, intitulada *RIR*, ou seja, *Retrato Imaginário da Realidade (I a V)*, segundo entrevista concedida pela artista. A obra em questão foi doada após sua participação como artista convidada daquele salão e intitula-se *RIR V*, feita em tinta a óleo sobre tela aderida em aglomerado de madeira e medindo 125 cm x 91 cm.

A imagem apresenta um personagem masculino, vestindo um terno preto e com uma máscara, que se adaptava ao seu rosto. Deixa transparecer uma fisionomia enrijecida, com a testa e os olhos franzidos, além da boca simulando um sorriso. Sua mão esquerda está coberta por uma luva azul e imposta à frente do seu corpo. A direita segura, entre os dois últimos

dedos, uma fita verde e amarela. A fita, posicionada em diagonal na imagem, parece estar ligada a uma faixa amarela colocada atrás do personagem, proporcionando um contraste forte entre ele e o fundo preto.

Na entrevista, a artista fala da presença das mãos em seu trabalho e cita uma passagem que a impressionou, sobre uma obra que viu do artista mexicano David Siqueiros (1896-1974), no Museu de Arte da Pampulha, entre 1962 e 63⁷⁹:

era pintura mas as mãos eram de um material esponjoso, uma pedra, e isso entrou na minha cabeça, quando coloco as mãos também, não é imitando, mas as mãos pra mim, como a boca, são as duas partes do corpo humano, pra mim, mais expressivas. Muito mais que os olhos. Olho pode ser feio ou bonito, pequeno ou grande. Mas o que exprime o caráter, a generosidade ou a crueldade de um ser humano está nas mãos. No gesto que imprime alguma coisa, escreve, produz, molda, mata, bate, acaricia. Mão é uma coisa fantástica, pro bem ou pro mal. E a boca. A boca é quem expressa quem é a pessoa. Se é bonita, a pessoa fica bonita. Se é feia, a pessoa também fica feia... Então, essa coisa de mão é importante. Quando eu não coloco as mãos, às vezes, eu coloco as luvas. Luva também tem significado de poder. Pro bem ou pro mal. E vou jogando essas coisas, essas imagens que vão me ocorrendo (*Ibidem*).

Nessa e em outras imagens da série *RIR*, vistas em fotografias encontradas no acervo do APCBH (FIG. 5, 6 e 7), nota-se realmente o destaque e a precisão dados às mãos de seus personagens. Assim como a fisionomia das figuras, as mãos querem ou tentam dizer algo, impõem-se à frente do personagem e torna-se o foco central das pinturas.

Em suma, após a análise das obras, foi possível perceber que esse primeiro salão temático, com o tema *Figuração referencial*, apesar de não ter aberto uma ampla concorrência aos artistas, cumpriu sua função de demonstrar uma arte nacional voltada para a figuração e a expressão pictóricas, e os artistas convidados foram capazes de apresentar obras que constituíam uma reflexão sobre a realidade social, cultural e política do Brasil naquele momento. As obras apresentadas foram capazes de discutir, interpretar ou denunciar de forma dramática, irônica ou lírica um extrato da realidade do que vinha acontecendo no país.

⁷⁹ Em pesquisa no Cedoc-MAP, foi possível encontrar o catálogo da referida exposição. A exposição citada pela artista intitula-se “Pintura contemporânea do México”, ocorrida no MAP, em agosto de 1963, na qual consta a obra “Nossa imaginação atual”, do artista David Siqueiros.



FIGURA 01 – Marcos Coelho Benjamin. *Chegada de D. Eugênio na Província de Caratinga*. 1979. Guache e aquarela sobre papel. 43,8 x 51,5 cm.

Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



FIGURA 02 – Márcio Sampaio. *Jeux sur L'Herbe (jogos na grama)* (da série *Galeria Antropofágica*), 1978. Tinta acrílica sobre tela aderida em Duratex®, 50 x 50 cm.
 Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.



FIGURA 03 – João Câmara Filho. *O Longo Silêncio*, 1979. Litografia sobre papel. 57 x 54,5 cm.
 Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



FIGURA 04 – Mariza Trancoso. *Rir V.* 1979. Tinta a óleo sobre tela aderida em aglomerado de madeira. 125 x 91 cm.

Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

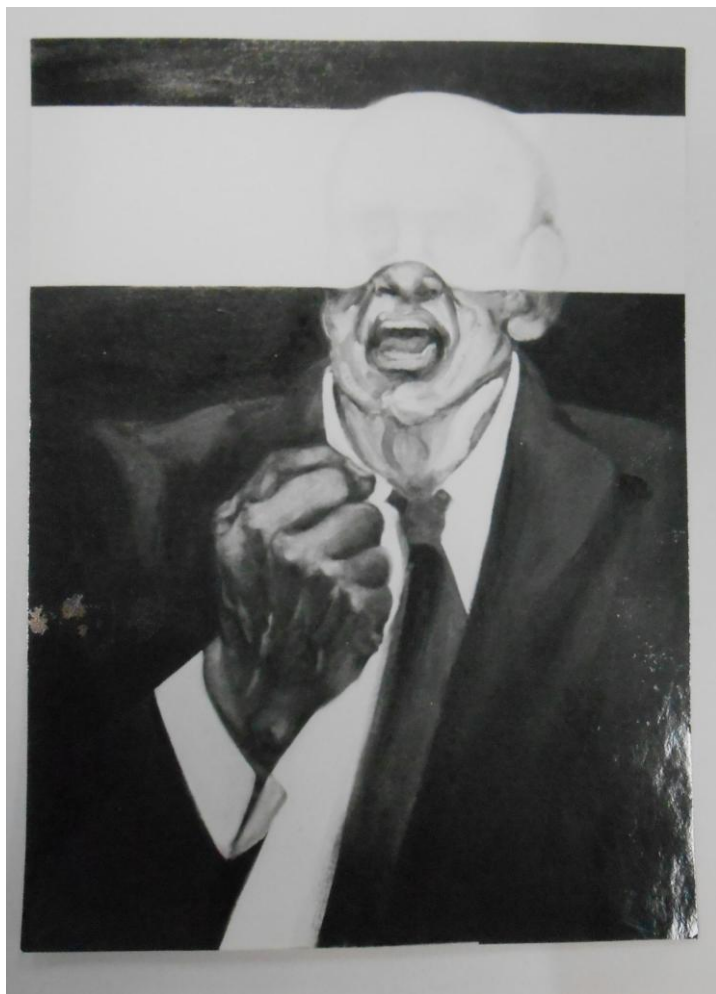


FIGURA 05 – Fotografia da obra *RIR I*. Mariza Trancoso.
Fonte: Acervo do APCBH. Belo Horizonte.



FIGURA 06 – Fotografia da obra *RIR III*. Mariza Trancoso. Fonte: Acervo do APCBH. Belo Horizonte.

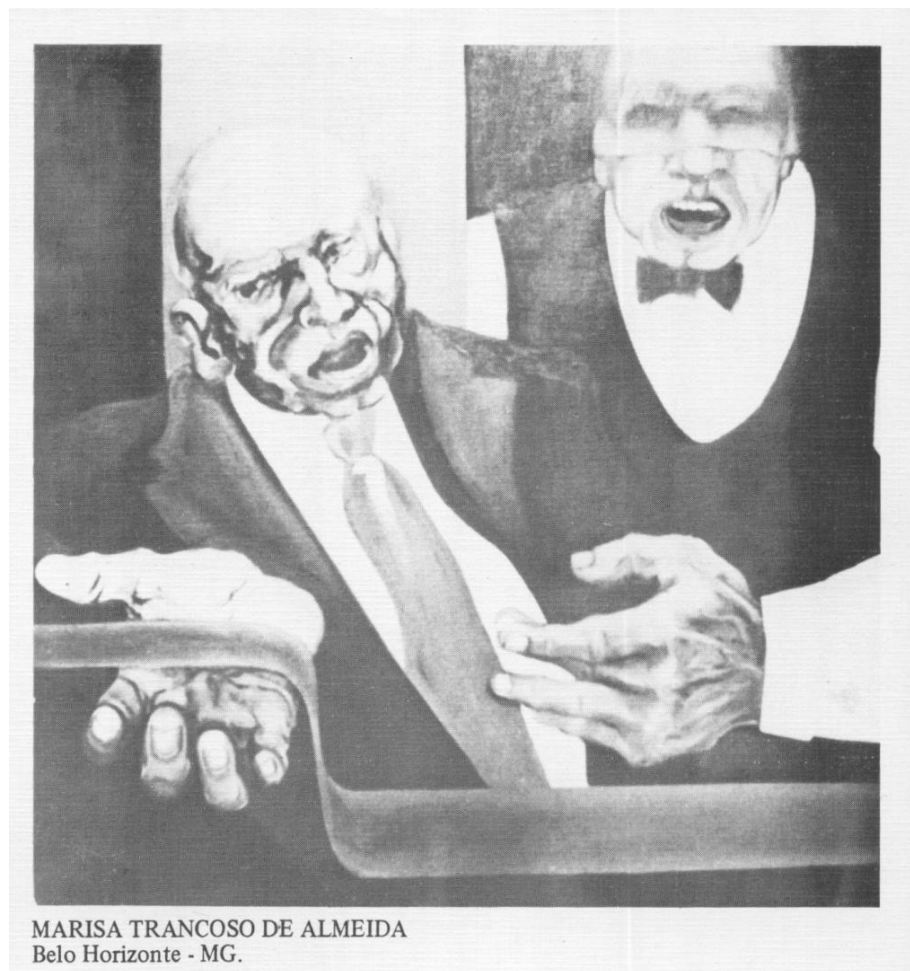


FIGURA 07 – Mariza Trancoso. Obra da série *RIR*.
Fonte: Catálogo do XI Salão Nacional de Arte. Figuração Referencial PBH, 1979.

CAPÍTULO 4 – XII SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1980, A CIDADE FAZ

Neste capítulo, serão analisadas as discussões e revisões acerca do *XII Salão Nacional de Arte* da Prefeitura de Belo Horizonte, ocorrido em 1980, com o tema *A cidade faz*. Salão esse que trouxe consigo a tentativa de ampliar sua abrangência, alcançando públicos e discussões diversas acerca da cidade e tudo que a envolvia, demonstrando que o momento político pelo qual o país passava, a derrocada da ditadura militar e o lento e gradual retorno à democracia também atingiam o circuito artístico. Sabe-se que esses dois setores estão imbricados, pois o esvaziamento dos salões se deu exatamente no auge da repressão às manifestações de qualquer ordem, durante toda a década de 1970, período que Zuenir Ventura chamou de “vazio cultural”⁸⁰, devido à diminuição da produção artística de toda ordem: música, teatro, artes plásticas, cinema, televisão etc. Após essa queda na produção artística no campo das artes plásticas, e, conseqüentemente, na submissão de trabalhos aos salões nos anos finais da década de 1970 e no início da década de 1980, como demonstrado pela fala dos críticos no capítulo anterior, os organizadores se viram obrigados a encontrar formas de atrair um maior número de participantes, para que a instituição salão de arte não fosse à falência.

O momento político brasileiro na década de 1980 é um ponto que pode ser ressaltado nesta pesquisa e foi tratado mais pontualmente no primeiro capítulo desta dissertação: a abertura política, após o Brasil ter passado por 21 anos de ditadura militar. Abertura essa, “lenta e gradual”, noticiada por todos os jornais, que, no âmbito das artes plásticas e visuais, foi menos comentada. No entanto, pode-se destacar algumas falas quanto a esse assunto, como, no texto de abertura do catálogo do *XII SNA*⁸¹, a do prefeito de Belo Horizonte, Maurício de Freitas Teixeira Campos (gestão 1979-1982). Ele sugere que, após um longo período de cerceamento da liberdade (política e cultural), naquele momento, torna-se possível às instituições voltarem com novas propostas, inclusive, proporcionando uma “deselitização” da arte como um todo e colocando temas de interesse comum em debate. Assim ele escreve:

Nosso desejo – e nós estamos realizando – é devolver ao povo as manifestações culturais e artísticas que a ele pertencem e das quais jamais deveria ter se afastado. Dessacralizar a cultura e a arte, para que não sejam um privilégio de elite, é realizar uma das mais importantes metas de uma sociedade democrática (CAMPOS, 1980).

⁸⁰ VENTURA, Zuenir. O vazio cultural. Originalmente publicado em Revista Visão, julho de 1971. In: GASPARI, E. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. VENTURA, Zuenir. 70/80. *Cultura em trânsito: Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

⁸¹ Catálogo do XII Salão Nacional de Arte. *A cidade faz*. PBH, 1980.

A abertura política brasileira, iniciada em 1979, com a revogação do AI-5, trouxe aos poucos a volta dos direitos políticos e culturais dos cidadãos. Foram momentos ambíguos, em que se contrapunham medo e euforia, liberdade e restrições, início da anistia a presos políticos e exilados, e esse salão viria com a tentativa de um exercício das liberdades recém-adquiridas, com a busca de ampliação do acesso à produção artística pelos demais núcleos da sociedade.

Assim como no *XI SNA*, intitulado *Figuração Referencial*, apresentado anteriormente, tem-se como fontes para este estudo a escrita dos críticos de arte que, membros da comissão de preparação do salão, também escreveram matérias jornalísticas sobre tal evento. Destaca-se aqui as matérias de Celma Alvim⁸², Mari’Stella Tristão⁸³ e Frederico Moraes⁸⁴. Além desses textos, escritos no “calor da hora”, há o estudo histórico e memorialístico já mencionado, realizado três décadas depois, do crítico e membro da comissão organizadora Márcio Sampaio.

Seguindo a regra de todos os salões anteriores, tendo esse evento, desde os seus primórdios, realizado-se na data de comemoração do aniversário de Belo Horizonte, houve a abertura do *XII SNA* de Belo Horizonte, no dia 12 de dezembro de 1980, em comemoração ao 83º aniversário da cidade. Assim, era inaugurado “o maior evento cultural de 1980 em Minas Gerais”⁸⁵, segundo Celma Alvim, ressaltando a importância do salão dentro do circuito artístico mineiro e nacional, com a participação estendida a artistas de outros estados ou mesmo a estrangeiros residentes no país em um período de dois anos.

Além de uma proposta temática, sendo ainda algo inovador na história dos salões de Belo Horizonte, esse Salão, o 39º da história da cidade e o 12º com a denominação “Salão Nacional”, ocorreria entre novas transformações. Sabe-se que esse foi o segundo do ciclo dos salões temáticos da década de 1980 (ciclo iniciado em 1979) e podem ser apontadas questões pertinentes quanto a essa nova formatação: o fato de se ter um salão temático pode ter direcionado uma produção específica? A tentativa de reavivamento dos salões por parte de seus organizadores obtivera sucesso nessa nova formatação?

Quanto ao novo formato, Alvim apresenta o *XII SNA* e remete à intenção de mudanças por parte da equipe que naquele ano o organizava, propondo uma nova fase ao salão.

Fruto do minucioso projeto elaborado em 1979 por uma comissão formada por Frederico Moraes, Mari’Stella Tristão, Márcio Sampaio, Sara Ávila de Oliveira, Marina Nazareth, Aracy Amaral, Olívio Tavares de Araujo,

⁸² ALVIM, Celma. Sexta-feira no Museu: A cidade faz. *Estado de Minas*, 7 de dezembro, 1980, p. 8.

⁸³ TRISTÃO, Mari’Stella. O sucesso do Salão de Arte da Prefeitura. *Estado de Minas*, 17 de dezembro, 1980, p. 5. E TRISTÃO, Mari’Stella. Um Salão diferente, este XVIII de BH. *Estado de Minas*, 10 de dezembro, 1980, p. 8.

⁸⁴ MORAIS, Frederico. *O Globo*, 10 de novembro de 1980. “A cidade faz”, tema do Salão de Belo Horizonte. E MORAIS, Frederico. Salão Nacional: os instrumentos do cotidiano como arte. *O Globo*, 6 de janeiro de 1981.

⁸⁵ ALVIM, 1980, p. 8

Roberto Pontual e esta colunista o XII Salão reveste-se de grande importância pela tentativa de romper com uma estrutura defasada, trazendo o sopro novo de uma proposta inteligente e revitalizadora (ALVIM, 1980, p. 8).

Os críticos falavam em revitalizar o salão, que, durante toda a década de 1970, correu o risco de chegar ao fim, e as mudanças propostas por eles – temas, curadorias, rompimento de barreiras entre popular e erudito, novas modalidades inseridas, compartilhando espaço com as artes plásticas, como arquitetura e jornalismo – seriam uma tentativa de romper com a decadência em que os salões se encontravam. Frederico Moraes, crítico e membro da comissão, ressaltava um problema já apontado pelos organizadores no ano anterior e que, por meio de novas proposições, acreditava que poderiam ser sanadas. Segundo ele,

O esvaziamento constante do interesse e a queda da expectativa em torno dos salões de arte, ao lado da necessidade estética, e até política, de fazer obras de arte capazes de chegar ao público, levaram os organizadores do XII Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte a optar por uma proposta fundamentalmente original. Mudaram todas as atrações, intenções e critérios de premiação das promoções do gênero, confinando as estruturas formais ao espaço físico e, assim, dando vazão às mais inovadoras formas de arte, principalmente aquelas nascidas do cotidiano das grandes cidades (MORAIS, 1981).

Além da continuidade de uma proposta temática, iniciada no ano anterior, sendo esse o recurso encontrado para dar novo fôlego aos salões, na edição de 1980, optou-se por ampliar o projeto, tentando, assim, atingir um maior público. A intenção da comissão organizadora era fazer um salão mais dinâmico e interessante a toda a população, propondo intervenções no cotidiano da cidade e abrindo espaço para as já existentes, resgatando manifestações populares, apontando e discutindo problemas da cidade de uma forma geral, fazendo um maior intercâmbio entre as áreas do conhecimento, não ficando restrito apenas ao setor artístico.

Assim explicava Moraes, sobre a intenção da comissão mencionada, que, no contexto, tinha como principal objetivo da temática abordar e discutir a cidade de Belo Horizonte, que crescia vertiginosamente, fora dos limites planejados. Para tanto, foi pensada uma proposta de inversão dos espaços, em que

a produção popular e espontânea dos cidadãos, geralmente mantida à margem do sistema artístico, seria levada para dentro do Museu, enquanto o artista seria convocado a fazer intervenções estéticas no próprio espaço urbano (MORAIS, 1980).

Apesar dessas inovações, no anseio, por parte dos organizadores, de proporcionar envolvimento maior de um público não iniciado no circuito artístico, ainda percebe-se nesse salão a manutenção de um cânone estabelecido, com o convite a artistas consagrados,

envolvidos na temática proposta, em que, além da premiação em arte, tem-se a participação das demais áreas, como demonstrado a seguir:

um concurso para arquitetos e outro de reportagens, realizando-se, simultaneamente, uma exposição mais convencional, mediante livre inscrição de obras que serão selecionadas e premiadas. Nessa última parte, a participação será de âmbito nacional e o tema não será exclusivamente a capital mineira, mas a cidade, no seu sentido mais amplo e geral (MORAIS, 1980).

Faz-se necessário perceber que a luta pela democracia, tão aclamada nas décadas de 1960 e 1970, refletia-se na fala de todos os envolvidos na organização do *XII SNA*. Além de uma proposta de revisão histórica da cidade de Belo Horizonte, com um núcleo voltado para essa temática, os organizadores direcionavam também o pensamento ao presente da cidade, aos problemas e às soluções que sua administração precisaria enfrentar. Além disso, pretendiam direcionar o pensamento dos participantes ao futuro, com o concurso de arquitetura propondo que fossem dadas soluções aos diversos problemas que desnorream o desenvolvimento da octogenária capital. Lúcio Portella, diretor do Museu de Arte da Pampulha em 1980, ressaltava essa preocupação no texto para o catálogo do salão:

O tema do salão, “A cidade faz”, e a problemática das grandes metrópoles, possibilita a detecção de questões comuns e específicas, dentro das quais a arte atua, com consciência e proposta de solução. Se, de um lado, o Salão propõe uma reflexão sobre História da cidade que levará à compreensão de suas expectativas ao longo do tempo e suas opções, por outro lado, estimula à ação consciente sobre a realidade, antecipando realidades futuras. Trabalhando o passado como matéria de reflexão e intervindo no presente como possibilidade de mudança, considerando a criatividade não como privilégio de uma casta, mas como necessidade fundamental do homem, o XII Salão se realiza na medida em que, à sua proposição, a comunidade responde com ação e reflexão (PORTELLA, 1980).

Era consenso dos críticos que tal temática precisava ser abordada para colocar não só os artistas, arquitetos ou jornalistas para investigar a cidade de Belo Horizonte, mas também que para despertar o interesse de toda a população para o tema. Segundo Alvim, o salão propunha “uma convergência de trabalho e pesquisa sobre a cidade de Belo Horizonte, numa cidade duramente castigada pelo seu próprio processo de desenvolvimento”⁸⁶. A ideia era que o Salão não tivesse apenas a função de entretenimento, mas que pudesse também ser um momento de reflexão e questionamento por parte de todos os envolvidos.

Desse modo, foi pensado um salão com divisões temáticas, convites a artistas destacados no circuito nacional e premiações estendidas a categorias diversas, que serão explicitadas a seguir. Além disso, outras inovações foram trazidas e que merecem atenção: a

⁸⁶ ALVIM, 1980, p. 8

curadoria norteando um pensamento e elegendo temas e artistas, sendo prática ainda pouco comum naquela década, e os convites feitos a artistas já consagrados no cenário brasileiro. Mesmo que a proposta tenha sido abrir a participação para todos e a quebra de barreiras entre o Museu e a rua, percebe-se que ainda continuam com os cânones, elegendo nomes já consolidados. Isso, por um lado, poderia ser vantajoso, pois evitaria a aparição de epifenômenos, mas, por outro lado, poderia ser problema, visto que intimidaria a participação de novos artistas.

Torna-se fundamental ressaltar uma das inovações mencionadas, que é a presença de uma proposta curatorial dentro do salão. E, naquele ano, com a temática principal, *A cidade faz*, subdivida em quatro núcleos distintos – *Produção Espontânea*, *Intervenção*, *A cidade* e *A cidade no tempo*, a forma encontrada para que cada núcleo tivesse o destaque merecido foi a realização de uma curadoria compartilhada, conceito muito pouco utilizado até aquele momento.

Faz-se necessário o entendimento a respeito da prática curatorial dentro dos salões de arte na década de 1980, e, para tanto, já foram feitos apontamentos, no primeiro capítulo, sobre o surgimento dessa prática no circuito artístico, além de seus desdobramentos, principalmente em exposições que se tornaram marcos na história da arte brasileira.

No caso da história dos salões, no *XII SNA*, a curadoria compartilhada foi o grande diferencial, e percebe-se que houve cuidado no envolvimento de áreas distintas do conhecimento de cada um dos envolvidos: na organização, teve a supervisão geral de Celma Alvim, com consultorias realizadas por Márcio Sampaio, Sara Ávila e Hélio Gravatá. A subdivisão se deu da seguinte forma, por meio de quatro módulos, cada qual com seu curador: *Produção espontânea*, com curadoria do escritor Bartolomeu Campos de Queiroz; a proposta denominada *Intervenção* e exposição *A cidade*, com curadoria da artista Marina Nazareth; e *A cidade no tempo*, com curadoria da historiadora Zahira Souki Cordeiro, temática em que a premiação seria estendida a outras categorias, como os prêmios de jornalismo e arquitetura.

Para as subdivisões, o secretário municipal de Cultura, George Norman Kutova, um dos organizadores do evento, traria as seguintes justificativas:

A “Produção Espontânea” traz para o Museu a prática cultural anônima e cotidiana de nossa gente, que manifesta sua criatividade no trabalho diário, na diversão, nas relações afetivas e em tantas outras formas de comportamento, sempre utilizando como veículo de expressão as matérias primas que estão ligadas à sua própria vida.

“Intervenção” procura apresentar a criação em processo, com seus diferentes objetivos e resultados e com a mais ampla liberdade de ação para os artistas que tiveram seus projetos selecionados. Cada projeto é uma intervenção criadora nos códigos, limites, normas e instituições da metrópole.

Com “A cidade no tempo”, a intenção foi recuperar aspectos significativos da memória de Belo Horizonte, através de fotografias, documentos, peças históricas, etc., a pesquisa histórica, torna-se assim, um instrumento dinâmico de desvendamento do rosto e da alma de uma cidade que, para ser amada, precisa ser conhecida.

Em “A cidade”, artistas inscritos e convidados expõem trabalhos que constituem também uma reflexão sobre o fenômeno urbano (KUTOVA, 1980).

Além das premiações para artistas, outros dois importantes prêmios foram incorporados ao salão, mostrando o intuito dos organizadores de ampliar as categorias, a saber: o *Prêmio Belo Horizonte de Jornalismo*, que premiaria as melhores reportagens, selecionadas por um júri – André Carvalho, Roberto Drummond e Sebastião Martins –, com temáticas voltadas para a história da cidade, e o *Prêmio Arquitetura Prefeitura de Belo Horizonte*, que, juntamente com o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-MG), premiaria arquitetos com proposições voltadas para o desenvolvimento da cidade. Assim relatava Tristão, a respeito das premiações:

Finalmente, a quarta etapa, “Prêmios”, dará 100 mil cruzeiros para a melhor reportagem sobre a história de Belo Horizonte, no Prêmio Belo Horizonte de Jornalismo. Também os arquitetos concorrerão a 100 mil cruzeiros no Prêmio Arquitetura Prefeitura de Belo Horizonte, que visa estimular arquitetos da cidade a apresentarem propostas e soluções para os problemas cotidianos da Capital (TRISTÃO, 1980, p. 8).

Além da curadoria compartilhada, das sessões temáticas e das premiações para outros setores como novos elementos no formato do salão, há dois fatores que merecem destaque, por inaugurarem uma discussão no âmbito das artes plásticas: em primeiro lugar, a proposta de mapeamento de uma produção artística popular, o fazer das ruas, do cotidiano das pessoas comuns, ou seja, a abertura para diálogo sobre o que poderia ser considerado arte; e, em segundo lugar, a proposta de intervenções direcionada aos artistas, para que fizessem intervenções artísticas no cotidiano da cidade, transpondo a necessidade da arte de estar dentro do Museu. Ou seja, a ideia era levar o fazer popular para o Museu, e o fazer erudito, para as ruas. Esse intercâmbio de personagens e modalidades seria fruto da seguinte preocupação:

Impõe-se a noção de que no atual momento da cultura brasileira, um evento como o que nos competiria projetar deve-se preocupar antes com a participação ativa (criadora e crítica) do público do que apenas com a produção. Só esta intensificação da presença do público poderia abrir novas perspectivas e conferir alguma eficácia aos modos de amostragem da arte (MORAIS et. al., 1980).

A maior participação se daria também pela quebra de paradigmas e pela ampliação das áreas participantes, na tentativa de recuperar a importância de tal evento, não só para a cidade de Belo Horizonte, mas também em nível nacional. Segundo os organizadores,

Sempre coube ao artista, ao longo da história da cultura, a função de detectar e discutir, a nível sensível e criador, a realidade, e contribuir para tomadas de consciência e possíveis soluções. No caso de Belo Horizonte pareceu-nos possível e desejável estimular e intensificar a participação do intelectual e do artista na discussão de sua cidade (MORAIS et. al., 1980).

Além de levantar e discutir os problemas da cidade, o apontamento para suas melhorias e a necessidade de revisão da sua história, esta proposta, percebe-se pela fala dos organizadores, em texto produzido a várias mãos, para o Catálogo do salão, era uma forma de trazer novo público para o Museu, para as discussões sobre a cidade, sobre a arte, além de resgatar a instituição Salão de Arte, que “no Brasil, apesar de experiências que buscaram renová-la, chegou neste momento a um estágio crítico de esvaziamento e inoperância”⁸⁷.

O intuito principal do novo salão era reunir artistas plásticos, integrando-os à comunidade, numa tentativa de expandir a criação para além do espaço limitado do próprio Museu. Além disso, os organizadores pretendiam minimizar as críticas recebidas quanto à formatação do salão, acusado de promover um circuito fechado e dar ênfase apenas à obra pronta, ignorando os processos de criação, pois

havendo uma produção marginalizada – resposta intuitiva aos problemas da cidade – seria de interesse atrair para dentro do Museu tal produção. Inversamente, o artista, cuja produção fica, habitualmente, confinada ao espaço museológico, deveria ser estimulado a intervir com seu trabalho na cidade (MORAIS et. al., 1980).

Dessa forma, ora dentro ora fora do Museu, o Salão cumpria o objetivo maior de se revitalizar dentro da temática proposta e promovia seu desenvolvimento no âmbito da cidade, numa perspectiva de valorizar ambos aspectos do fazer artístico, tanto o processo quanto a obra acabada. A esse respeito, é possível ver, na fala de Frederico Morais, um dos organizadores, informações sobre o sucesso da ideia proposta:

O que é inédito é mostrar isto tudo em um salão de arte moderna. A riqueza, o componente de vida, de saúde revitalizadora, de complexidade que existem nestas obras poderão ser sentidos aqui através de uma percepção indireta, mas não fria, do processo criador original. Para o salão, a proposta foi original e nunca tentada antes. Ela proporcionou uma espécie diferente de motivação para o trabalho que influenciou beneficentemente até mesmo a parte formal do Salão, que achamos conveniente preservar também (MORAIS, 1981).

⁸⁷ MORAIS et. al., 1980

Assim, apresenta-se cada módulo do *XII SNA*, com as devidas discussões acerca de suas divisões. Percebe-se, neste estudo, que, além da proposta curatorial, o projeto expográfico teve o formato destacado dentro do Museu, delineando formas de ver e pensar as temáticas pretendidas.

Produção Espontânea, curadoria de Bartholomeu Campos de Queirós

Esse núcleo do Salão trazia consigo grande inovação, se pensarmos em seu teor, que buscava ser democrático. Com curadoria do escritor Bartholomeu Campos de Queirós, tinha o intuito de abranger de maneira ampla a produção espontânea do povo de Belo Horizonte que exercesse interferência criativa na visualidade da cidade. Seria, mais precisamente, mapeamento de uma produção de expressões de agentes anônimos, que, por sua vez, tornavam-se artísticas, apesar de não terem essa intenção. Ora, podemos entender que a intenção era de aproximar o senso comum de um *metier* artístico ao trazer gestos tão despretensiosos para o campo da arte?

Assim justifica o curador desse núcleo da mostra, Bartholomeu Campos de Queirós, afirmando que, ao mapear tais produções,

marcas de amor deixadas nos troncos, mensagens anônimas que circulam nas cédulas, vozes contestadoras gravadas nos muros ou flores artificiais que brotam no cimento – alinhávamos o lúdico ao afetivo, o religioso ao profano, a realidade à fantasia. Se, por um lado, tal produção não resiste a uma análise estética rígida, por outro ela se apresenta perfeitamente integrada, enquanto registro livre da necessidade criadora do indivíduo (QUEIRÓS, 1980).

A forma encontrada para mostrar essas intervenções dentro do Museu, como apresenta Alvim, foi por meio de fotografia “instalada no anexo do Museu (diretamente abaixo do espaço denominado ‘grill’)”⁸⁸. Com a fala da autora, é possível vislumbrar tal apresentação, já que não foram encontrados registros do evento. Segundo ela, o espaço do anexo foi dividido em labirintos que “seduzem e instigam o público a uma descoberta crescente de novos pólos de interesse”⁸⁹. São apresentadas aqui formas de intervenções anônimas, comoventes, processos de criação com poesia, interferências diversas que fazem parte da visualidade da cidade:

o muro branco subitamente violado com a frase-protesto do homem não identificado que passa na rua e lança o seu grito, a sua mensagem; o torcedor que reelabora bandeiras e improvisa refrões; a renovação de cada dia do artista de rua, o camelô que arma a sua vitrine imaginária, as bancas de

⁸⁸ ALVIM, 1980, p. 8

⁸⁹ *Idem*.

jornais ou de frutas que ganham arquiteturas surpreendentemente belas e poéticas.

E tem mais: a casa padronizada que, de repente, como num passe de mágica, ganha individualidade através da intervenção criativa do seu proprietário; a mão que esculpe corações e poesias no tronco das árvores; enfim, a vida que se renova, a poesia que se difunde sem alarde, em intenções, mas que se conclui profundamente humana e bela (ALVIM, 1980, p. 8).

Outros autores também nos trazem mais detalhes dessa produção, deste “fazer espontâneo”, realizado por agente anônimos, que operam por intuição: o padeiro que cria formas diferentes de pão, o artesão anônimo, o homem do realejo, o homem-poeta, das poesias nas árvores do Parque, etc.”⁹⁰.

Em outra reportagem, Moraes continua com os exemplos mapeados nesse núcleo do salão, apresentação, segundo ele, mostrada por meio de fotografias, audiovisual, *slides*, filmes, gravações em fitas cassete e consultas em arquivos de jornais e televisão. Também propunha-se que esses autores atuassem no Museu no período da mostra:

O que se quer é documentar e, se possível, levar para o Salão a produção do “homem-arquiteto, que compra uma casa do BNH e modifica sua planta básica, o homem-engenheiro, que constrói pontes, o homem amoroso, que escreve poesias nas notas de dinheiro ou nas árvores do Parque Municipal, o homem-torcedor, que cria bandeiras, desenha carros e improvisa santos no Mineirão, e outros vários homens que estão espalhados pela cidade, renovando a cada momento o seu espaço (MORAIS, 1980).

Acredita-se, pela fala dos críticos, que o objetivo do núcleo intitulado *Produção Espontânea* era tencionar ou mesmo questionar, a instituição Salão de Arte dentro do novo panorama político que se abria. Ao levar a expressão popular para dentro do Museu, convivendo com a produção de artistas nacionais, muitos deles convidados a estarem no Salão, estaria se reverberando um discurso democrático a qualquer preço? O que pensavam os artistas sobre tal situação? Não foi encontrada, no levantamento das fontes, qualquer notícia sobre a repercussão dessa escolha e se ela causou ou não desconforto aos artistas, mas, com certeza, abriu discussões que o campo artístico enfrenta até hoje, como os limites da arte dentro e fora das galerias e museus.

Proposta *Intervenção* e exposição *A cidade*, curadoria de Marina Nazareth

Esse núcleo, tendo curadoria da artista Marina Nazareth, revelou-se mais uma divisão inovadora do salão, denominada *Intervenção*, que chamava os artistas para uma atuação no cotidiano da cidade, fora das paredes do Museu.

⁹⁰ TRISTÃO, Mari’Stella. Um Salão diferente, este XVII de BH. Estado de Minas, 10 de dezembro, 1980, p. 8

Nesse módulo, os artistas deveriam mandar suas propostas de intervenção que dialogassem com a cidade e intensificassem a discussão com temáticas que a envolvessem. As melhores propostas seriam premiadas, mas o custo dos projetos sairia por conta dos artistas, como noticiado na época.

Mais uma vez, encontra-se aqui a tentativa de interação com os cidadãos comuns, que, muitas vezes, não frequentavam os museus e que poderiam se deparar com obras de arte em seu cotidiano. Arranjava-se, assim, a democratização do acesso e do espaço, trazendo um lampejo do que viriam a ser questões exaustivamente discutidas na arte contemporânea até os dias de hoje: como romper as paredes do museu? Como se fazer acessível a um grande público? Arte para quê e para quem? A obra se encontra no processo ou só há a possibilidade da obra terminada?

Na fala da curadora, observa-se claramente o ponto em que se pretendia apresentar um contraponto ao conceito de obra terminada, enfatizando, nas intervenções, todo o processo de criação, no qual

“processo” entende-se o proceder, o fazer, o trabalhar, tempos verbais, significando a relação direta do resultado do trabalho de arte com atividade que o produz. Enfatizar essa relação significa:

1º - uma posição de conscientização do fetichismo que torna o produto de arte independentemente da atividade que o produziu.

2º - verificar que o produto de arte depende intrinsecamente de seu processo formativo e que esse processo é inserido em seu tempo histórico, e, por isso, cultural (NAZARETH, 1980).

Percebe-se esse momento como inaugural em algumas das discussões em torno do circuito artístico e seus elementos formadores (artista, público, obra, instituições), que culminariam no alastramento, nos dias de hoje, em todo o Brasil, da moda das residências artísticas substituindo muitos dos salões de arte promovidos por diversas instituições. Temos o exemplo em análise, no qual os Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte foram transformados no *Projeto Bolsa Pampulha*⁹¹, que nada mais é que a supervalorização do processo artístico em detrimento da obra acabada, os usos da cidade e do Museu como campo aberto de experimentações, o confronto entre arte popular e erudita e outras questões.

Além de todas as expressões documentadas no núcleo *Produção Espontânea*, haveria mais formas de manifestação popular, sendo o grande marco do salão. Já na abertura, seria marcada a intenção de inovar dos organizadores, “quando a charanga do Atlético Mineiro, o

⁹¹ Essa mudança se deu a partir de 1997, na gestão da diretora Priscila Freire, em interlocução com o crítico Adriano Pedrosa. O novo projeto teria algumas semelhanças com os salões em sua estrutura: edital, exame de portfólio, seleção e premiação. Porém, nesse formato, cada artista selecionado tem apoio financeiro e institucional durante um ano para produzir obras que entrarão em uma mostra. Acontece no MAP a cada dois anos. SAMPAIO, M. *Entre salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009. P.152-159.

clube mais popular da cidade, tocou toda a madrugada, enquanto acrobatas, mágicos e desenhistas exibiam-se para o público”⁹². Ainda na abertura, foi possível perceber a valorização de uma arte de criação popular, em oposição a uma criação erudita comumente apresentada em todos os salões anteriores. Como relata Tristão,

A participação da arte popular ou a produção espontânea do povo em “A cidade faz” constituiu uma das etapas mais movimentadas do Salão. O Congado com seu culto a Nossa Senhora do Rosário, lá estava com suas batidas, danças e cânticos característicos e todo seu misticismo religioso, levado pela direção da Federação dos Congados de Minas Gerais. Um grupo de Ibirité veio saudar Belo Horizonte. Cenas de circo (com um grupo da cidade que faz shows em festas), com mágico, palhaço, equilibristas, mulher se cobrindo e engolindo fogo, acrobacias, uma movimentação diferente dos termos tradicionais dos salões havidos em toda parte (TRISTÃO, 1980, p. 5).

Todas as intervenções foram documentadas por meio de fotografias e apresentadas também no MAP, mas não foram encontradas atualmente. Um exemplo de sucesso foi a obra intitulada *Vaca*, de Marcelo Nitshe, que se encontra até hoje, mais de 30 anos depois, no mesmo local onde foi colocada, acompanhando as transformações da cidade, mas tendo virado característica marcante do bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte. Interessante deter-se na descrição da obra feita por Mari’Stella Tristão, em reportagem da época, que dá pistas sobre a implantação da obra na rua.

Construção de uma vaca de concreto, tamanho natural, no passeio público de uma rua da cidade. Sua implantação, por si só insólita, deverá se dar numa área urbana sem características referenciais, ou seja, numa rua qualquer, comum. Assim, de forma simples e singela, promovendo uma referência para o seu entorno, provocará a surpresa de quem ali passar (*Ibidem*, 1980, p. 8).

Além de a *Vaca*, houve mais cinco intervenções nas ruas, totalizando seis propostas premiadas. São intervenções que hoje parece-nos comuns, devido ao *status* de envolvimento que a arte contemporânea ganhou com o cotidiano, os grafites, as pichações, as *performances*, o uso ilimitado de materiais que ganharam espaço na produção de obras de arte hoje e mais uma infinidade de situações que a arte é capaz de proporcionar, mas que, para aquela época, levantaram novas indagações sobre a arte em processo, a temporalidade da obra e os limites entre a arte e a vida.

Essas outras cinco propostas de intervenção na cidade ocorreram conforme discriminadas a seguir, em que se apresenta o artista que a expôs, o título do trabalho e uma breve definição na visão dos críticos, sobre o que elas representaram para a cidade.

⁹² MORAIS, 1981.

Elizabeth Cavalcanti propôs a intervenção intitulada *Pinte os postes*, em que a artista coloriu os postes cinzentos em determinada área da cidade, aproveitando-se da presença dessa “escultura” habitual nas ruas da cidade, uma vez coloridos, eles interfeririam “no meio da paisagem cinzenta e monótona, como suporte de cores e formas decorativas, propondo relações lúdicas em várias áreas da cidade”⁹³.

Jose Renato Inchausti e equipe, composta por Maria Elizabeth Cavalcanti, Ana Horta, José Israel Abrantes e Maria Aparecida Mattar, apresentaram a intervenção intitulada *Pirulito*, em que foi feita uma “transformação do tradicional monumento belo-horizontino em escultura”. Os artistas exploraram o monumento característico, situado numa praça central da cidade, e o transformaram realmente num grande pirulito, com uma haste e um *drops* circular na qual “a haste envolverá o corpo do obelisco, ligando-se em seu topo a uma forma circular, pintada em espiral com várias cores”⁹⁴.

Ana Tomano e equipe, composta por Regina Coeli, Rogério Nazari, Telmo Lanes, Heloísa Scheneiders da Silva, Carlos Waldimirsky, Milton Kurtz, Mario Rohnel, com a intervenção intitulada *Andarilho*, fizeram interferências na malha urbana da cidade “com malhas de tecidos coloridos, criadas coletivamente” – juntamente com o público convidado, “como elemento diferenciador visual da paisagem”⁹⁵, sendo o resultado final uma grande rede tecida a inúmeras mãos.

Geraldo de Souza Dias, com a intervenção intitulada *Cotonetes*, introduziu “quinze cotonetes gigantescos em orelhões telefônicos em pontos estratégicos no centro da cidade, provocando uma disfunção que remeterá à leitura das relações mediatizadas que ocorrem na vida urbana”⁹⁶. E, por último, a artista Lúcia Batista Andrade e o Grupo do Núcleo Experimental da Escola Guignard, com a obra intitulada *Alvorada*, em que, numa espécie de feira na Praça da Estação, foram feitas intervenções

colorindo seus jardins com flores artificiais e outros elementos visuais de intenso colorido. Serão convocados artistas de diferentes áreas, quitandeiros, etc. que oferecerão suas prendas ao público, levando-o a desejar manter, com frequência, este tipo de contato extremamente lúdico e festivo (*Ibidem*).

Ainda com a mesma curadoria, esse conjunto de intervenções fazia parte do módulo tradicional do salão, através da exposição de artes plásticas, os artistas convidados e concorrentes deveriam mandar obras com temáticas relacionadas à cidade. A escolha dos prêmios de aquisição, dentre trabalhos inscritos e convidados, foi feita por um júri composto

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

por Aracy Amaral, Celma Alvim, Frederico Moraes, Mari’Stella Tristão e Márcio Sampaio, conforme o regulamento do Salão. Percebia-se também a abertura quanto à abrangência de modalidades artísticas que poderiam concorrer, como anunciava reportagem da época:

“A cidade” vai reunir obras de artes plásticas de quaisquer categorias – pintura, desenho, escultura, gravura, fotografia, etc. – tendo por tema a problemática urbana, a trama da grande cidade. Cada artista interessado poderá inscrever até cinco trabalhos, enviando-os diretamente para o Museu de Arte (MORAIS, 1980).

O módulo de artes plásticas do salão, com a exposição intitulada *A cidade*, apresentou um total de 165 inscrições, das quais, 46 foram selecionados à participação, em que constam 22 premiados e 11 convidados. Fica claro o conhecimento a respeito da participação de todos os 46 artistas selecionados, mas esta pesquisa se deterá nos critérios de artistas convidados e premiados, por meio dos prêmios de aquisição, dos quais grande parte das obras se encontra no acervo do Museu. A seguir, estão discriminados os artistas premiados e as obras.

Os artistas convidados foram: Antonio Manuel (*Série, Flan*), Marco Túlio Resende (*Urbanalia 1*, objetos reciclados; *Urbanalia II*, desenhos; *Urbanalia III*, álbum de anotações), Carlos Muniz (*Pista I a V*, pintura), Marco do Valle (*Sem título*, objeto), Hugo Denizart (*Poder perverso*, fotografia), Milton Machado (*História do futuro*, desenho), Regina Silveira (*Re-Cidade I a IV*, gravura), Sandra Bianchi (*Noite (I e II) e O próximo pode ser você*, desenho), Rubens Gerchman (*João Bonitão*, desenho), Evandro Carlos Jardim (*São Paulo cidade/apontamentos e notas*, gravura/metal), Luiz Gregório, (*Série*, aquarela).

Os artistas premiados nesse salão foram, além dos convidados já citados: Marco Túlio Resende, Marco do Valle, Hugo Denizart, Rubens Gerchman, Sandra Bianchi, Milton Machado, Regina Silveira, Carlos Muniz. Também foram premiados os seguintes artistas, com as respectivas obras: Maria do Carmo Secco (*Paisagem urbana*, desenho), Fátima Pena (*Igreja de São José*, pintura), Ângelo Marzano (*Desenho*, desenho), Manfredo de Souza Netto (*Olhe bem as montanhas e O lugar da ausência*, cartão postal), Maluba (*Mulheres da cidade de Belo Horizonte I,II,III e IV*, pintura), Ana Amélia Diniz Camargos (*Detalhe I e II – Os oprimidos*, pintura), Vicente Barbosa Coura (*Cinco minutos do domingo I a V*, desenho).

A cidade no tempo, Zahira Souki Cordeiro

Todos os setores do salão estavam atentos aos temas relacionados à cidade e às suas transformações. Neste último caso principalmente, por seu caráter histórico, com o intuito de mostrar pontos, evoluções ou problemas da cidade como um todo.

Com curadoria de Zahira Souki Cordeiro, além de um apanhado histórico, muitas curiosidades foram apresentadas nesse módulo do salão. Por meio de fotografias e instalações, são apresentados fragmentos da história da capital, que completava 83 anos, relativamente nova em comparação a outras capitais. Foram apresentados nesse módulo desde fotografias de “mulheres conduzindo bondes ou oferecendo um chá ao poeta Olavo Bilac, até projetos urbanísticos e documentos históricos”⁹⁷. Além dessas, fotos de eventos cotidianos, como quermesses, ou mesmo da antiga zona boêmia de Belo Horizonte, a rua da Bahia.

Assim relata Celma Alvim, na exposição que ficou situada no andar superior do Museu de Arte, intencionalmente, como propõe a autora:

Com o objetivo de integrar a paisagem da Pampulha à exposição, foi criada uma modulação especial para os painéis, permitindo a visualização generosa do lago e jardins que integram aquele magnífico complexo.

Os momentos mais importantes que articularam a história da cidade, nos seus diversos aspectos políticos, econômicos e culturais formulados de forma inteligente, fornecem ao público uma visão clara da memória de Belo Horizonte.

A informação é sucinta, objetiva e fartamente ilustrada, o que dá uma certa leveza para maior compreensão e estímulo de interesse.

A ambientação culmina com a montagem completa (nove peças) do quarto de Madame Olímpia – Olímpia Vasquez Garcia, proprietária do famoso Cabaré Montanhês, falecida em 1973.

Um terceiro setor abriga os “Arquivos Especiais”, levantamento em arquivos de vários órgãos e entidades de Belo Horizonte, contendo documentos históricos mais importantes (ALVIM, 1980, p. 8).

Fica claro nesse salão o objetivo de seus organizadores em discutir a cidade e todos os temas que a cercam, por meio da arte e da cultura de seu povo – público e artistas. Os escritos também apontam esse caminho, revelando que, ao confrontarem arte, cidade, cotidiano, poderiam aproximar mais as pessoas de sua própria história. Segundo Moraes, o desenvolvimento da jovem capital, inaugurada em 1897, foi impulsionado também pelo crescimento da vida social, e fica claro quando ele afirma que “Belo Horizonte começou a se sentir uma grande cidade, contemporânea das outras capitais do país, quando sua vida social se firmou”⁹⁸.

Por isso, acredita-se que o estudo dos salões de arte ocorridos na capital mineira faz-se de suma importância para que se escreva uma história da arte de Belo Horizonte, pois é nos salões que se encontram traçadas as tendências de uma época e o entendimento do contexto em que as obras submetidas à concorrência foram produzidas. As especificidades dos salões ocorridos nos anos iniciais da década de 1980, bem como as obras apresentadas, trazem

⁹⁷ MORAIS, 1980.

⁹⁸ MORAIS, 1981.

consigo um momento de mudanças no contexto da arte brasileira, pois apresentam a ampliação de formatos e modalidades artísticas, como veremos a seguir e como constatou Sebastião, quando diz que “surge de um lado a radicalização de uma matriz – o desenho – que extrapola e se projeta no espaço; de outro, uma profusão de suportes”⁹⁹.

Se é visível o descontentamento desses artistas com o rumo tomado pela produção imediatamente anterior, nem por isso eles abandonam práticas caras a essas vertentes. A sedução pelo desenho e pela experimentação serão os valores mais visíveis. Pode-se dizer que as obras flutuam ao sabor do embate de forças diversas que se enfrentam no contexto de um território – a cidade de Belo Horizonte – com fisionomia história e demanda próprias (SEBASTIÃO, 1997, p. 333).

Optou-se por obras de artistas que consolidaram uma carreira de destaque e participavam dos salões no período estudado além do fato de suas obras estarem acessíveis no acervo do Museu de Arte da Pampulha.

4.1 – Marco Túlio Resende

Nasceu em Belo Horizonte, em 1950, onde vive ainda hoje. Artista plástico graduado pela Escola Guignard, da capital mineira, contemporâneo de nomes como Amílcar de Castro, Sara Ávila, Solange Botelho e Lothus Lobo. Fez mestrado na School of the Art Institute of Chicago, com bolsa da Fulbright Comission (1975-79).

Obteve vários prêmios e, dentre os principais, destacam-se o Prêmio de Viagem no *Salão Nacional* – Funarte e o Grande Prêmio no *XII Salão Nacional de Arte* de Belo Horizonte.

Tem trabalhos em importantes coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu de Arte Moderna do Rio, MAP, em Belo Horizonte, da coleção Gilberto Chateaubriand, de João Satamini, entre outras.

No *XII Salão*, Marco Túlio Resende apresentou uma obra composta por desenhos e objetos, intitulada *Urbanália*, dividida em três partes e categorias diferentes: *Urbanália 1*, objetos reciclados; *Urbanália II*, desenhos; e *Urbanália III*, álbum de anotações. No acervo do Museu, constam apenas os desenhos. A parte em desenho (FIG. 9 a 13) é formada por um políptico, contendo cinco partes de 89 cm x 58,4 cm cada, utilizando-se dos materiais pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Segundo depoimento do autor, essa série “revela a ritualização da precariedade urbana e sinaliza o tom de sua poética”¹⁰⁰.

⁹⁹ SEBASTIÃO, 1997, p. 333

¹⁰⁰ RESENDE, 1999, p.18

O artista, nesse trabalho, apresenta uma linha tênue entre objetos reais e imaginários, ora objetos se redimensionando com a pintura feita sobre eles ora com o desenho, recriando formas, inventando proporções, texturas e tons. Curiosidades e descobertas por coisas e objetos, segundo ele, manifestadas desde cedo, com a infância lúdica e as influências familiares.

O artista possui um traçado solto, quase descompromissado, mas, com ele, criando formas e volumes, um alcance da tridimensionalidade através do lápis.

Assim explicita Sampaio, ao apresentar, na mostra *BR80*, Marco Túlio e Benjamin, desenhistas da segunda geração pós-Guignard, cujos ensinamentos em Minas repercutem até os dias de hoje¹⁰¹.

Benjamin e Marco Túlio Resende integram o grupo de artistas mineiros que nos anos 70 construíram o prestígio da arte mineira, exatamente através de suas participações em salões e bienais como desenhistas. Chegou-se mesmo a configurar uma “escola de desenho mineiro”, cuja característica principal, e comum, era a “competência técnica”, posta a serviço de uma “expressão reflexiva, voltada para dentro, ruminante; mas que não se demitia do compromisso com a realidade” (SAMPAIO, 1991, p. 21).

Sebastião (1991) cita o trabalho de Marco Túlio como o melhor exemplo da profusão da grande variedade de modalidades artísticas apresentadas no advento da década de 1980 em Belo Horizonte, tanto em exposições coletivas quanto nos salões de arte, tendo sido ganhador do grande prêmio daquele ano, apresentando pintura em sucata, desenhos e objetos.

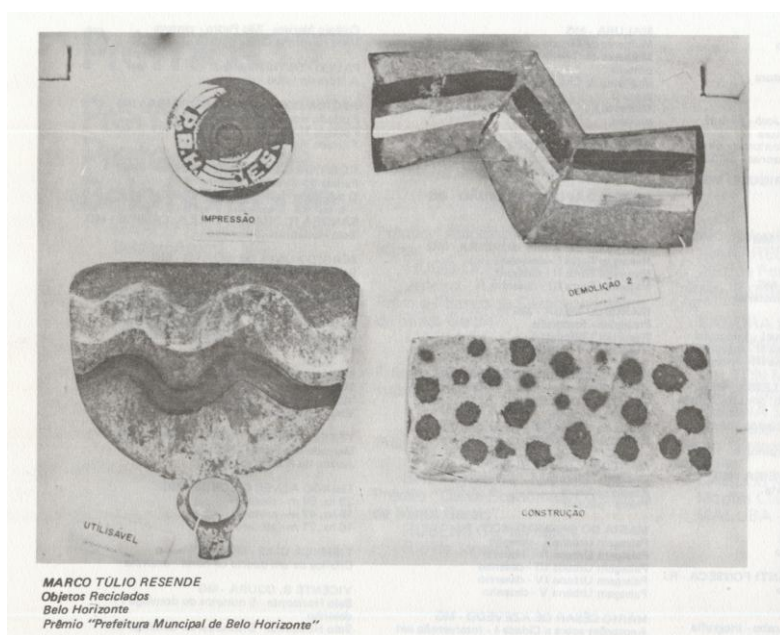


FIGURA 08 – Marco Túlio Resende. Imagem de parte da obra constante no Catálogo do XII Salão Nacional de Arte, Belo Horizonte, 1980.

¹⁰¹ Outros nomes que podem ser citados: Fernando Lucchesi, Paulo Henrique Amaral, Ana Horta, Ricardo Homen, Mário Azevedo, Andrea Lanna, Isaura Pena, Mônica Sartori, Sebastião Miguel, Miguel Gontijo, dentre outros.

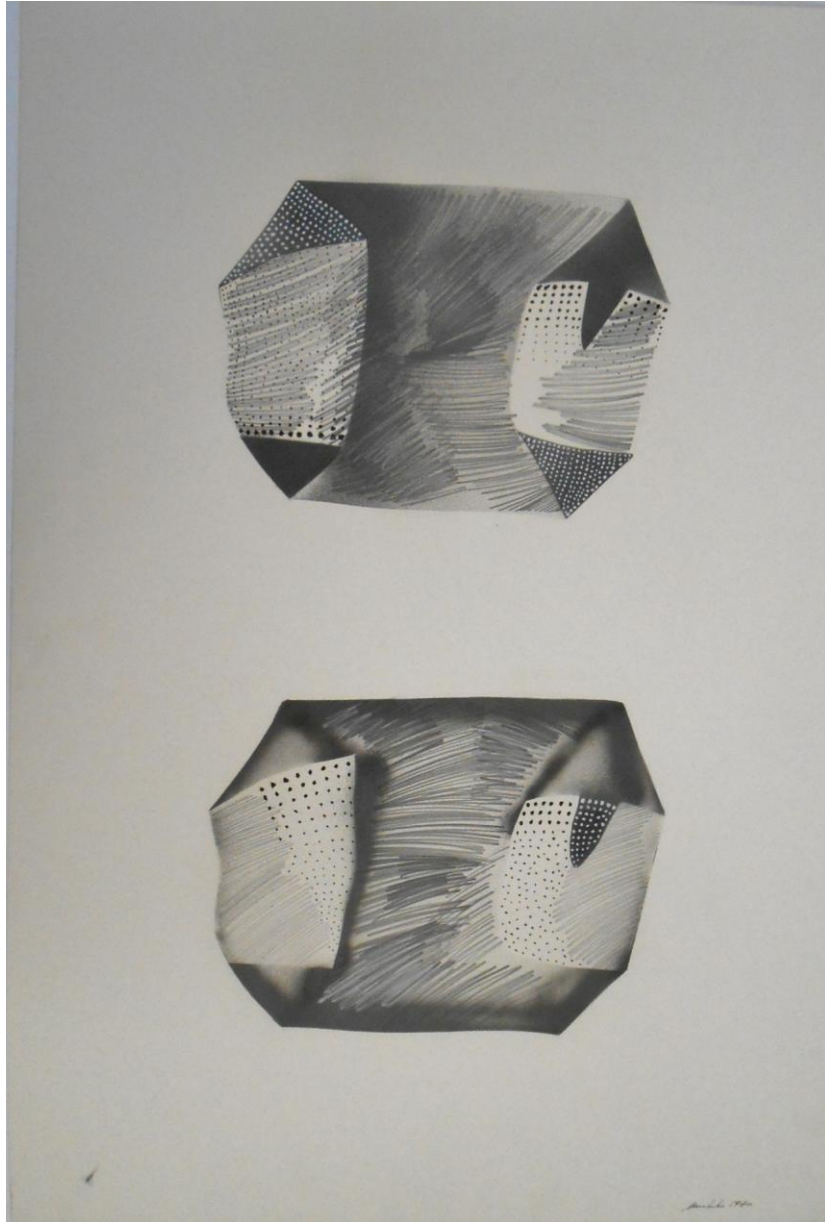


FIGURA 09 – Marco Túlio Resende. *Urbanália*. 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 1). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



FIGURA 10 – Marco Túlio Resende. *Urbanália*. 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 2). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



FIGURA 11 – Marco Túlio Resende. *Urbanália*. 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 3). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.

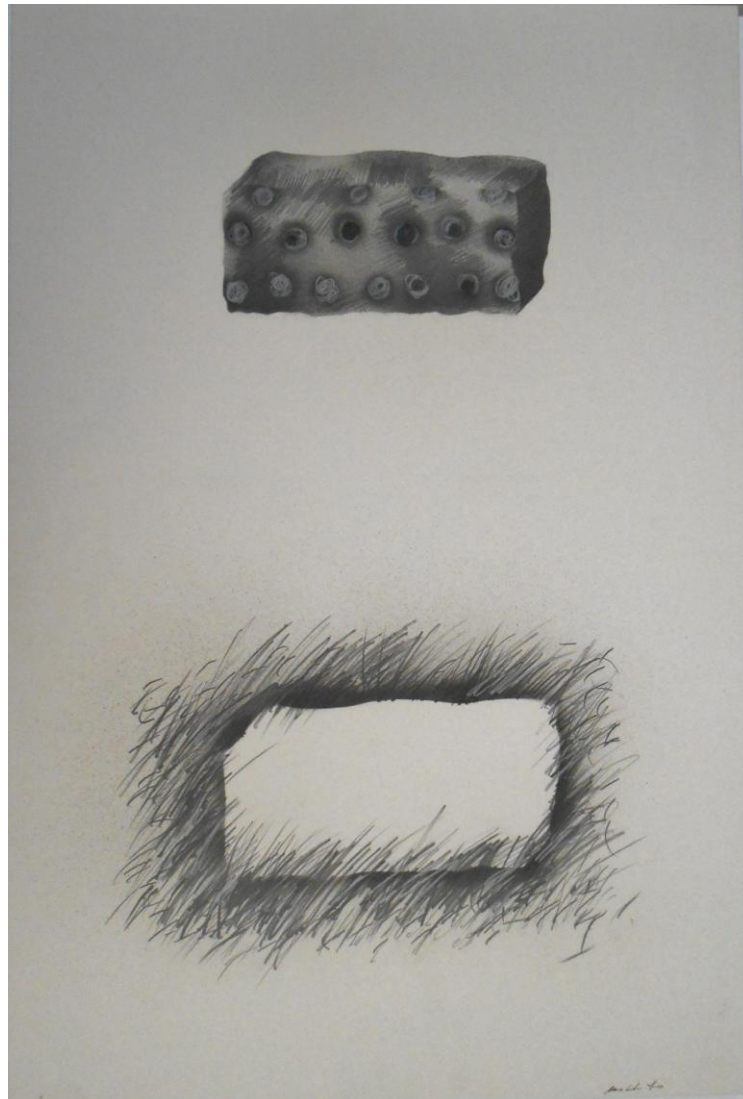


FIGURA 12 – Marco Túlio Resende. *Urbanália*. 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 4). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



FIGURA 13 – Marco Túlio Resende. *Urbanália*. 1970 ca. Pastel, grafite, nanquim e tinta sobre papel. Políptico (5 partes): 89 x 58,4 cm (parte 5). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.

4.2 – Manfredo de Souzanetto

Manfredo Alves de Souzanetto (Jacinto – MG, 1947). Pintor, desenhista, escultor. Começa a estudar desenho aos 16 anos, vivendo no interior de Minas Gerais, tendo residido em diferentes cidades do Vale do Jequitinhonha e sido inspirado pelo contato com os trabalhos em cerâmica e em madeira produzidos pelos artesãos da região.

Aos 20 anos, muda-se para Belo Horizonte e intercala seus estudos entre a Escola Guignard e a Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Porém, em 1974, expõe no *V Salão de Arte Universitária*, em Belo Horizonte, e recebe, como prêmio, uma bolsa para estudar na França, abandonando os estudos na capital mineira e permanecendo em Paris até 1979, onde estuda fotografia. Além disso, descobre a pintura abstrata americana e realiza algumas exposições.

De volta ao Brasil, passa a residir no Rio de Janeiro, onde conclui o curso de gravura e continua a participar de salões de arte e exposições por todo o Brasil¹⁰², sempre obtendo sucesso, podendo contar, ao todo, com 17 premiações. Nesse mesmo período, começa a trabalhar com telas e madeiras recortadas em formas geométricas, nas quais aplica pigmentos obtidos de amostras de terra coletadas em Minas Gerais, retomando as origens e influências da região onde nasceu. Ainda na década de 1970, transitando entre o desenho e a pintura, “moendo lápis de cor para colocar dentro da aquarela e mudar a cor, misturando ecoline com guache, utilizando pastel seco ou oleoso, fazendo experiências”¹⁰³, passou a produzir obras que denunciavam a destruição das montanhas em Minas por mineradoras, momento esse em que seu trabalho tomou novo rumo, mostrando a sua preocupação com a natureza. A partir desse pensamento e de técnicas, produziu séries de quadros intitulados *Estágio de uma paisagem (I a III)*, *Paisagem (I a IV)*, *Olhe bem as montanhas (I a VIII)*.

Manfredo, apesar dessas pesquisas, tem um trabalho predominantemente geométrico, em que faz uma fusão entre tela e chassi, criando formas diversas que são pintadas com resinas e pigmentos.

No *XII Salão*, optou por participar com uma obra aparentemente pequena, com relação às dimensões e à técnica – dois cartões postais impressos a partir de fotolito, medindo 6,6 cm x 20,8 cm cada –, porém com grande teor temático. Os cartões tiveram a tiragem de 1.000 impressões, para serem distribuídos ao público durante o evento.

¹⁰² O currículo do artista é extenso, com a participação em salões, bienais, exposições individuais e coletivas em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Brasília. Para saber mais: SOUZANETTO, M. *Depoimento*. Marília Andrés Ribeiro (entrevista e organização). Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p. 81-92.

¹⁰³ SOUZANETTO, M. *Depoimento*. Marília Andrés Ribeiro (entrevista e organização). Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

Relacionando a obra apresentada e o tema geral do salão, o que o artista apresentou dentro da temática *A cidade faz?* Com duas imagens, ele responde. Retratando o que seria o maior cartão-postal de Belo Horizonte, a Serra do Curral, ele a apresenta em duas fotografias, em formato de cartão-postal com intervenções escritas.

No primeiro cartão-postal intitulado *Olhe bem as montanhas* (da série *Réquiem para a Serra do Curral*), ele apresenta a fotografia da serra num entardecer, perceptível devido à coloração alaranjada da imagem. Na imagem, a serra aparece em estado bruto, ainda pouco tocada pelo homem, e, na frase, ao mesmo tempo impositiva e sutil, o alerta para a foto que virá a seguir. “Olhe bem as montanhas...”, porque, provavelmente, elas irão desaparecer.

No segundo cartão-postal, intitulado *O lugar da ausência* (da série *Réquiem para a Serra do Curral*), ele apresenta a fotografia da serra após décadas da atuação de mineradoras e faz intervenções com desenhos do que seria a montanha antes dessa mineração. O artista desenha o contorno do lugar da ausência, onde as montanhas estariam antes de seu desaparecimento.

Souzanetto, que, desde a década anterior, mostrava produção voltada para a crítica da devastação do meio ambiente, com as obras discriminadas anteriormente, estaria inspirado pelo poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), quando, na primeira estrofe de um poema com referência à destruição das montanhas mineiras, diz sobre a Serra do Curral?

Olhai as montanhas,
Olhai as montanhas, mineiros,
Como a Serra do Curral, mutilada,
Vós que não as defendeis, olhai-as enquanto vivem pois,
A golpes de tratores vão sendo assassinadas,
Pela culpa única de suas entranhas de ferro.
Mineiros, por que não percebeis que essa ferrugem que vos empoeira os
olhos,
Essa terra, vermelha, é o vosso sangue,
Injustamente derramado, na luta que vos abate¹⁰⁴.

Assim, Manfredo apresentou, por meio de sua obra, o incômodo ou mesmo a indignação quanto ao tratamento do patrimônio natural de Belo Horizonte, transformando arte em denúncia, em informação. Poderíamos passar anos sem perceber essa destruição se não fossem as fotografias? Defende-se que sim.

Interessante ressaltar as novidades que o trabalho dele apresentou: o formato inovador, a discussão levantada e, também, o fato de ser apresentado e aceito em um salão, pois trazia em si um caráter panfletário, tendo sido as cópias distribuídas durante a exposição.

¹⁰⁴ <http://guayabermineira.blogspot.com.br/2009/10/olhem-bem-as-montanhas.html>



FIGURA 14 – Manfredo Souzanetto. *Olhe bem as montanhas* (da série *Réquiem para a Serra do Curral*). 1980 ca. Cartão postal impresso a partir de fotolito. 6,6 x 20,8 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

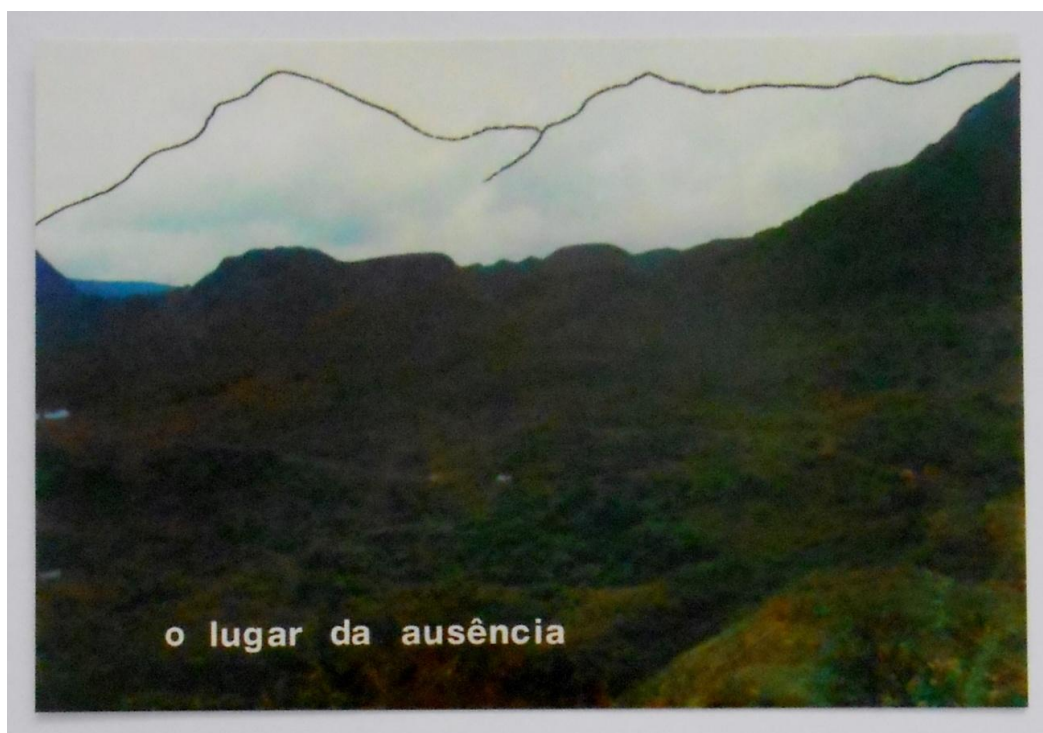


FIGURA 15 – Manfredo Souzanetto. *O lugar da ausência*. (da série *Réquiem para a Serra do Curral*). 1980 ca. Cartão postal impresso a partir de fotolito. 6,6 x 20,8 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

4.3 – Hugo Denizart

Hugo Denizart (Rio de Janeiro, RJ, 1946). É fotógrafo, psicanalista, cineasta e professor, tendo atuado nessas profissões na década de 1970, quando abriu um consultório de psicanálise e foi repórter fotográfico do *Jornal do Brasil*.

Na mesma década, fez os filmes *Maruim* e *Vivendo*, respectivamente, sobre pescadores que perderam suas casas após as enchentes e sobre trabalhadores de cana-de-açúcar e retirantes. Também realizou pesquisa com fotografias sobre doenças da população rural.

Em 1976, passa a atuar na docência, com as disciplinas de Fotografia e Psicologia, no Centro Unificado Profissional, Rio de Janeiro, e a apresentar trabalhos de fotografias em galerias diversas. Inicia um projeto de fotografia na comunidade Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Participa de mostras em Arles e Paris, na França, em Nova Iorque e em São Paulo. Na década de 1980, lança os documentários *Líderes de quadrilha*, *Prisioneiro da passagem* e *Região dos desejos*. Participa de salões e bienais nacionais e internacionais, sendo reconhecido por seu trabalho com grupos sociais desfavorecidos.

Para o *XII SNA*, o artista optou por enviar uma série fotográfica, intitulada *Poder perverso*, contendo sete fotografias medindo cada uma 27,6 cm x 40 cm (FIG. 16 a 22).

As imagens, em seu contexto geral, trazem elementos que apresentam a periferia de uma cidade brasileira qualquer, sendo isso perceptível nas cenas retratadas. São jovens armados, homens com cicatrizes, posturas de afrontamento e agressividade, muitas vezes, notáveis em fotos documentais. Mas por que elas não estão no quesito de fotografia jornalística? O que as diferencia e as faz serem obras de arte pertencentes a um Museu?

Os personagens das fotografias de Denizart são aparentemente figuras masculinas, algo que se percebe mesmo não havendo rostos mostrados, pois as fotos foram focadas entre os ombros e a cintura, mostrando sempre as mãos com algum objeto imposto (exceto as FIG. 17 e 18).

Apresentam-se sempre segurando um objeto como forma de construção tipológica dos elementos: na figura 16, um adolescente, de corpo franzino, mostra um punhal, e, atrás, uma criança o observa.

Na figura 19, outro adolescente mostra o que parece ser uma bomba caseira.

Na figura 20, um jovem mostra uma arma de fogo.

Nas figuras 21 e 22, o mesmo homem, com uma cicatriz no tórax, segura um instrumento de sopro.

Por meio do levantamento da biografia de Denizart, descobre-se que ele atuou como repórter fotográfico de jornal, além de realizar outros trabalhos de documentação de imagens de diversos grupos desfavorecidos da sociedade brasileira. E, portanto, torna-se mais compreensível a escolha dessa série fotográfica para representar o tema proposto pela organização do salão *A cidade faz*, mostrando, assim, algo que sabe-se existir, mas que, geralmente, encontra-se apenas nas páginas policiais dos jornais. Aqui, a discussão se deparou com a realidade e adentrou o Museu.

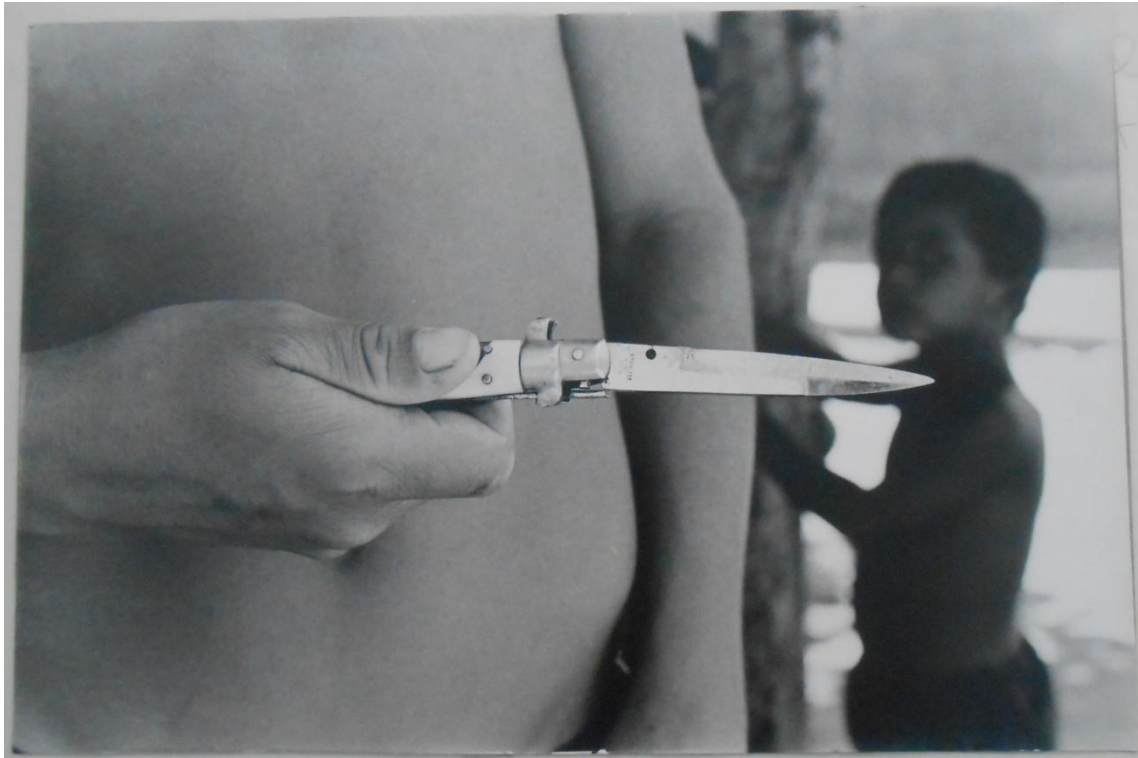


FIGURA 16 – Hugo Denizart. *Poder Perverso*. 1980. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 1). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 17 – Hugo Denizart. *Poder Perverso*. 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 2). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 18 – Hugo Denizart. *Poder Perverso*. 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 3). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

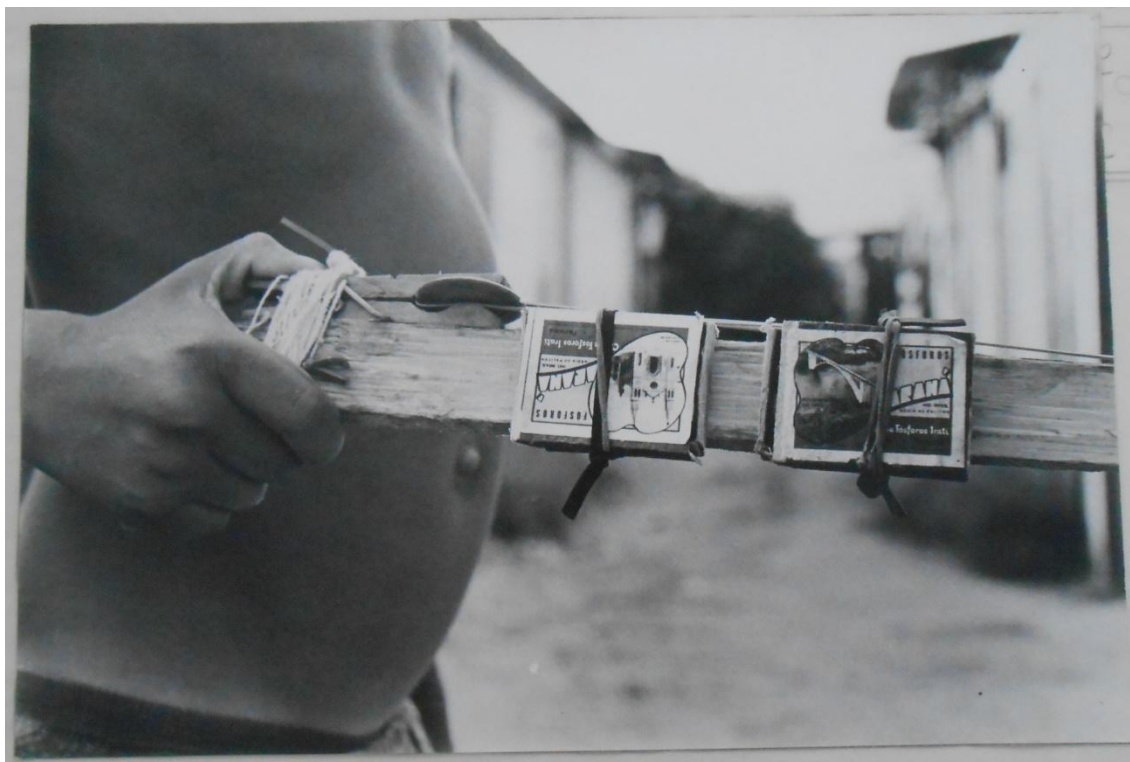


FIGURA 19 – Hugo Denizart. *Poder Perverso*. 1980. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 4). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 20 – Hugo Denizart. *Poder Perverso*. 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 5). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

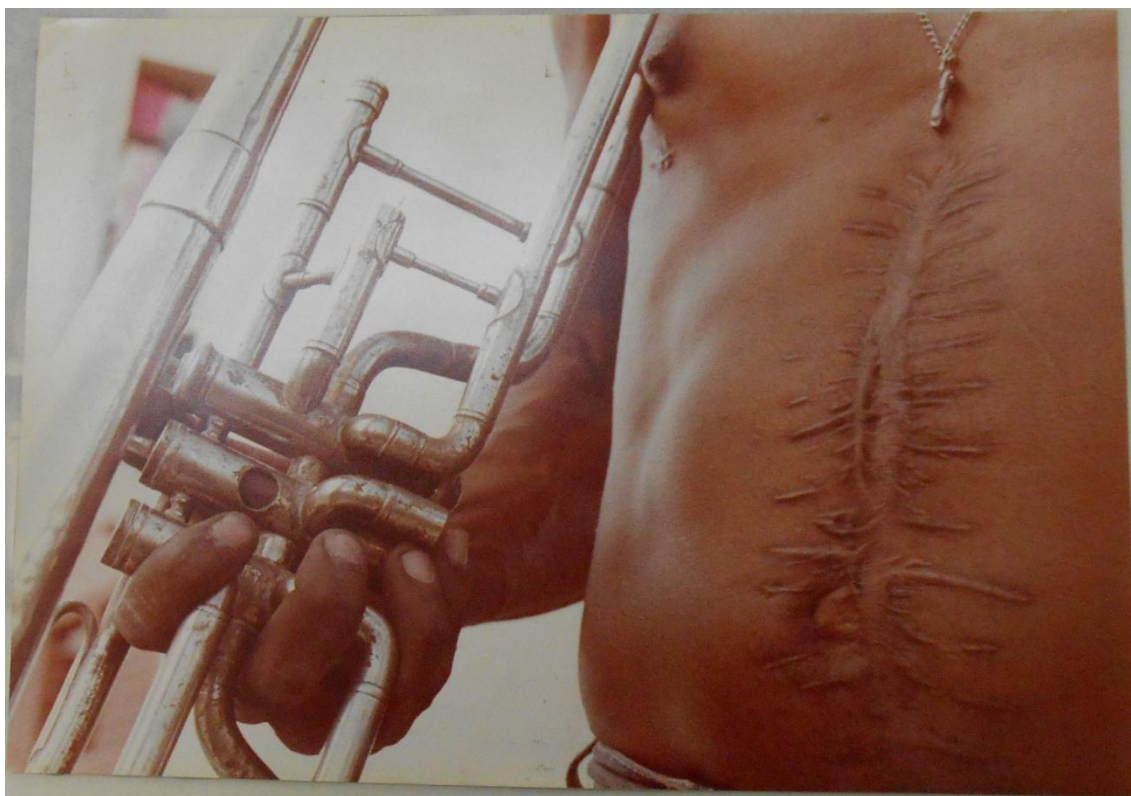


FIGURA 21 – Hugo Denizart. *Poder Perverso*. 1980. Ampliação fotográfica em cores em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 6). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 22 – Hugo Denizart. *Poder Perverso*. 1980. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco. Políptico (7 partes): 27,6 x 40 cm (parte 7). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

4.4 Ana Amélia Diniz Camargos

Ana Amélia Diniz Camargos nasceu em Presidente Juscelino, MG, em 1929, e vive em Belo Horizonte, onde ainda hoje tem transitado por diversas categorias artísticas, como apresentou na exposição intitulada *Margem*, ocorrida no Palácio das Artes, em 2005, com gravuras, desenhos, instalações e livro dela. Artista plástica formada pela Escola Guignard, Ana Amélia passou a atuar como professora de pintura e cerâmica. Participou de diversos salões e foi premiada nos seguintes: *Salão Nello Nuno*, UFV (1978), *XII e XIII SNA da PBH*, MAP (1980-81) e *III Salão de Artes Plásticas Luiz Teixeira*, Itajubá, MG (1981). Desde o início dos anos 1970, vem participando de exposições coletivas e individuais representativas das artes mineira e brasileira, principalmente em espaços e galerias de Minas Gerais¹⁰⁵.

Para o *XII Salão Nacional de Arte*, a artista apresentou (ou concorreu com) dois quadros, intitulados respectivamente *Detalhe I – Oprimidos* e *Detalhe II – Oprimidos*.

O primeiro quadro (FIG. 23) é uma pintura medindo 73 cm x 92 cm, em tinta a óleo sobre tela. Na imagem, há cores que se sobressaem, como o vermelho acobreado, o verde, o azul claro, deixando as figuras presentes na imagem envoltas em uma aura deprimida. Em toda a extensão do quadro, há rostos bastante melancólicos, dispostos em duas fileiras, lado a lado, quase se misturando. Há outros sobrepostos, porém quase imperceptíveis, misturando-se às vestimentas da primeira fileira. Essa melancolia é perceptível, por os olhos das figuras estarem, em sua maioria, semiabertos ou abertos, com olhar de desconfiança, além de se apresentarem bastante avermelhados. As bocas, fechadas, emudecidas, condicionadas a não se expressarem. Parece que a intenção da artista ao nomear a obra de *Detalhe I – Oprimidos* foi mostrar pessoas numa circunstância de encurraladas. Espremidas, lado a lado, aterrorizadas ou com medo de alguma situação.

O segundo quadro, *Detalhe II – Oprimidos* (FIG. 24) é realizado com a mesma técnica, óleo sobre tela, e o mesmo tamanho do anterior, 73 cm x 92 cm. Nele, novamente, há muitas figuras, personagens sem identidade, rostos misturados na multidão, dispostos em três prédios muito próximos uns dos outros, com o céu azul igualmente angustiante, pois, aparentemente, todos os personagens têm fisionomia de tédio e opressão, devido às condições de sobrevivência na cidade. No prédio do meio, as pessoas se misturam à construção, ora parecendo parte dela ora parecendo fantasmas, sombras, em meio a um abandono propositalmente ocasionado.

¹⁰⁵ Informações sobre a biografia da autora recolhidas no site da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

Relacionando-se as duas obras com o tema do *XII Salão, A cidade faz*, considera-se que a artista quis apresentar, em dois momentos, a pressão sentida por muitas pessoas com o crescimento acelerado dos centros urbanos, deturpando a individualidade de cada um, transformando todos em uma massa homogênea, assim como os personagens da pintura de Ana Amélia. Outra relação que pode ser feita é com a obra *Os operários* (óleo sobre tela, 1933) (FIG. 25), da artista brasileira Tarsila do Amaral (1896-1973), na qual um grande número de rostos foi colocado lado a lado, apresentando fisionomias bem sérias. Nessa obra, a autora colocou, como pano de fundo, chaminés de uma fábrica, fazendo entender que os personagens retratados poderiam ser operários insatisfeitos com as condições de trabalho. Assim como na obra de Ana Amélia, os rostos, mesmo com características diferentes, estão sobrepostos, quase formando uma massa homogênea, o que pode ser entendido como a representação da massificação, das condições de trabalho e de sobrevivência nas grandes cidades.

As obras analisadas, mesmo utilizando técnicas diferentes, apreendem um olhar crítico sobre a cidade e as transformações que se desencadeiam com o seu crescimento. Tanto de uma forma direta, como em *Manfredo*, agressiva como em *Denizart*, quanto de forma mais crítica, porém não menos incisiva, como em *Ana Amélia*. Em outra linha de pensamento, Marco Túlio apresenta conceitualmente, por meio de seus desenhos e objetos reciclados, a precariedade urbana. Destaca-se, ainda, a participação dos artistas Milton Machado e Regina Silveira, com poéticas contundentes com a temática proposta e a permanência de suas obras no acervo do Museu.



FIGURA 23 – Ana Amélia Diniz Camargos. *Detalhe I – Oprimidos*. s.d. Tinta à óleo sobre tela. 73x92 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 24 – Ana Amélia Diniz Camargos. *Detalhe II – Oprimidos*. s.d. Tinta à óleo sobre tela. 73 x 92 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



Figura 25 – Tarsila do Amaral. *Operários*. Óleo sobre tela | (1933). 150 x 210 cm. Retirado em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/8239>. Consultado em 20 de junho de 2014.

CAPÍTULO 5 – XIII SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1981, A CASA

Os salões temáticos seriam o marco da primeira metade da década de 1980, e isso pode ser constatado neste estudo, visto que esses salões formaram uma linha sequencial – de 1979 a 1984 –, excetuando-se o de 1982, na década em análise.

Não tão circundado de pompas quanto o Salão anterior, mas mantendo o nível de abrangência e aceitação por parte da crítica, dos participantes e do público, com o *XIII SNA*, completariam-se três anos do ciclo dos salões temáticos, como elucida o diretor do MAP na ocasião, Lúcio Portella:

A realização do XIII Salão tem o sentido de afirmação de um projeto iniciado há três anos quando, pretendendo revitalizar a principal promoção do nosso Museu, optamos pela alternativa do “Salão temático”, que possibilite reunir, sob um denominador comum, a multiplicidade de tendências, de linguagens específicas ou interdisciplinares, que caracterizam a criação artística de hoje (PORTELLA, 1981, p. 6).

Portella apreende que a escolha do tema se deu num “movimento de zoom”, partindo-se do princípio que o salão de 1979, tendo abordado a realidade histórica e política, o salão seguinte, de 1980, os problemas urbanos, o seguinte sairia das abordagens de uma realidade geral, adentrando a casa, “a célula da cidade onde se escreve parcela importante da História”¹⁰⁶.

Portanto, dando continuidade à sequência de salões temáticos, tendo os críticos membros do júri concluído que seria essa a fórmula encontrada contra a decadência dos salões nacionais de arte em Belo Horizonte, foi aberto, no dia 12 de dezembro de 1981, o *XIII Salão Nacional de Arte* da Prefeitura de Belo Horizonte, conjuntamente com a comemoração do 84º aniversário da cidade de Belo Horizonte. Como apresentou Portella,

O XIII Salão, que agora o Museu abre ao público, pretende ser, antes de tudo, uma indagação e consequente reflexão sobre o espaço afetivo da casa: sobre a relação do homem com esse espaço e com os objetos; a relação familiar em seus aspectos sociais e psicológicos. Também a casa como último reduto da individualidade, numa sociedade particularmente devassadora. Também a casa/signo: casa/mãe, casa/mundo; a casa como possibilidade de afirmação do homem se afirma pela possibilidade de dispor e de dar caráter às suas coisas, ao seu universo de posses e perdas, angústias e esperanças (PORTELLA, 1981, p. 6).

¹⁰⁶ PORTELLA, 1981, p. 6.

No APCBH, foram encontrados documentos que nos fazem perceber o empenho do diretor do Museu, Lúcio Portela para o sucesso do salão, ao enviar cartas de solicitação de patrocínio às empresas e, em uma intensa troca de correspondências com outros diretores de museus do país, mandando fichas de inscrição para a participação de artistas no *XIII Salão*. Há, ainda, muitas cartas de artistas de todo o país, solicitando a ele que lhes fossem enviadas as fichas de inscrição, mostrando, com isso, a abrangência nacional que alcançaria os salões daquele ano. Segundo Celma Alvim¹⁰⁷, crítica responsável pela Supervisão Geral do *XIII Salão*:

Foi surpreendente o nível dos trabalhos enviados, numa demonstração clara de que se faz importante acionar esquemas de mudança nos tradicionais salões, propostas/desafio que instiguem os artistas a trabalhar em torno de temas e situações da vida contemporânea.

Resulta, daí, um salão inovador, inteligente, provocador de situações novas dentro de um contexto aparentemente gasto (ALVIM, 1981).

Observa-se que, nesse salão, novamente haverá a atuação do curador, no caso, Vera Pinheiro, mas não há nada mais falando sobre tal participação. O que parece é que sempre as decisões foram tomadas por uma comissão responsável por todos os momentos do salão, desde formatação, realização, julgamento até apontamentos finais. O júri foi composto por Aline Figueiredo, Celma Alvim, Márcio Sampaio, Moacyr Laterza e Sara Ávila. Como demonstra Alvim:

A comissão técnica do Museu de Arte de Belo Horizonte já enviou ao secretário de Cultura, Turismo e Esportes, George Norman, o projeto do XIII Salão Nacional de Arte, que, logo após a sua aprovação, deverá ser divulgado em todo o País.

Como se sabe, o referido Salão tem tido nos últimos dois anos versões diferentes, uma tentativa feliz da nova direção da casa em romper com os esquemas de rotina, um sopro de vitalidade que veio abastecer a promoção de grande interesse, centralizando a atenção nacional em torno do evento. (ALVIM, Celma. As várias faces de um salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 ago. 1981).

Na fala da mesma autora, é apontado o sucesso do Salão no meio artístico, mostrando que o evento alcançou um de seus objetivos, que era a revitalização e o estímulo a uma maior participação na concorrência.

Interessante registrar que, num crescendo, foi-se avolumando o interesse da comunidade artística em torno do Salão. Restrito a artista convidados, na sua primeira edição (após as referidas mudanças), o certame teve um bom número de adesão em 1980, culminando agora com uma enorme afluência de candidatos provenientes de diversos Estados do País.

¹⁰⁷ ALVIM, Celma. Êxito do XIII Salão Nacional de Arte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 nov. 1981

Cerca de 200 artistas enviaram os seus trabalhos, totalizando um montante de quase 600 obras, que foram selecionadas por um júri composto por Aline Figueiredo, Moacyr Laterza, Márcio Sampaio, Sara Ávila de Oliveira e esta colunista. (ALVIM, 1981).

Assim como no ano anterior, o salão se daria por divisões em módulos, tendo três etapas distintas. A primeira era a exposição de artes plásticas e visuais, com artistas convidados e selecionados, com participações abertas a diversas categorias – pintura, escultura, desenho, gravura e qualquer outra manifestação de livre expressão – com o tema *A casa*. Na segunda, novamente, houve a incorporação de um concurso de jornalismo, premiando a reportagem de rádio, jornal ou televisão que apresentasse a melhor matéria com o tema relacionado à temática do salão¹⁰⁸. E, por último, a etapa intitulada “eventos criativos”, que, como noticiado,

será baseada em operações simples com slogans sugestivos e se caracterizará pelo desenvolvimento de trabalhos e atividades criativas, a serem executadas com a participação direta de coletividade. Tais trabalhos propiciarão um maior entrosamento da comunidade com a arte, através da formação de grupos e afins – de um bairro, uma rua ou um conjunto habitacional – integrados e motivados por meio de um conhecimento mútuo de suas casas e objetivos.

Os slogans seriam como os seguintes: “Visite seu vizinho”, “Varais de Arte”, “Enfeite sua janela”, “Ilumine sua casa”, “Dia de troca”, “Ambientação coletiva”. A documentação dos eventos realizados será apresentada em mostra paralela à exposição de artes plásticas e visuais. (DIÁRIO DA TARDE. “A casa”, tema do Salão Nacional de Arte. Belo Horizonte, 14 de outubro de 1981).

Parece ser esse tópico a continuação de um desejo de integrar arte e público, ou mesmo, novamente em Belo Horizonte, a valorização de uma arte pública, assim como no salão anterior; intervenções no cotidiano com frases de ordem, estímulos a interações diversas seriam a proposta desse módulo do Salão.

Um exemplo maior da proposta de interação é o grande prêmio ter sido dado ao projeto de uma escultura em ferro fundido, do artista Amilcar de Castro. Posteriormente, ela foi instalada a poucos metros de distância do Museu.

No mesmo momento, e tradicionalmente, o Salão, em si, foi a etapa de exposição de artes plásticas e visuais e ocorreu da maneira descrita a seguir.

¹⁰⁸ Foram premiados no Concurso Belo Horizonte de Jornalismo: Livia Paes de Abreu e Son Salvador, do *Estado de Minas*, com a reportagem “Abaixo a casa dos adultos”; a equipe da TV Bandeirantes – Maria Luisa Baldoni, Eliane Nunes, Maria Cecília Oliveira, Carlos Fumaça e Rogério Brandão –, com “A Casa”; Samuelito Capuchino Mares, da Rádio Itatiaia, com “Montanhês, casa da noite e do prazer”; e Célius Aulieus, que ganhou o “Prêmio Especial Marcovan de Jornalismo”, com a matéria “A casa do homem, da caverna ao espigão”. (ALVIM, Celma. A visão da casa segundo os vencedores. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 dez. 1981. 2º Caderno, p. 1).

Primeiramente, num total de 183 inscritos, foram 100 os artistas selecionados, 20 os premiados e seis convidados a apresentarem trabalhos. Mais uma vez, visto tamanha quantidade de artistas e obras, iremos nos deter a princípio nos artistas premiados, dentre eles, serão escolhidas obras mais significativas e que se encontram no acervo do MAP. Devido ao grande número de participantes, pode-se perceber que o salão se transformou em uma grande mostra de artes plásticas e visuais nacionalmente reconhecida. Nele, figuram-se nomes de artistas com carreiras consolidadas, como Amilcar de Castro, Marcos Coelho Benjamin e Hugo Denizart. Além de epifenômenos, ou seja, artistas que concorreram naquele momento, mas não tiveram uma carreira consolidada.

Os artistas convidados e as respectivas obras apresentadas foram: Amilcar de Castro (*O palácio e A casa*, escultura), Leon Ferrari (*Papel*, heliografia), Chico Ferreira (*Atelier 1 – Casa dos sonhos I, II e III*, pintura), Marcos Coelho Benjamim (*A casa do fazer (A defesa)*, *A casa do fazer (O rito)*, desenho), Genilson Soares da Silva (*Paisagem da primavera para o verão e Claratrilha: situação de tangência – Registro da passagem da luz*, gravura e instalação ambiental), Maria do Carmo Secco (*A casa do homem n.º 1, Casa n.º 2, Casa n.º 3*, desenho).

Além desses, houve uma homenagem especial ao artista Paulo Roberto Leal (1946-1991), com a escultura *A casa*, e um espaço dedicado à arte internacional, com obra do artista Jean-Pierre Raynaud (*La maison*, França).

As premiações foram: em primeiro lugar com o Grande prêmio, Amilcar de Castro (*A Porta*, Escultura), e em seguida: Ana Amélia Diniz Camargos (*Sem título*, Pintura), Carlos Roberto Muniz (*A Porta I, A Porta II, A Porta III, A Porta IV, A Porta V*, Pintura), Claudia T. Renault (*Casa de João de Barro*, Instalação), Cristiano Quintino Gomes (*Ilustrações*, Audiovisual), Helena Netto (*A Casa e Universo I, A Casa e Universo II, A Casa e Universo III, A Casa e Universo IV*, Objeto), Hugo Denizart (*A Individualização de um Espaço I, A Individualização de um Espaço II, A Individualização de um Espaço III, A Individualização de um Espaço IV, A Individualização de um Espaço V*, Fotografias), Inês de Melo Sá (*Variações sobre o Mesmo Tema, A Casa n.º 1, Variações sobre o Mesmo Tema, A Casa n.º2, Variações sobre o Mesmo Tema, A Casa n.º 3, Variações sobre o Mesmo Tema, A Casa n.º 4, Variações sobre o Mesmo Tema, A Casa n.º 5*, Fotografia), Jose Flávio Teles de Menezes Teixeira (*Santa Cruz III*, pintura), Laetitia Renault de Barros (*Trelissa I*, Pintura), Luiz Sérgio de Oliveira (*Do Caderno de caligrafia do artista*, Desenho), Marcos Coelho Benjamim (*A casa do fazer (A cobrança)*, Desenho), Maria do Carmo Secco (*Casa/Corpo*, Desenho), Maria Teresa Baldoni (*O Jogo na Construção I*, Escultura), Ninya Aragão (*Casa Mineira/Brasileira*

(*I a V*), Pintura), Nícia Mafra (*Situação Limite*, proposta), Sonia Luz Ledic (*Assistindo TV*, Desenho), Vicente de Paulo Cordeiro (Vicco) (*Forma Habitada I*, Escultura), Vilma Rabello Machado (*Apiário Modelo I*, *Apiário Modelo II*, *Apiário Modelo III*, *Apiário Modelo IV*, *Apiário Modelo V*, Instalação), Virginia Maria V. de Paula Valente (*Ambiente III: O Pão Nosso de Cada Dia*, Pintura).

Um diferencial desse salão foi o fato de ter como artista homenageado Paulo Roberto Leal, com obra de mesmo nome do tema do salão, que havia sido apresentada anteriormente em uma exposição na Funarte e pertencia à coleção Gilberto Chateaubriand. Sobre o trabalho apresentado, Celma Alvim¹⁰⁹ descreve:

Em março do corrente ano, Paulo Roberto Leal apresentou-se na Galeria Sergio Millet (Funarte) com um trabalho intitulado “A casa”, uma grande estrutura de alumínio, um cubo revestido com fios de nylon à guisa de revestimento. Sob o piso branco (colchão de plástico) o único elemento móvel da Casa: um cubo de fórmica. Apenas uma entrada estreita, forjada num dos ângulos da grande estrutura facultava a entrada das pessoas para o seu interior. (ALVIM, 1981. *Feminino*, p. 8).

No texto de apresentação do catálogo do *XIII SNA* (ANEXO 1), o crítico Frederico Moraes, despretensiosamente, faz um apanhado do tema proposto – *A casa* –, em torno das épocas, estilos e obras que suscitaram tal temática. Em um texto que se esforça para abarcar diferentes momentos da história da arte como um todo, ele começa pela “pintura flamenga ou holandesa do período situado entre a Renascença e o Barroco”¹¹⁰, ou seja, “de Van Eyck a Vermeer, passa pelo Rococó”, no qual “a casa estende-se pelos jardins, mas nunca alcança a realidade exterior”¹¹¹, e chega ao período moderno, em que “a casa foi desmembrada em várias funções”, abarcando novos espaços, “o hotel, o museu, os jardins públicos, os parques de diversões, fontes luminosas, zoológico, etc. A mulher reina absoluta: aparece no salão de festas, nos jardins, na alcova. Esse o mundo pintado por Watteau, Fragonard, Boucher”¹¹². A partir da década de 1960, “é com a pop-art, estilo que é consequência direta da sociedade industrial e do consumo, que o tema ressurge e ganha nova dimensão”¹¹³. E continua:

Devido aos meios de comunicação eletrônica e de massa, a casa não é mais algo isolado do mundo. Os acontecimentos penetram dentro de nossa casa sem pedir licença. Consequência disso, a casa vai perdendo sua poesia anterior – em que sótãos, os porões, a água-furtada, o alpendre ou varanda, o pátio, o quintal, os corredores e escadas? Com a pop art, a casa começa a ser devassada. Antes, na pintura flamenga, permanecia-se na ante-sala. Agora, o

¹⁰⁹ ALVIM, Celma. A casa, tema de um grande salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 out., 1981. *Feminino*, p. 8

¹¹⁰ MORAIS, F. A CASA: XIII Salão Nacional de Arte. Belo Horizonte, 1981. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha, p. 15

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

espectador vai até o banheiro, à cozinha, ao quarto de dormir, abre portas e gavetas. (MORAIS, 1981, p. 15).

Na arte contemporânea brasileira, Moraes apresenta artistas que optaram por usar a temática da casa em seus trabalhos nas últimas décadas, incluindo Paulo Roberto Leal, que apresentou a escultura *A casa* (FIG. 26) no *XIII Salão*. Não que seja um tema comum e sua escolha ocorra espontaneamente, mas o fato é que, vez ou outra, a opção pelo tema apareceu na obra desses artistas.

Wilma Martins, Wanda Pimentel, Maria do Carmo Secco ou Regina Vater, que enfocam a casa, em seus trabalhos, por um ângulo intimista, uma espécie de autobiografia do olhar, de um olhar especificamente feminino. A casa como metáfora do corpo, como uma segunda roupagem, foi explorada por vários artistas de vanguarda, entre outros, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, neste último adquirindo uma dimensão sócio-crítica nos anos 60. Já a discussão da casa enquanto espaço, sob o prisma construtivo, aparece em Cildo Meireles, em Weissmann e em Paulo Roberto Leal. (*Ibidem*).

Torna-se perceptível, no *XIII Salão*, um aspecto representativo da arte produzida na década de 1980, apontado por Sebastião, que, mais que um retorno à pintura, a variedade de modalidades artísticas era a questão a ser apontada naquele momento. A gama e a variedade de suportes, as técnicas empreendidas, a alteração dos espaços expositivos, com a abertura para a rua, seriam pontos marcantes do salão, diagnosticando um momento ímpar na arte brasileira.

Pode-se ver nas obras uma gradativa e definitiva incorporação das novidades surgidas nos anos 80: visualidade mais áspera, abstrata e experimental, centrada na investigação do cálculo gráfico e do bidimensional; convívio de diversos suportes; ideografias; a “nova” pintura; investimento no problema da figuração, agora algo descarnada e solitária, tentando impregnar-se de uma subjetividade lírica, sentimental e irônica. (SEBASTIÃO, 1997, p. 339).

No texto para o catálogo, o então secretário municipal de Cultura, Turismo e Esportes, George Norman Kutova, aponta que seria aquele um “momento em que artistas, críticos e historiadores de arte realizam, juntos, uma profunda reflexão sobre a própria natureza da criação artística e do seu papel na sociedade”¹¹⁴ e que, devido à abertura maior da proposta, “este Salão representa uma inquestionável oportunidade dada aos criadores de se aproximarem do povo, da comunidade inteira, para que tal reflexão não fique limitada ao círculo fechado dos especialistas”¹¹⁵.

¹¹⁴ KUTOVA, 1981, p. 5.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Nas análises de obras neste estudo, a escolha se deu artistas representativos, com carreiras consolidadas, a possibilidade de acesso às obras constantes no acervo, o que muitas vezes se fez inviável, seja pela qualidade em que se encontram as obras seja por sua localização no acervo¹¹⁶. Ainda é preciso apontar o fato lamentável de que grande parte das obras premiadas neste salão não foram doadas para constituição do acervo do MAP, dificultando melhor estudo e diagnóstico da situação daquele ano. Muitas vezes, os prêmios eram cedidos aos patrocinadores e, possivelmente, encontram-se decorando corredores e salas das instituições patrocinadoras.

5.1 – Amilcar de Castro

Amilcar Augusto Pereira de Castro nasceu em Paraisópolis, MG, em 1920, e morreu em Belo Horizonte, MG, em 2002. Foi escultor, gravador, desenhista, diagramador, cenógrafo e professor.

Começa a estudar Direito e frequenta a faculdade entre 1941 e 1945. No entanto, a partir de 1944, passa a estudar pintura e desenho com Guignard (1896-1962), também na UFMG, e escultura com Franz Weissmann (1911-2005). Amilcar abandona a advocacia e, em 1952, muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha como diagramador em diversos periódicos, destacando-se a reforma gráfica que realizou no *Jornal do Brasil*. Nessa mesma década, passa a produzir obras concretistas e neoconcretistas, participando de exposições no Rio e em São Paulo, inclusive da Bienal de 1953. Com outros artistas, dentre eles, Ferreira Gullar, Cláudio Mello e Souza Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e os poetas Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, assina o *Manifesto Neoconcreto* em 1959. Nesse momento Amilcar, já reconhecido nacional e internacionalmente realiza inúmeras exposições.

Na década de 1970, fixa residência em Belo Horizonte, passando a dar aulas de composição e escultura da Escola Guignard e UFMG, aposentando-se, em 1990, continuando a se dedicar, com exclusividade, às atividades artísticas¹¹⁷.

Qualquer apresentação que se faça sobre sua biografia e sua obra se tornam irrelevantes, devido ao grande número de estudos aprofundados que existe a seu respeito, dentre os quais, podem ser citados: os livros de José Francisco Alves, intitulado *Amilcar de*

¹¹⁶ Muita burocracia precisou ser enfrentada para se ter acesso ao acervo do MAP. Há que se esperar a disponibilidade dos funcionários para acompanhar a pesquisa, e, muitas vezes, as obras não estão em bom estado para manuseio ou estão em localização de difícil acesso, impossibilitando o contato com a obra e a documentação dela.

¹¹⁷ Informações sobre a biografia do autor recolhidas no site da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

Castro: uma retrospectiva (2005), Tadeu Chiarelli, *Amilcar de Castro: corte e dobra* (2003) e Rodrigo Naves, *Amilcar de Castro* (2010). Além da dissertação de Elias Mol, *Amilcar de Castro: confronto com a matéria* (2012) e de uma grande quantidade de artigos em revistas e jornais.

Em 1981, está presente na 13ª edição do *Salão Nacional de Arte*, apresentando duas obras – *O palácio* e *A casa* –, como artista convidado, e outra – *A porta* –, com a qual concorre a premiações, ganhando o Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte.

A obra intitulada *A porta* é uma escultura em ferro fundido medindo 224 x 226 x 144 cm (FIG. 27). São blocos de ferro seccionados e remontados, criando, tridimensionalmente, o formato de uma porta aberta, de onde, a partir de variados ângulos, se vê toda a paisagem do entorno: a lagoa da Pampulha e algumas casas.

A porta, assim como grande parte da produção escultórica de Amilcar, é produzida por meio do corte e da dobra de uma chapa de ferro quadrada. No trabalho, Amilcar encontra a possibilidade de tratar um material extremamente duro como algo facilmente maleável. Contrapondo-se a obra do mineiro à do norte-americano Richard Serra (1939), que, em um primeiro momento, parecem não ter distinção, percebe-se que a obra de Amilcar – muitas delas estão espalhadas por espaços públicos de Belo Horizonte, interior e outras capitais nacional e internacionais – é sempre convidativa, amigável, “dialoga ao invés de ameaçar, abraça ao invés de obstruir”¹¹⁸, ao contrário das esculturas de Serra, mais intimidadoras, como se a obra confrontasse o espaço público e não interagisse com ele. Pensando na obra apresentada por Amilcar no *XII Salão*, é possível se chegar às seguintes indagações: há algo mais convidativo que uma porta? Uma passagem? Uma escultura que pode ser explorada em seus diversos ângulos?

Assim como aponta Chiarelli, um dos estudiosos citados acima,

aquela disposição de diálogo que se percebe na obra de Amilcar não é visível na escultura do norte-americano. A produção de Serra tende a ser fechada em si mesma, recusando-se a se relacionar com o público, a não ser quando se coloca conscientemente como obstrução e ameaça. Já as esculturas de Amilcar, ao se projetarem do plano rumo ao espaço tridimensional, tendem a criar um espaço de passagem que acolhe, liberando o ar, a luz, o fluir das pessoas. (CHIARELLI, 2003, p. 16).

Para Chiarelli, assim como é possível perceber na obra analisada, Amilcar, ao criar obras com disposição para o diálogo com o espectador e com o entorno onde ela se situa, trouxe enorme contribuição para a escultura dos últimos 50 anos, tornando-se um dos nomes mais representativos das artes mineira e brasileira.

¹¹⁸ CHIARELLI, 2003, p. 20.

5.2 – Hugo Denizart

O artista foi apresentado no capítulo anterior, pois, assim como no *XII Salão*, ele foi um dos premiados com uma série de fotografias. Para o *XIII SNA*, novamente, exibiu uma série fotográfica, dessa vez, relacionada à temática *A casa*.

A série, intitulada *A individuação do espaço*, que consta do acervo do Museu de Arte da Pampulha, é uma ampliação fotográfica em cores, em papel fotográfico fosco, e conta com cinco partes, medindo cada uma delas 26,5 cm x 40 cm.

O trabalho relaciona-se com a temática proposta, pois o autor demonstrou por meio das fotografias, pequenos aspectos, ora decorativos ora casuais, de casas diversas.

Num movimento de *zoom*, ele redimensiona pequenos espaços e objetos da casa, como exemplo, a FIG. 28, que mostra um botijão de gás e um porta-fósforo.

As janelas, e como cada morador interfere nelas, são mostrados como pontos de individualidade de cada habitante das casas retratadas. Uma cortina florida e um santo de devoção, como expostos na FIG. 29. A improvisação para obtenção de sombra, com pedaços de madeira com a inscrição “Amor de Deus” (FIG. 30). Uma mancha de tinta ou um plástico improvisado sob o vidro quebrado aparecem nas FIG. 31 e 32, respectivamente. Essa série de fotografias apresentadas é o imaginário de Denizart sobre a forma como cada um cuida do seu espaço individualmente.

Vendo a obra geral de Denizart, sabe-se da sua opção por fotografar personagens ícones da marginalização social: moradores de favela, prostitutas, internos de asilo de loucos, com um olhar, muitas vezes, íntimo, revelando ângulos, detalhes e formas que são imperceptíveis sem um olhar atento e demorado. Aqui, com esse mesmo exercício, ele se debruçou na tentativa de revelar cantos escondidos da casa, mesmo que visíveis, como as janelas, ressaltando vivências do cotidiano e do simplório, provavelmente de moradias de classes socialmente desfavorecidas.

Viu-se, no *XIII SNA*, que as obras, seja de artistas convidados seja de concorrentes, corroboraram, em muito, para a ilustração do tema proposto. Além disso, mais uma vez, a variedade de modalidades artísticas veio mostrar que aquele era um momento de convivência mútua e de aceitação, seja dos suportes tradicionais – pintura, escultura, desenho – seja de novos meios, como a instalação, o vídeo, a fotografia e o objeto.

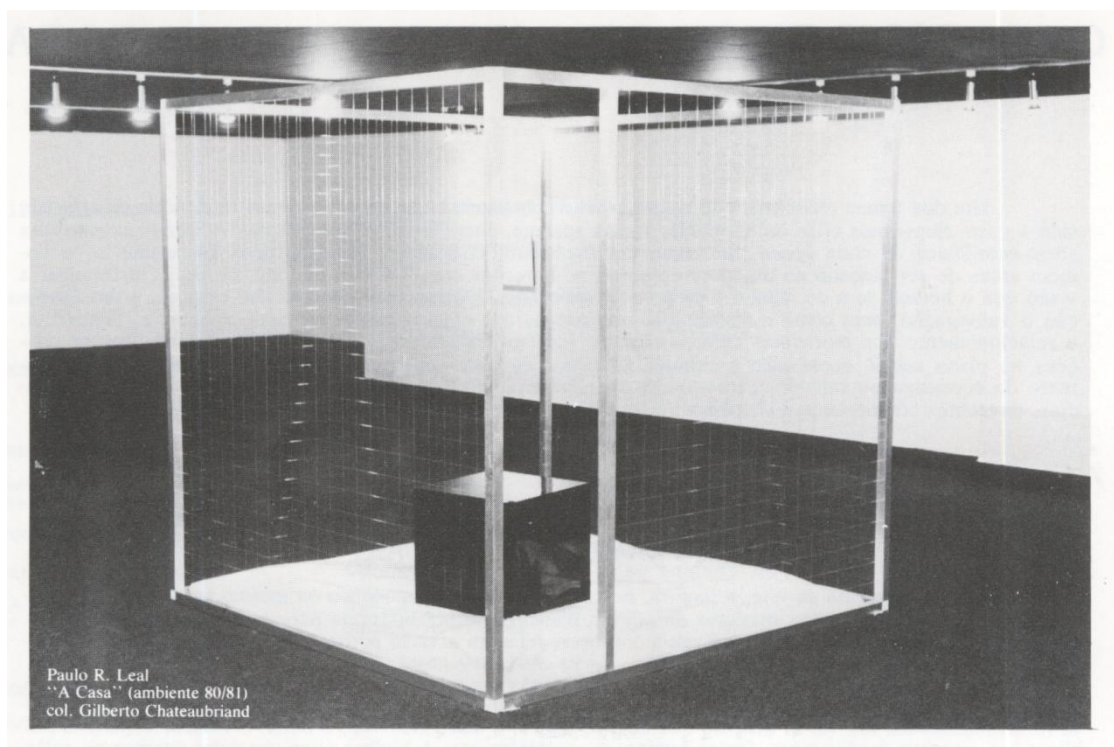


FIGURA 26 – Paulo Roberto Leal. *A casa*. Escultura. 1981.
Fonte: Catálogo do XIII Salão Nacional de Arte. *A casa*. PBH, 1981.



FIGURA 27 – Amilcar de Castro. *A porta*. Ferro fundido, 224 x 226 x 144 cm [s. d].
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



FIGURA 28 – Hugo Denizart. *A individuação do espaço* [s.d]. Ampliação fotográfica, em cores, em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 cm x 40 cm (parte 1). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 29 – Hugo Denizart. *A individuação do espaço* [s.d]. Ampliação fotográfica, em cores, em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 cm x 40 cm (parte 2). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 30 – Hugo Denizart. *A individuação do espaço* [s.d]. Ampliação fotográfica, em cores, em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 cm x 40 cm (parte 3). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

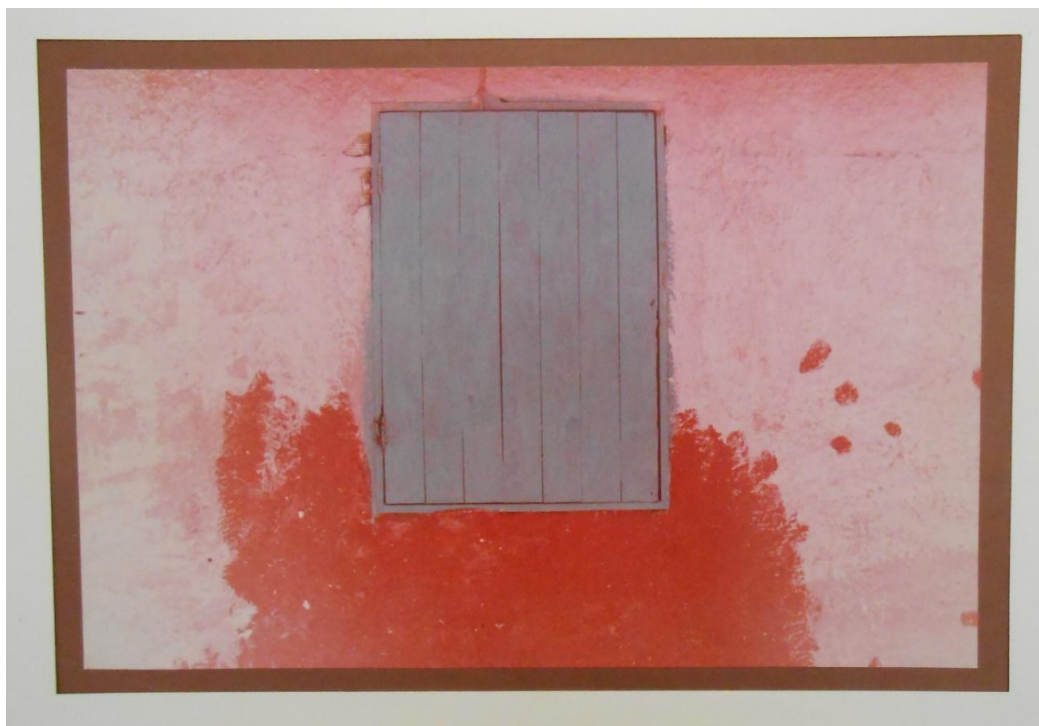


FIGURA 31 – Hugo Denizart. *A individuação do espaço* [s.d]. Ampliação fotográfica, em cores, em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 cm x 40 cm (parte 4). Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 32 – Hugo Denizart. *A individuação do espaço* [s.d]. Ampliação fotográfica, em cores, em papel fotográfico fosco. Políptico (5 partes): 26,5 cm x 40 cm (parte 5).
Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

CAPÍTULO 6 – XV SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1983, PRECARIEDADE E CRIAÇÃO

O *XV Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte* foi o quarto dos cinco salões temáticos da primeira metade da década de 1980 e de toda a trajetória dos salões. Após a quebra do ciclo temático, no ano anterior, 1982, apresentada por Celma Alvim, em defesa acalorada a respeito de tal descontinuidade e discutindo a escolha das autoridades responsáveis pelos salões por terem desistido do projeto, “deixando no vazio toda uma expectativa de avaliação dos resultados da empreitada”¹¹⁹. Segundo ela, tal descontinuidade, sustentada entre prós e contras, ocorreu, pois “a direção do Museu se viu pressionada por determinadas alas da comunidade artística do Estado, que defendem o Salão Aberto”¹²⁰.

Neste ano de 1983, assim como em 1979, na realização do *XI SNA*, houve a retomada de convites a artistas, transformando o salão em uma grande mostra coletiva. Além dos convites, a mostra novamente girou em torno de uma temática, *Precariedade e criação*. Segundo o diretor do Museu naquela ocasião, Lúcio Portella¹²¹,

“Precariedade e Criação” é tema que nasce de espontâneas expressões de arte ou cinge formas eruditamente elaboradas, circunscrevendo atitudes que, instintiva ou cerebral, prevalece no panorama atual da própria sociedade brasileira. Não se trata de precariedade *na* criação ou *da* criação artística, mas fundamentalmente, de uma leitura da criação na precariedade, condição em que todos nos surpreendemos hoje, ao atravessarmos crises de profundas repercussões sociais, políticas, econômicas e culturais na história do país. (PORTELLA, 1983).

Foram muitos os comentários dos críticos nas colunas dedicadas às artes plásticas sobre o tema escolhido para o salão. Alvim apresenta a ideia como surgida da própria situação do Museu, que, entre a falta de tempo dos organizadores e as perspectivas para investimentos futuros, equilibrava-se na corda bamba de falta de verbas, necessidade de reformas, enfrentou a “precariedade total, já que a escassez absoluta de verbas impediu a sua diretoria de armar as condições mínimas de um salão nacional”¹²². Na mesma linha, Mari’Stella Tristão lamenta o fato de o salão ter se transformado em “uma exposição coletiva trivial, válida talvez como uma das promoções regulares do calendário de um museu de maior ou menor expressão”¹²³, acreditando que, dessa forma, a criatividade foi cerceada e perdeu-se o estímulo aos artistas

¹¹⁹ ALVIM, Celma. Salões temáticos, salões abertos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 12 set. 1982.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ PRECARIEDADE E CRIAÇÃO: XV Salão Nacional de Arte. Precariedade e criação. Belo Horizonte: 1983. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

¹²² ALVIM, Celma. Precariedade e criação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 7, 11 de dezembro de 1983.

¹²³ TRISTÃO, Mari’Stella. A coletiva 83 do salão da prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 8, 13 dez. 1983.

pela falta de premiação. E acredita que esse salão não trouxe nenhuma novidade na apresentação das obras,

uma vez que os Salões de 80 e 81 já levaram ao Museu da Pampulha os mais variados trabalhos do gênero e a arte popular em suas mais diferentes formas e materiais precários, duráveis, perecíveis, etc., sob os temas “A Cidade” e “A casa”. (TRISTÃO, 1983, P.8).

Por outro lado, dois outros críticos se mostraram mais otimistas quanto à escolha por um salão com curadoria e temática definidas, além dos convites a não artistas. Segundo Frederico Moraes, “uma exposição como esta coloca muitas questões: limites, fronteiras, definições e colisões culturais, relações entre o erudito e o popular, entre arte e criatividade, liberdade e repressão, processos educativos, políticos, culturais, etc.”¹²⁴.

Oswaldo acredita que foi favorável o fato de o Salão ter escapado “das contradições de um salão eclético” e se transformado em uma mostra coletiva alinhavada dentro de uma temática. Aponta, ainda, que o tema escolhido, *Precariedade e criação*

propõe reflexão ampla sobre a condição precária que envolve não só determinado exercício intelectual ou espontâneo de criatividade, mas a própria sociedade contemporânea, aprofundada em crise sem paralelo na história do País e na derrocada de uma civilização corroída pelos valores da violência.

A precariedade da existência ou de materiais da vida, ultrapassada pelo poder de criação, transfigura o sentido de crises que hoje a tudo se aplica e recoloca o homem diante da insuperável força de mau espírito. O XV Salão Nacional de Arte vem mostrar que o artista erudito, o artista criança, o artista idoso, o artista asilado, o artista marginalizado, são um único e mesmo ser humano transfigurador da vida, visceralmente comprometido com a criação, sejam quais forem as situações adversas que o envolvem ou emocionam, aprisionam e libertam, pois a liberdade estará sempre na possibilidade ilimitada de transcendência. (OSWALDO, Ângelo. XV Salão Nacional de Arte. Precariedade, sólida base da criação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 dez. 1983).

Além disso, Oswaldo ainda se coloca a favor das mudanças, afirmando que os salões, há muito, deixaram de corresponder ao que deles se espera, tendo se transformado “em loteria à qual concorrem centenas de pessoas, na expectativa dos prêmios em dinheiro, por força da promoção geral, enquanto a sorte grande é decidida no anacrônico jogo de dados do júri, que corta e consagra em polêmicos lances de prepotência”. Para o autor, “os salões ainda estão à espera de uma profunda renovação”¹²⁵, o que, aliás, ele dizia, desde a década anterior, em

¹²⁴ MORAIS, Frederico. XV Salão de Arte de Belo Horizonte. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 12, 21 dez. 1983

¹²⁵ OSWALDO, Ângelo. XV Salão Nacional de Arte. Precariedade, sólida base da criação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 dez. 1983.

texto publicado, sobre a “morte dos salões”¹²⁶. Mas, ao mesmo tempo, Oswaldo não emite opinião sobre que transformação seria essa.

O salão teve a curadoria de José Alberto Nemer, que, na ocasião, também escreveu um texto de apresentação onde justificava:

O 15º Salão Nacional de Arte deseja ensinar ampla discussão crítica sobre a arte contemporânea, na perspectiva de suas relações diretas com o momento histórico que se vive. A discussão do tema “Precariedade e Criação” visou, justamente, suscitar o interesse do público e atenção dos artistas para a generalizada emergência de materiais e técnicas não convencionais, saltando do cotidiano para espaços inesperados de refinada reelaboração, bem como sobre a própria condição precária que cinge o ato criativo detonado à revelia de tudo o que habitualmente se poderia requerer. (NEMER, 1983)

Segundo Nemer, a produção artística seria um diagnóstico do momento vivido, com a sociedade contemporânea permeada por “conflitos e contradições”¹²⁷, onde tornou-se “extremamente precário o sentido da vida, face à violência manifestada sob as mais diferentes formas de agressão ao ser humano”¹²⁸. Ele aponta que o artista naquele momento refletia a realidade brasileira como um todo, da convivência com o precário no que diz respeito as condições de vida.

Essa *precariedade* que assinala o trabalho de considerável número de artistas, encontrados entre os círculos da informação erudita ou na espontaneidade de situações inusuais ou até mesmo marginais, pede o debate que o 15º Salão pretende detonar. O *precário* é, aqui, tanto fundamento de uma prática artística, quanto testemunho da própria existência (NEMER, 1983).

As obras apresentadas vão de artistas consagrados a não artistas, alguns marginalizados da sociedade, que usariam a arte como válvula de escape e que, até mesmo, viviam de forma precária: presidiários, adolescentes internos da Febem¹²⁹, idosos e internos de hospício,¹³⁰ como explicou o diretor do MAP, Lúcio Portella, “do artista erudito ao artista popular, do artista consagrado pela crítica e pelo público aquele que se descobre artista para reagir à precariedade das circunstâncias que lhe amarram a vida, descobre-se um fluxo contínuo, revelador dessa experiência singular que é a criação.”¹³¹. Percebe-se que, na tentativa de tirar os salões do ostracismo, possa ter ocorrido naquele momento uma crise dos procedimentos: o salão se amplia cada vez mais na busca de uma apresentação de outras

¹²⁶ OSWALDO, Ângelo. O salão; anotações em torno de suas exéquias. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 1-2, 9 dez. 1972.

¹²⁷ NEMER, 1983.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Fundação do Bem Estar e do Menor, desativada em Belo Horizonte em 2004.

¹³⁰ Segundo informações do Catálogo, “os documentos plásticos que constam desta mostra foram desenvolvidos de maio de 1976 a abril de 1982, no asilo São Luiz (RJ) – ‘Casa São Luiz para Velhice’”. (ALMEIDA, Mônica Machado).

¹³¹ PORTELLA, 1983.

manifestações e de criações espontâneas, e não somente da participação de artistas. Há um fascínio pelo popular e sua criação espontânea, assim como a tentativa de enxergar a criação artística em tudo, ultrapassando barreiras e colocando as instituições salão e museu como fomentadoras dessa nova abordagem.

Para Moraes, a exposição, que foi apresentada em uma divisão por módulos, configurando diferentes abordagens do tema geral, apesar da tendência à precariedade, o salão, ou a exposição coletiva, surpreendeu pela montagem. Segundo ele,

Surpreende, porque tendo substituído à última hora o Salão tradicional, com livre inscrição e prêmios, revela qualidade. Isto, na medida em que uma excelente montagem (talvez até muito requintada ou sofisticada para o tema) consegue mostrar uma perfeita continuidade entre a produção de caráter mais erudito e consciente e a outra, espontânea, popular ou realizada em precárias condições materiais ou psicológicas. Sim, porque, entre outras coisas, “Precariedade e Criação” reúne alguns dos participantes da mostra “A margem da vida”, realizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio em 1982, como o presidiário Justo Germano, em franca ascensão criativa, ou Nazareno Silva, um dos internos do Asilo de Velhos São Luiz, aqui no Rio, e crianças internas da Funabem. (MORAIS, 1983, p. 12).

O contato com as obras participantes do *XV Salão* se fez impossível, pois não houve prêmios de aquisição, que incorporariam as obras ao acervo do museu, o que pode ser comprovado por meio do Decreto n°. 4.583, de 16 de novembro de 1983, que regulamentou o 15° SNA da PBH, que apresenta: “Art. 3° - o 15° Salão Nacional de Arte não concederá prêmios nem menções honrosas”. Sobre essa decisão, é possível pensar nas limitações em que se encontra a formação do acervo do MAP, e possivelmente outros acervos de museus em contínua formação, visto que há uma impossibilidade de que certas obras com materiais não convencionais ou com uma diversidade de técnicas e formatações passem a pertencer a esses acervos. Nas obras apresentadas, iremos constatar a situação descrita e entender os motivos pelos quais muitas das obras do *XV Salão* não tiveram condições de passar a pertencer ao acervo do MAP. Por outro lado, a contínua e forte presença de técnicas tradicionais deixam dúvidas sobre essa decisão.

Dentre artistas e leigos, é possível destacar obras que mereceram um olhar mais demorado da crítica, que, além das fotografias da exposição que constam no catálogo do *XV SNA*, serviram para esta apresentação. Os participantes e suas respectivas obras estão discriminados a seguir.

Amélia Toledo apresentou montagem ambiental intitulada *Frutos do mar*, em que objetos encontrados no mar estão dispostos dentro de uma redoma de vidro (FIG. 34). Segundo Oswaldo, ao apresentar esse trabalho:

Amélia Toledo é o grande momento de tensão poética: em ambiente despojado e inundado de luz, ela centraliza, sobre base de mármore, um recipiente de vidro cheio de areia, sustentado dentro da redoma, uma concha cônica. Os ideogramas da concha: ilha vulcânica sobrevivente da Atlântida, Monte Saint-Michel das costas da Normandia, montanha submersa na imensidão sideral do mundo marítimo, santuário oriental de meditação levitada, criptograma retirado do Egeu por Dionísio para falar a Apolo, as metáforas do mar de Amélia Toledo iniciam o espectador. A arte é rito. (OSWALDO, 1983).

Os artesãos do Vale do Jequitinhonha (Alírio Rodrigues dos Santos, Augusta da Silva, Celuta Gomes Ferreira, Domingas Martins, Erminda Lopes Lima, Jovina Gomes Xavier, Juvência Costa Xavier, Manoel Sebastião Costa, Noemiza dos Santos, Orlinda Dias Martins e Ulisses Mendes) apresentaram esculturas em cerâmica de casas em tamanhos diversos; Diva Buss apresentou um trabalho intitulado *Impressões naturais*, em que amassa a pasta de papel artesanal, deixando, assim, suas impressões nela. Enéas Valle apresentou, na técnica pintura sobre papelão, as obras intituladas *Moreno Ruivo* e *Morena loira*; Fernando Lucchesi, com materiais reciclados e desenhos, participa do salão com uma instalação intitulada *Obra ambiental* (FIG. 35), adentrando um universo peculiar, presente em toda sua obra, o que foi denominado de barroco contemporâneo. Assim analisa Oswaldo:

Também a partir de latas industriais, Fernando Lucchesi realiza sua bela proposta. Viaja pelos fazeres populares, reinventando a lata como o povo que habilidosamente lhe dá novos usos no cotidiano. Fina folha de flandres, delicado papel, lâmina lânguida que se oferece às artes das mãos, membrana suave encobrindo a vida caseira de Minas: Lucchesi a recorta para elaborar oratórios, palmas, castiçais, reunidos ali num grandioso altar dos deuses lares mineiros, com o nicho do Senhor Morto, o camarim, as peanhas, a devoção do ex-voto, obsessão de fé feita objeto, rendas, prendas e lendas. (OSWALDO, 1983).

Há, ainda, os trabalhos de Frida Baranek (*Não*, fotografia); Grupo de Criatividade Artística Infantil – Auremi, José Bernardes, Sara, Wana Mônica – (*Tato* e *Contato*, pintura); Irene Santos (*Sem título*, desenho); Irina (*Cartas*, desenho); Irma Renault (*Pássaros mecânicos* e *Impulsos*, Desenho); José de Souza (*Casas*, Desenho); Justino (*Figuras*, escultura); Justo Germano (*Li*, pintura); Lincoln Volpini (*Jogo*, colagem); Maria Adélia de Oliveira (*Bambus*, montagem ambiental); Mário Martins (*Sem título*, desenho); Mário Azevedo (*Mapas*, desenho); Marlene Trindade (*Sistema para divulgar mensagens* e *Objetos bem identificados* e *Detector*, Objeto); Nazareno Silva (*Não tem sentido*, desenho); Nícia Mafrá (*Marcas do tempo*, colagem); Paulo Giordano (*Sem título*, gravura); Paulo Henrique Amaral (*Objeto*, objeto); Ricardo Sepúlveda (*Conjunto de tampinhas recortadas*, objeto); Zé Som (*Paisagens*, pintura).

O artista Marcos Coelho Benjamim, com sua habilidade para transitar por diversas técnicas e com a capacidade de realizar um trabalho manual exímio, apresenta no *XV Salão*, a obra *A casa do fazer*, objeto criado em madeira, no qual o artista

emerge desse mundo mítico do fazer. Suas armações de madeira, assemelhadas no mistério à singular capela hexagonal de Minas Novas, remontam a confessionários antigos – leques onde sussurrar segredos insuspeitos. Falam de artimanhas e arapucas de gravetos da infância, metamorfoseadas em brinquedo. Suscitam emoções para além da palavra. Numa redoma, objeto tomado a um oráculo prediz alquimias. É infinita a casa do fazer. (OSWALDO, 1983).

Maurício Bentes apresentou a instalação *Tijolos* (FIG. 37), na qual o artista dispôs uma pilha de tijolos, feitos no processo de cerâmica, que, arranjados uns sobre os outros, aparentam estar caindo, simulando a temática do precário, do precível. “Maurício Bentes trabalha com o barro e assume radicalmente a perecibilidade do material, fabricando tijolos crus que, em breve, terão retornado à condição de pó”¹³².

O amontoado de tijolos inacabados na entrada do Museu é uma ampulheta cronometrando a lenta desagregação da matéria, o refluir inevitável de acumulação que, por um momento, terá consubstanciado uma vontade criadora. (OSWALDO, 1983).

Raul Cezar dos Santos apresentou uma fotografia dos garimpos em Itabira, “fotografia inquietante”, segundo Oswaldo, em que

O fotógrafo registra a situação insólita em que multidão descomunal se enreda, procurando sobreviver na esperança do ouro. Estampa, assim, a precariedade em toda a violência com que se instala na vida de milhares de pessoas, a maioria da população brasileira. A existência precária acaba conduzindo o indivíduo à precariedade absoluta na expectativa de sua superação. A favela infernal de Itabira, engrandecida pela febre do ouro, vive uma realidade tão precária quanto o sonho: a bateia de raras partículas luzentes tornada cuia de minguados feijões. (OSWALDO, 1983).

Além da exposição tradicional, naquele ano, mais eventos foram incorporados ao salão: um ciclo de debates, exibição de filmes e audiovisuais relacionados com o tema, o lançamento do catálogo e, no encerramento, show do Grupo *Uakti*, escolhido por utilizar materiais reciclados na confecção de instrumentos.

Podemos perceber que houve, no XV Salão, uma variedade de técnicas apresentadas, dentre materiais transitórios e obras tradicionais, como desenho, pintura e objeto. Porém, não havendo prêmios, sendo esse salão mais uma exposição coletiva, não houve aquisições de obras para a formação do acervo, e as imagens apresentadas (fotografias do catálogo), bem

¹³² *Ibidem*

como as análises, estão aqui dispostas como mera tentativa de entendimento sobre como se deu esse XV Salão.

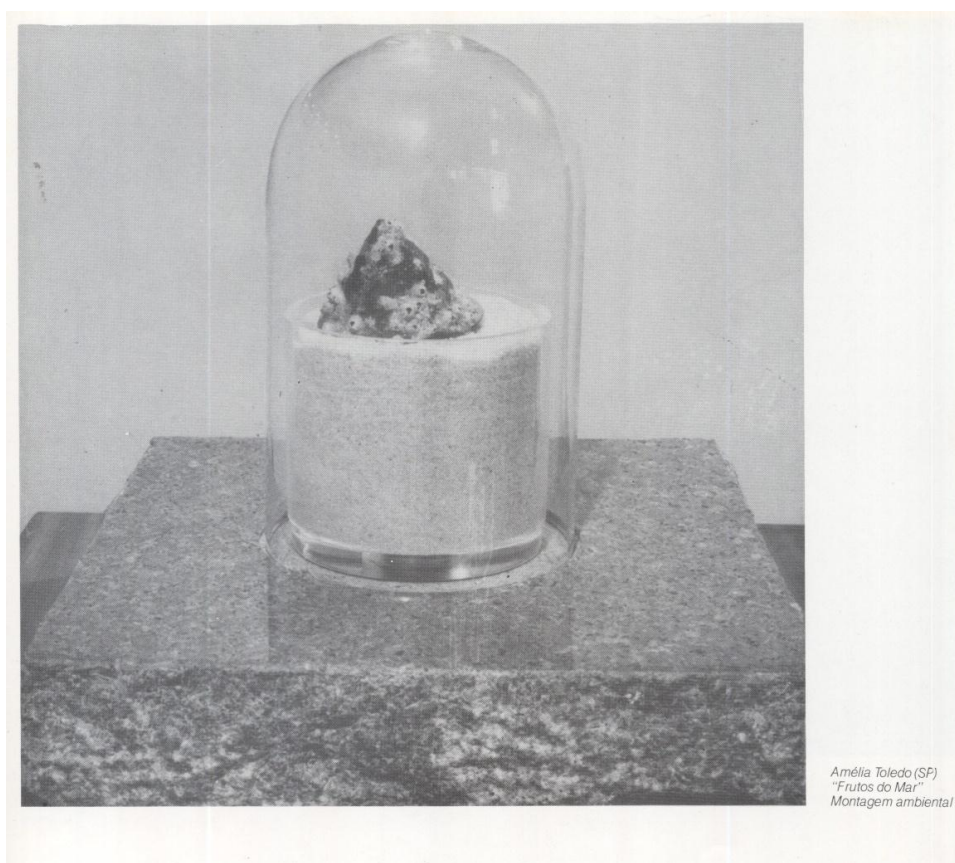


FIGURA 33 –
Imagem da obra
de Amélia Toledo,
Frutos do mar.
Fonte: Catálogo
do XV Salão
Nacional de Arte,
1983.

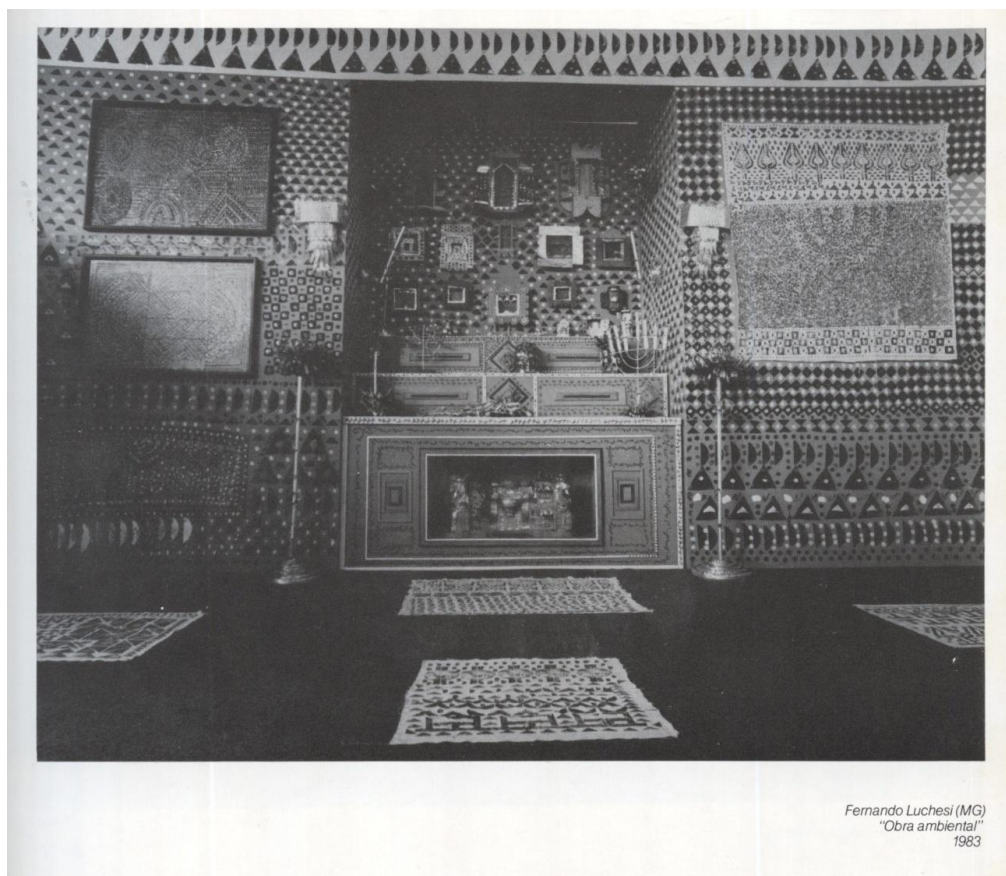


FIGURA 34 – Imagem da obra de Fernando Lucchesi, *Obra ambiental*.
Fonte: Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983.

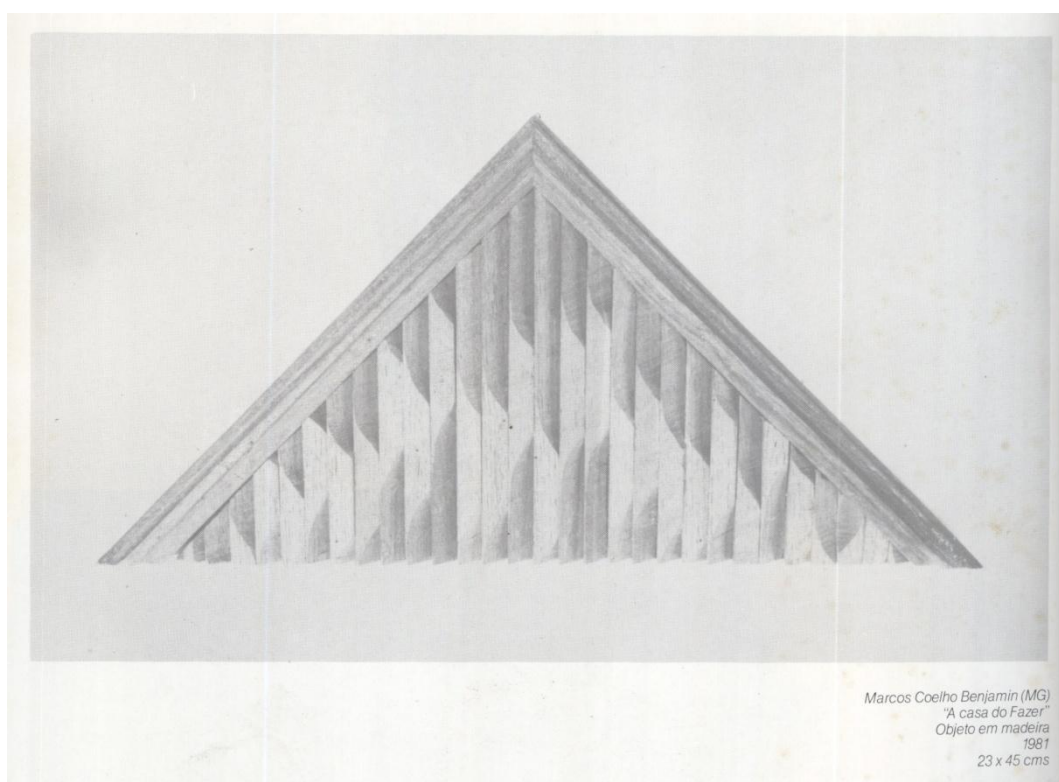


FIGURA 35 – Imagem da obra de Marcos Coelho Benjamin. *A casa do fazer*.
Fonte: Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983.



FIGURA 36 – Imagem da obra de Maurício Bentes. *Tijolos*.
Fonte: Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983.



FIGURA 37 – Imagem da obra de Rui César Santos. *Documentos do garimpo de Itabira*.
Fonte: Catálogo do XV Salão Nacional de Arte, 1983.

6.1 – A exposição *Brasil/Pintura* e o texto-manifesto de Frederico Moraes, *A pintura vive. Viva a pintura*.

Anteriormente ao salão, em novembro daquele mesmo ano, aconteceria, no Palácio das Artes, com curadoria de Maria do Carmo Secco, Frederico Moraes e Paulo Roberto Leal, a exposição *Brasil/Pintura*, que, segundo Moraes, “visou ao mesmo tempo fazer um balanço e estender até a capital mineira o debate em torno das novas tendências da pintura brasileira”¹³³. Vale ressaltar que essa mostra ocorreu antes mesmo das históricas exposições já tratadas no primeiro capítulo, *Como vai você, Geração 80?* e *XVIII Bienal de São Paulo*, ou *Bienal da Grande Tela*, e já apontava caminhos para a produção artística brasileira naquele momento.

A mostra trazia, segundo Sebastião, “a apresentação da pintura como mote guerreiro, refletindo movimentações do circuito internacional”¹³⁴ e foi capaz de reunir uma variedade de expressões, tendo a pintura como suporte. Modismo ou tendência, o fato é que a produção artística brasileira, passava naquele momento, pela retomada da pintura na prática dos artistas.

A exposição reuniu 24 pintores brasileiros, de Minas, Rio, São Paulo, Pernambuco, Amazonas, Rio Grande do Sul, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Como informa em reportagem da época, Celma Alvim:

De Minas participam Celso Renato de Lima, Ana Horta, Marcos Coelho Benjamin, Ângelo Marzano, Paulo Henrique Amaral. Do Rio, Maria do Carmo Secco, Enéas Valle, Hilton Berredo, Jorge Guinle, Nelson Augusto, Paulo Roberto Leal, Paulo Paes, Rubens Gerchman e Wilson Piran. De Mato Grosso do Sul, Humberto Espíndola e do Mato Grosso, Gervane de Paula e Adir Sodré. Apresentam Pernambuco os pintores José Claudio e Luciano Pinheiro; do Amazonas, Jair Jacqmont. Do Rio Grande do Sul, Carlos Pasquetti. De São Paulo foram convidados José Roberto Aguilar, Leda Catunda e Leonilson. (ALVIM, Celma. Palácio das Artes mostra a nova pintura brasileira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 de novembro, 1983. Feminino, p. 9).

No texto-manifesto escrito por Frederico Moraes (ANEXO 2) para essa exposição, intitulado *A pintura vive. Viva a pintura*, é possível perceber que o crítico não só proclamava, mas também entendia o que vinha ocorrendo no mundo da arte naquele momento. Assim dizia:

A pintura está aí, entrando pelos poros, pelo nariz, pelos ouvidos, indo direto ao coração ou às entranhas, antes mesmo de passar pelo cérebro. A

¹³³ MORAIS, Frederico. O homem, acima de tudo, cria, não importa com que nem como. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. A8, 1º dez. 1983.

¹³⁴ SEBASTIÃO, 1997, p. 336.

componente conceitual da nova pintura é esta espécie de prática arqueológica que leva o artista a buscar na história da arte o que antes buscava na natureza. (MORAIS, 1983).

O crítico ainda apresentava a forte tendência da combinação de materiais pelos artistas, demonstrando que aquele seria um momento de novidades na produção artística não só brasileira, mas também internacional, como foi mencionado no primeiro capítulo. A opção pelas tintas “novamente”, após a arte fria e cerebral da década de 1970, ou mesmo da produção com teor político, da década de 1960, e, em seguida, com a década de 1980, a transição política brasileira, do regime ditatorial para o democrático, faria com que, acreditavam críticos, como Moraes, escrevendo mais tarde,

A “rarefação dos sentidos”, o hermetismo de grande parte da produção de arte conceitual, a assepsia visual das correntes minimalistas e o caráter um tanto autoritário do discurso crítico dos anos 70 afastaram das exposições aquela parte do público que pedia maior integração da arte com as coisas da vida, do cotidiano, inclusive com a política, que voltava às ruas: eleições, Diretas Já.” (MORAIS, 1994, p.9).

O fato é que, para ele, na arte, “voltou a ser vale-tudo. Ótimo. Quanto tempo vai durar essa nova onda, eu não sei. Por enquanto eu estou achando ótimo. Hoje, o importante é desarrumar a própria arte”¹³⁵. Desarrumação essa que pode ser entendida como o uso indiscriminado de materiais:

A pintura são uns pedaços de pau recolhido no aleatório de canteiros de obras, por uma vontade construtiva, por uma sensibilidade operária, volpiana. São uns pedaços de pau e lata, nos quais a cor se manifesta como que por ausência, menos por decisão do artista e muito mais pela corrosão do tempo – ou da miséria. Economia estética.

A pintura são uns pedaços de pano, brocados, cortinas – o décor como uma nova via do sensível. Pintar não é necessariamente usar o pincel, trabalhar nos limites da moldura. É um ato de escolha, e isto tanto pode levar o pintor à lata do lixo como à loja de retalhos de seu Nagib, ali na esquina. A pintura feita sobre tecidos perfeitamente banais, desses que são empregados para fazer calças, barracas de praias. E sobre estes novos tecidos ou sobre grandes telas sem chassis ou molduras, uma figuração elétrica, moderna, fragmentada, implosiva. Puro registro visual, iconicidade pura, rock-pintura. Qualquer coisa assim, banalidade assumida, um “estilo mais pra Frigidaire do que para o Tio Patinhas”.

A pintura são umas delicadas esculturas de papel tingido a lembrar tanta coisa – pipa, papagaio, pandorga, piroga, objetos rituais indígenas, um pássaro, uma onda uma planta um bastão, um mastro.(MORAIS, 1983).

Acredita-se que Moraes, assim como na década de 1970, também exerceu, naquela ocasião, uma crítica participativa, engajada, reveladora dos passos que iria dar a produção artística nos anos seguintes e que já demonstravam forte tendência dos artistas em optar pela

¹³⁵ MORAIS, 1983.

pintura, e isso pôde ser demonstrado no salão seguinte, no ano de 1984. Por outro lado, essa crítica pode ter sido direcionadora de tal produção, visto que Moraes, ao mesmo tempo, foi jurado do salão e propositor dessa exposição, que traria à tona a emergência da pintura na produção artística nacional.

Contudo, observa-se que, tanto no *XV SNA* como na exposição *Brasil/Pintura*, a liberdade de criação (em contraposição a um dogmatismo conceitual), o uso de objetos, a pesquisa de novos materiais e a inovação das técnicas pictóricas foram fator comum à produção artística dos artistas participantes de ambas as exposições.

CAPÍTULO 7 – XVI SALÃO NACIONAL DE ARTE DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1984, O HOMEM

O *XVI Salão Nacional de Arte*, ocorrido em 1984, veio para fechar o breve ciclo dos salões temáticos na capital mineira, que se iniciou em 1979 e contou com as cinco edições apresentadas neste trabalho. Assim rememora Sampaio sobre o contexto daquele momento:

Em 1984, o *marchand* Fernando Paz sucedeu a Lúcio Portella na direção do Museu, inaugurando nova fase do Salão. Foi um momento decisivo na vida política, social e cultural brasileira. A campanha “Diretas-Já”, no esforço pela redemocratização do Brasil, criou clima otimista, despertando a criatividade do povo que se viu convidado a expressar de forma livre suas expectativas quanto aos rumos que tomaria o País. Havia de novo uma pulsação, uma euforia criativa que tocava todas as formas e todos os segmentos da criação artística, como de toda a sociedade brasileira (SAMPAIO, 2009, p. 100).

Sobre o momento político brasileiro, assim como abordado nos capítulos anteriores, especificamente nos capítulos 1, 3 e 4, novamente, é necessário fazer um parêntese para situar tal contexto, assim como informa a tese de Ivair Reinaldim,

As campanhas em prol de eleições diretas para presidente, organizadas pela direção nacional do PMDB, a partir da emenda constitucional do deputado Dante de Oliveira, espalharam-se pelo país, entre os anos de 1983 e 1984. O apoio dos setores mais progressistas da Igreja Católica, de associações de profissionais liberais (como a OAB e a ABI), de membros da esquerda política e da *intelligentsia* brasileira, somados a artistas e personalidades da mídia, transformou esses comícios em grandes *happenings* culturais, com grande mobilização popular¹³⁶. (REINALDIM, 2012, p. 73).

Como já foi dito, desde 1979, o Brasil passava por um processo de redemocratização e de abertura política, culminando na Anistia a presos políticos e em maior liberdade de expressão – até então, cerceada em todos os setores da sociedade. Em 1984, a campanha *Diretas Já* se figurou como o maior momento de participação da sociedade civil já vista na história do país e foi o marco daquele ano, pois “o movimento culminou com os eventos ocorridos no Rio de Janeiro, com a presença de mais de 500 mil pessoas na região da

¹³⁶ Nota do autor: “Quando a campanha começou, a TV, sobretudo a TV Globo, ignorou os comícios, por instruções do governo. Mas à medida que aumentava o entusiasmo popular, as redes de televisão se deram conta de que estavam perdendo importante matéria jornalística, bem como relevante evento político. (...) Os comícios eram sempre ordeiros, mostrando uma disciplina que surpreendia os observadores nacionais e estrangeiros. O clima de festa, de entusiasmo popular e de ordem tornou a campanha difícil de ser desmoralizada pelos adversários.” SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985* [1988]. 8ª ed. Tradução de Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 468-469.

Candelária, e em São Paulo, com mais de 1 milhão de pessoas reunidas na Praça da Sé”¹³⁷. Nas outras capitais, mesmo que em menor tamanho, também ocorreram manifestações.

Assim como foi dito no capítulo 1 desta dissertação e já debatido por alguns autores, não é possível justificar a escolha dos artistas pela pintura ou por outras técnicas, aliando a produção ao momento político, mas apenas apreender o momento em que a produção se situa.

Dessa forma, dentre os salões apresentados até o momento, o XVI SNA, mesmo seguindo a linha dos salões temáticos, apresentou diferenciais.

Em primeiro lugar, o fato de ter sido o salão com maior número de inscrições, 382 artistas, “vindos de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Goiás, Bahia, Mato Grosso, Distrito Federal, Pernambuco, Espírito Santo, Ceará, Santa Catarina, Amazonas, Rio grande do Norte, Rio Grande do Sul”¹³⁸, além dos mineiros, que eram a grande maioria. Um dos motivos apontados para o sucesso das inscrições é o fato do valor total das premiações ser o maior, dentre os salões, até aquele momento: 31 milhões de cruzeiros “com perspectivas de aumento até a abertura do Salão, em 11 de dezembro”¹³⁹. No entanto, anunciada a abertura, essa somatória aumentaria para 34 milhões, seguindo a seguinte divisão: “10 milhões de cruzeiros para o primeiro lugar, 8 milhões para o segundo lugar; terceiro lugar, 6 milhões; quarto lugar, 4 milhões; quinto lugar, 2 milhões e sexto lugar, 1 milhão. Esta é a maior premiação oferecida no país”¹⁴⁰.

Em segundo lugar, nesse Salão, foi possível aos artistas escolherem, no ato da inscrição, cinco nomes dentre os sugeridos para fazerem parte do júri de seleção. “Retomando um processo democrático de escolha de jurados, que já existiu há anos passados em Belo Horizonte, para o julgamento e premiação do Salão de Arte da Prefeitura, o diretor Fernando Paz promove uma abertura para os artistas”¹⁴¹. Os escolhidos por meio de votação foram: Mari’Stella Tristão, Frederico Moraes, Márcio Sampaio, Amilcar de Castro e Celma Alvim.

Apesar do sucesso e do fato de o Salão ser temático, a crítica e membro do júri Celma Alvim apresentou pontos negativos e chegou a acusar o XVI SNA de revelar um “contexto fraquíssimo”¹⁴² da produção artística apresentada naquele momento. A autora ressalta o fator

¹³⁷ REINALDIM, 2012, p. 73.

¹³⁸ TRISTÃO, Mari’Stella. Os aprovados e premiados do Salão de Belo Horizonte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 7, 21 dez. 1984.

¹³⁹ OSWALDO, Ângelo. XVI Salão de Arte tem 380 participantes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 17 nov. 1984.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ TRISTÃO, Mari’Stella. Os dez primeiros indicados para o júri do Salão da prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 7 nov. 1984.

¹⁴² ALVIM, Celma. A trajetória dos salões. *Estado de Minas*, 25 de novembro de 1984, p.9.

expressivo da quantidade de inscrições e o valor alto dos prêmios, mas sugere que, mesmo assim, “a qualidade deixou muito a desejar”¹⁴³. E prossegue em seu texto,

A bem da verdade, uma seleção efetivamente rigorosa, resumiria o Salão a uma pequena mostra coletiva. É inacreditável o percentual de obras inexpressivas que vigora nos salões, maioria que não alcança sequer o nível escolar, o mínimo exigido para uma razoável apresentação. (ALVIM, 1984, p. 9).

Alvim ressalva que a carência de obras relevantes conduzia o júri, muitas vezes, a premiar os mesmos artistas, fazendo entre essas premiações uma espécie de rodízio. Contudo, pode ser feita uma reflexão a respeito da crítica dela, pois acredita-se terem os salões apresentado, ou mesmo lançado, destacáveis artistas e obras igualmente importantes para o circuito artístico brasileiro, como foi o caso de Marcos Coelho Benjamin, Marisa Trancoso e Orlando Castaño, só para citar alguns participantes desse Salão.

Outra crítica e membro do júri Mari’Stella Tristão acredita que, mesmo tendo o XVI Salão “o seu mérito de, apesar dos contratempos, lograr manter-se como o continuador, dessa nossa tradição de ser um dos mais importantes salões de todo o País”¹⁴⁴, houve falhas, como o atraso da liberação de verbas, deixando a desejar “uma melhor representação de artistas a nível nacional”¹⁴⁵. Mais uma vez, acredita-se ser possível uma contraposição a essa crítica, visto que, em reportagem da mesma autora, anteriormente citada, foi possível constatar a presença de artistas de 14 estados brasileiros, fora do privilegiado eixo Rio-São Paulo.

Frederico Moraes, crítico frequentemente citado neste trabalho, compôs a comissão do júri e escreveu o texto de apresentação do salão (ANEXO 3), que, além de propor um revisionismo comparativo com a década anterior, assim como em 1983, fez defesa apaixonada pela retomada da pintura.

A década de 70 – década de autoritarismos de toda espécie – inclusive estéticos – proclamou, com insistência mórbida, o fim dos salões e da pintura. Curiosa coincidência, aliás. Nesta primeira metade dos anos 80, eilos de volta. A pintura vive um momento excepcionalmente criativo em todo o mundo, no Brasil inclusive: euforia da cor, gestos largos e livres, mergulho na história da arte, retomada da figura, sentido crítico. E o slogan desta década, prazer & pintura, pode ser aplicado também aos salões que, entre nós, especialmente no tocante às capitais regionais, continuam sendo o principal acesso democrático dos jovens artistas ao circuito artístico nacional. (MORAIS, 1984).

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ TRISTÃO, Mari’Stella. Mais um Salão de Arte no aniversário de BH. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 12 de dezembro de 1984.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Morais apresenta como ponto positivo esse caráter dos salões de proporcionarem a entrada de jovens artistas no circuito e aponta que, além de a pintura ser a grande categoria eleita na primeira metade da década de 1980, também há forte presença do desenho, “que tendo representado, nos anos 70, uma forma de resistência, inclusive a nível político”¹⁴⁶, continuaria eleito por muitos, haja vista o grande prêmio do salão ter sido dado a um desenho do mineiro Orlando Castaño.

Mais um contraponto ao pensamento de Tristão apresentado acima, quando fala do alcance dos salões em capitais diversas do Brasil:

Com esta nova explosão criativa, que não se restringe mais ao eixo Rio-São Paulo, os salões teriam que voltar, porque é através deles que se veicula esta produção emergente que não foi ainda absorvida pelo mercado de arte, nem mesmo pelos museus. Os salões cumprem, assim, este papel de bússola, abrindo caminhos, promovendo o reencontro entre artistas, críticos, público e administradores culturais – verdadeiro foro das artes. (MORAIS, 1984).

Os premiados do *XVI Salão* foram, conforme discriminados a seguir, os artistas, obras e técnicas: Orlando Castaño (*Rins*, desenho), Marcos Coelho Benjamim (*A casa da loucura controlada – Os inquilinos*, pintura), Ester Grinspum (*Das inacabadas – o duplo cavalete nº. 17*, desenho), Mariza Trancoso (*Agnus sei – Ato VI*, pintura), Jaime Fortes (*Ato II*, pintura), Sante Scaldaferrì (*Se você for embora eu lhe mato*, pintura), Jair Jacqmont (*Sem título*, Pintura), Maria do Carmo Freitas (*Álbum de família*, gravura). Segundo Moraes, concluindo sobre essas premiações:

Definida a qualidade das obras, o júri levou em contato o fato de que o Salão de Arte de Belo Horizonte é de âmbito nacional e que não deveria fechar-se em suas fronteiras. A premiação final indica isso claramente. Foram contemplados artistas de São Paulo, Amazonas e Bahia. E se os dois primeiros prêmios foram concedidos a artistas mineiros é porque, no conjunto das obras selecionadas, eles eram os melhores. (MORAIS, 1984).

Sobre a produção artística mineira, é preciso retomar o pensamento de Sampaio apresentado no Capítulo 2 desta dissertação, quando nos apresenta apontamentos sobre sua peculiaridade, reforçando nela, a tese de que o desenho é técnica principal escolhida pelos artistas, ou mesmo, é a base de toda essa produção, desde os ensinamentos de Guignard.

Com efeito, ocorria naquele momento a reemergência do desenho como linguagem, trazendo, sob novas formas, a qualidade que caracterizara, no início dos anos 70, essa expressão como marca e marco da arte mineira perfeitamente aferível pelos registros dos Salões.

Nesse XVI Salão, outros desenhistas se fizeram notar na premiação, como a jovem Esther Grinspun; mas a grande pintura, que se fixava como a linguagem dos anos 80, é que faria a festa, com Mariza Trancoso,

¹⁴⁶ MORAIS, 1984.

Benjamim, Scaldaferrri, Jair Jacqmont, entre os premiados. (SAMPAIO, 2009, p. 102).

Mesmo entendendo que a conclusão de Sampaio tenha sido feita com décadas de distanciamento, atenta-se para o fato de que o crítico também participou como membro do júri e estava atuando no momento em questão. E, assim como ele e Walter Sebastião já ressaltaram, acredita-se que “o desenho, no âmbito da produção das artes plásticas de Minas Gerais, é um campo particularmente expressivo, amplo e multifacetado. Por sua importância como linguagem, merece pesquisa específica”¹⁴⁷.

Nas obras desse salão analisadas, optou-se por dois artistas mineiros que se destacaram entre os salões apresentados: Marcos Coelho Benjamin e Mariza Trancoso, que trazem em sua produção a característica acima apresentada, a subyacência do desenho na pintura.

7.1 Marcos Coelho Benjamin

A trajetória artística de Benjamin foi anteriormente apresentada, no Capítulo 3, em razão de ele ser um dos artistas convidados para o XI SNA. Observa-se que Benjamin esteve presente, com obras, nos salões de 1979, 1981, 1983 e nesse de 1984.

No XVI SNA, ele concorreu com cinco obras e foi premiado em segundo lugar. Vale destacar que Benjamin foi o nome mais premiado da década de 1980 e é um artista cuja trajetória se faz reconhecidamente importante dentro da história das artes mineira e brasileira.

A série apresentada por Benjamin no XVI Salão contém cinco obras, sendo que a primeira a ser analisada (FIG. 38), intitulada *A casa da loucura controlada – Os inquilinos*, é um díptico, com as partes ligadas por duas dobradiças presas na parte traseira do quadro. Sua dimensão total é de 94,5 cm x 131 cm x 5 cm. Há duas figuras caricaturais, na cor azul, posicionadas da seguinte forma: a primeira está de frente e a segunda, de lado. A primeira, além de delimitações da fisionomia, mamilos e cabelos bem-definidos, é bastante hachurada. Os mamilos são tão delicadamente trabalhados que parecem ser linhas costuradas ao quadro. A segunda figura parece estar olhando para a outra, em postura lateral, pois é perceptível seu perfil composto pelo nariz bem-delimitado e um olho apenas. É composta por inúmeros e pequenos traçados e pontilhados. O fundo da tela é marcado por tons opostos ao das figuras

¹⁴⁷ SEBASTIÃO, 1997, p. 342.

(preto, azul e branco), em contraposição ao vermelho, verde e branco, e também bastante pontilhado e traçado, harmoniosamente, por toda a tela.

O que Benjamin tentou demonstrar com esse quadro? Em pesquisa sobre o termo “loucura controlada”, foi possível constatar que ele foi citado no livro intitulado *Uma estranha realidade*, de Carlos Castañeda. Estaria Benjamin se referindo ao livro? Assim como na primeira obra analisada (FIG. 1), estaria apresentando extrato de uma história verídica misturada ao fantástico, característica que lhe é tão peculiar? Observando-se essa obra, torna-se compreensível a análise de Sampaio, quando diz que, na pintura,

Benjamin abre espaço para novos personagens-símbolos e situações e estranhamento, anunciados em seus desenhos. Perdendo a severidade das figuras totêmicas, retomam em grande escala e humor poético: as estranhas – contudo familiares – personagens se confrontam, se transam em espaços não/cenários, carregadas de cores superpostas como se cada camada (revelações de estados psíquicos) fosse velada por novas camadas feitas de desejos, paixões, que por sua vez, recobertas por novas tramas de tintas e gestos, tecessem uma estranha paisagem de sonhos e inquietações – e cada camada superposta contivesse um tempo conformando a história dessas paixões, com que estão selados os personagens e seu destino. (SAMPAIO, 2000, p. 122).

Nas outras quatro obras apresentadas (FIG. 39, 40, 41 e 42), o artista, utilizando-se da mesma técnica, com uma bela composição de cores, em que se destaca o azul e em que apresentam os “personagens-símbolos”, como denominados por Sampaio, que observa, ao falar desses personagens,

Perdendo a severidade das figuras totêmicas, retomam em grande escala o humor poético: as estranhas – contudo familiares – personagens se confrontam, se transam em espaços não/cenários, carregadas de cores superpostas como se cada camada – revelações de estados psíquicos, fosse velada por novas camadas feitas de desejos, paixões, que por sua vez, recobertas por novas tramas de tintas e gestos, tecessem uma estranha paisagem de sonhos e inquietações – e cada camada superposta, contivesse um tempo conformando a história dessas paixões, com que estão selados os personagens e seu destino. (SAMPAIO, Márcio. Benjamin: um mágico na casa-do-fazer. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 12, 7 nov. 1987).

É possível perceber, ainda, que o artista opta pela expressão séria de suas figuras, trazendo todas elas um olhar fixo para o espectador. O artista cria um universo próprio para os seus personagens, emaranhados entre os pontilhados ao fundo da tela, que criam uma aura conjuntamente mágica e instigante.



FIGURA 38 – Marcos Coelho Benjamin. *A casa da loucura controlada – Os inquilinos*. 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 94,7 x 66 x 5 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 39 – Marcos Coelho Benjamin. *A casa da loucura controlada – O inquilino*. 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 94,7 x 66 x 5 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

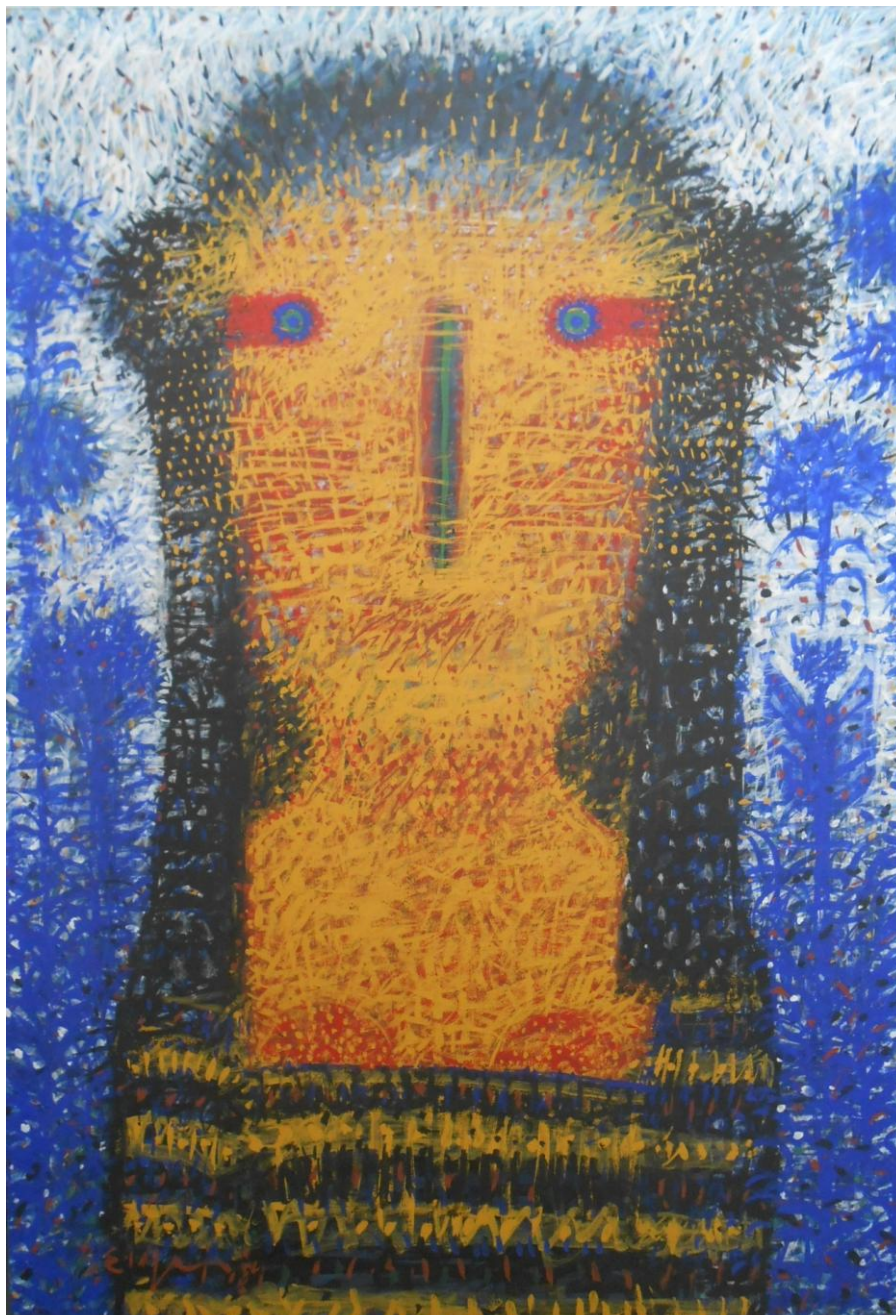


FIGURA 40 – Marcos Coelho Benjamin. *A casa da loucura controlada – O inquilino*. 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 95 x 65,7 x 5 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



FIGURA 41 – Marcos Coelho Benjamin. *A casa da loucura controlada – O inquilino*. 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 95 x 66,5 x 5 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.



Figura 42 – Marcos Coelho Benjamin. *A casa da loucura controlada – O inquilino*. 1984. Têmpera vinílica sobre suporte tipo Eucatex. 95 x 66,5 x 5 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

7.2 Mariza Trancoso



FIGURA 43 – Mariza Trancoso. *Agnus Sei – Ato VI*. 1984. Tinta a óleo sobre tela. 150,5 cm x 150 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte da Pampulha.

A artista Mariza Trancoso foi apresentada anteriormente, no Capítulo 3, visto que foi uma das artistas convidadas a participar do *XI Salão Nacional de Arte* de Belo Horizonte e que uma das obras de sua série *RIR* se encontra no acervo do Museu de Arte da Pampulha. Além disso, foi possível entrevistar a artista e tentar perceber a produção dela no contexto da década de 1980 e a participação da artista em exposições e salões.

Segundo depoimento de Mariza, a obra apresentada, *Agnus Sei – Ato VI*, pertence a uma série contendo dois dípticos e um tríptico, na qual o título fazia “uma referência à música de João Bosco e Aldir Blanc, que era tudo de mais parecido comigo e com o meu pensamento daquela época”¹⁴⁸. Apesar de o contato com a obra ser feito apenas por meio de fotografia, pode-se perceber no quadro a escolha pelo fundo preto, partindo dele a criação de personagens em cores fortes e traçados precisos.

No quadro (FIG. 43), em primeiro plano, está o corpo de uma mulher, sentada, nua. A cabeça e os braços não aparecem ou podem estar escondidos por uma sombra ou mesmo por um animal – cachorro ou lobo, que salta por cima da figura. Ao lado da mulher, um lagarto verde, sobre o qual ela apoia um dos pés; ao fundo, duas figuras masculinas, também envoltas por uma sombra. Ambos trazem no rosto um sorriso irônico. A cena, seja pela escuridão na qual ela surge seja pelas cores fortes escolhidas pela artista, aparenta uma situação tensa, em que se pode vislumbrar que a autora quis passar uma provável condição da mulher em situação de opressão.

¹⁴⁸ TRANCOSO, Mariza. Belo Horizonte, 14/5/2014. Gravação em mp3. Entrevista concedida à Ana Luiza Teixeira Neves.

Em análise da obra de Trancoso, a crítica Celma Alvim (num texto escrito para exposição da artista em 1985, na qual apresentou a série acima e outras obras) apreende os simbolismos presentes nessa e em outras pinturas.

A ambiência soturna dos seus figurantes, a força e a energia que emanam de seu pincel agressivo, a densidade de uma paleta que resiste abrandar-se sequer fortuitamente para o lírico e o agradável, se por um lado fecha um sistema de coerência, por outro lado, condiciona o seu manifesto a um processamento isolado, quase marginal. Homens, mulheres, cães amordaçados, sem perspectiva do grito, a repressão duramente denunciada, o triste densamente emoldurado (sempre mais agudamente triste) são as constantes que armam de significado um discurso absolutamente sem concessões. (ALVIM, 1985).

Segundo outra reportagem da época, explicitando a fase da produção da artista, torna-se perceptível a coerência entre o que foi escrito sobre ela e a análise que foi feita anteriormente do quadro apresentado nesse salão.

A partir de 1984, a pintora entrou numa nova fase, voltando-se mais para o seu interior e para o seu posicionamento de mulher na sociedade. Foi um período de introspecção, bem auto-analítico, no qual se nota também a agressividade, embora transformada no novo enfoque. Aí estão situados os quadros da fase “Agnus Sei”. Esse ano foi a vez de “Indulgências”, uma continuação da proposta anterior, mas focalizando mais a sua individualidade de artista. “É o meu grito de liberdade”, explica a pintora. (OLIVEIRA, Heloísa Aline. Essas pintoras mineiras e sua obra criada com técnica, sensibilidade, amor e até protesto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 nov. 1985. 2ª Seção, p. 5).

Ainda pode ser observada, na obra de Trancoso, a constante presença de animais. Primeiramente, pode ser pelo fato da convivência que mantém com eles desde criança, ocorrência essa que, mais tarde, deu-se naturalmente, como informa a artista:

Aí, foi entrando a presença dos animais, dos cachorros, que sempre convivi, gato, e tudo como símbolo, fiquei conhecendo o dicionário de símbolos e percebi que tudo sempre tem um significado. Então é muito bom porque tem uma simbologia em todas as épocas, e isso foi me dando subsídio pra sempre acrescentar a figura dos animais como símbolo, de violência ou de inteligência, ou de protesto, ou como um guardião, é uma mistura o que faço. Não estou só falando de mim e da minha história, como criticando os absurdos que eu acho em torno de mim do ponto de vista político, moral, religioso. (TRANCOSO, 2014).

As obras de Trancoso apresentadas nos *XI e XVI SNA's* revelam uma das fases da artista, tendo seu trabalho transitado, ora por questões políticas ora por questões pessoais, trazendo-nos a possibilidade de vislumbre de momentos de tensão e cerceamento da liberdade, também de densidade e lirismo.

O ano de 1984 se encerrou com a crença de que, na década de 1980, a opção pela pintura seria a grande novidade do meio artístico, pois, segundo Reinaldim,

A partir de 1984, ocorreu uma transformação significativa na abordagem crítica da arte brasileira. Os discursos engajados na afirmação da pintura como “o estilo dos anos 1980”, indicando o sentimento de um provável “espírito da época”, não mais se comprometiam em assinalar a *contemporaneidade* existente entre artistas provenientes de diferentes gerações etárias, passando então a ressaltar de modo cada vez mais enfático a produção de jovens artistas como “a” manifestação *contemporânea* por excelência daquela década.¹⁴⁹ (REINALDIM, 2012, p. 74).

Porém, foi possível constatar, ao analisar os salões de arte ocorridos na primeira metade da década de 1980, a grande variedade de suportes artísticos presentes nas produções artísticas brasileira e mineira. Dentro dessa variedade, a pintura ressurgiu como opção para muitos artistas e continuou a ser a técnica eleita por outros, como foi observado nas obras de Benjamin e Trancoso.

¹⁴⁹ Nota do autor: segundo Mannheim, a juventude apresentaria uma tendência a desenvolver o que denominou “estilo geracional”. MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações (1928). In: FORACCHI, Marialice M. (Org.). *Mannheim*. Op. cit.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação apresentou e discutiu, por meio de fontes jornalísticas, textos críticos e obras, os salões nacionais de arte ocorridos, na primeira metade da década de 1980, em Belo Horizonte. O foco deste estudo foram os salões temáticos, que, como se sabe, foram cinco em toda a história dos salões: *XI Salão Nacional de Arte, Figuração referencial*, 1979; *XII Salão Nacional de Arte, A cidade faz*, 1980; *XIII Salão Nacional de Arte, A casa*, 1981; *XV Salão Nacional de Arte, Precariedade e criação*, 1983; e *XVI Salão Nacional de Arte, O homem*, 1984.

Os salões temáticos trouxeram consigo um caráter peculiar, principalmente pelo fato de terem acontecido num momento de transição na política brasileira e por seus organizadores tentarem fazer com que, de alguma forma, isso aparecesse na formatação desses eventos, ampliando a participação para outros tipos de manifestação popular, juntamente com a produção artística erudita ou mesmo no teor das obras apresentadas quando os artistas eram convidados. Por meio dos textos e das obras apresentadas nos salões, foi possível verificar isso.

Nos textos consultados, muito se viu a respeito da emergência da pintura como técnica mais presente entre as obras submetidas aos salões e premiadas, porém, o fato de essas obras, muitas vezes, não terem sido doadas para constituir o acervo do MAP, fez com que este estudo demonstrasse que, além da pintura, outras categorias artísticas conviveram e foram utilizadas naquele momento, como a escultura, a fotografia, o objeto e, na arte produzida em Minas, como já dito, o desenho. A cada salão, nota-se essa variedade de técnicas e artistas, muitos deles jovens naquele momento, que consolidaram suas carreiras e se destacam ainda hoje nos cenários nacional e internacional.

Diferentemente do que havia ocorrido até o contexto aqui tratado, em 1979, o *XI SNA – Figuração referencial* ocorreu no formato de uma grande mostra temática, com convites a artistas, demonstrando a tendência nos trabalhos apresentados da figuração de referência político-social e cultural, nos quais se destacaram obras de Marcos Coelho Benjamin, João Câmara e Mariza Trancoso.

Em 1980, o *XII SNA – A cidade faz*, aberto à concorrência em torno de um tema, trouxe consigo o diferencial de ocorrer sob uma curadoria compartilhada, envolvendo críticos, jornalistas e historiadores, abarcando, assim, áreas e abordagens diferentes, como arquitetura e jornalismo. O concurso de artes plásticas também foi inovador, ao ampliar o aceite de

propostas que iriam para além do espaço do Museu. Destacaram-se nesse salão as obras de Manfredo Souzanetto, Marco Túlio Resende, Hugo Denizart e Ana Amélia Diniz Camargos.

Em 1981, em continuidade a uma proposta temática, realizou-se o *XIII SNA – A casa*, no qual manteve-se a proposta de concorrência aberta, juntamente com convites a artistas que tivessem trabalhos em torno da temática. Destacaram-se as obras de Paulo Roberto Leal, Amilcar de Castro e, novamente, Hugo Denizart.

Após a quebra do ciclo temático, em 1982, no ano seguinte, voltaria o formato de salão temático, ocorrendo, em 1983 o *XV SNA – Precariedade e criação*. Novamente, assim como em 1979, apenas com convite a artistas e, dessa vez, sem prêmios de aquisição. Mesmo sem obras no acervo, foi possível destacar as presenças de Marcos Coelho Benjamin e Fernando Lucchesi.

No ano de 1984, acabaria o ciclo dos salões temáticos, com o *XVI SNA – O homem*, e, com ele, a hipótese de que seria aquele o ano mais marcante da emergência da pintura como categoria principal eleita pelos artistas, seguida do desenho, que tinha forte presença principalmente na produção artística mineira. Destacam-se nesse salão as obras de Marcos Benjamin e Mariza Trancoso, mais uma vez.

Dentre os salões estudados, de 1979 a 1984, fez-se forte a presença da pintura e do desenho, eleitos por grande parte dos artistas, jovens ou mesmo com carreiras consolidadas; fato que pode ser delegado também à preferência do júri e da crítica por esses suportes. Assinala-se, ainda, a ampla recorrência ao objeto e à instalação, que, devido ao caráter perecível, acabaria por não fazer parte do acervo do MAP.

Em suma, tanto no que diz respeito à produção artística da década de 1980 quanto ao acervo do Museu de Arte da Pampulha, podem surgir questões que nos possibilitam pensar numa escrita da história da arte contemporânea brasileira, pela relevante quantidade de obras e fontes que podem ser encontradas a respeito de tal período, especificamente, no acervo do Museu de Arte da Pampulha.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Marcos Coelho Benjamin*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo/ 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ALAMBERT, Francisco. *As bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. FAGIOLO, Maurício. *Guia de História da Arte*. Ed. Estampa, 1992.

BASBAUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Texturas, dicções, fricções, estratégias. Rio de Janeiro, 2001.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BORGES, Alan. Fontes. *Rumos da pintura na era da imagem técnica*. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2011.

CAMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. Pintura e pós-vanguarda na década de 80. *Espéculo*. Revista de estudos literários. Universidad Complutense de Madrid. 2006. Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/posva_1.html. Acesso em: 4 nov. 2011.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80 - Embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CATTANI, Iclea. Bosi. Os salões de arte são espaços contraditórios, In: FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 295-297.

CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora: dossiê jovens artistas paulistas, década de 1980*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

_____. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. *ARS (São Paulo)*. São Paulo, v. 8, n. 15, p. 93-102. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202010000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 20 dez. 2011.

_____. Informação manipulada: arte brasileira nos anos 1970, 1980. In: ANAIS DO XXVII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. *Colóquio do CBHA*, 2007, Salvador. Organização: Marília Andrés Ribeiro, Luiz Alberto Ribeiro Freire. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

_____. *Amílcar de Castro: corte e dobra*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

COSTA, Marcus Lontra. A festa acabou? A festa continua? In: FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 351-358.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FARIAS, Agnaldo. 80/90: Modernos, pós-modernos, etc. In: COLEÇÃO MEIO SÉCULO DE HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA. Instituto Tomie Othake, 2007, volume 4.

_____. *et.al. Manfredo de Souzanetto*. Paisagem da obra. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.

FERREIRA, Glória.; MELLO, Cecília Cotrim de. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind... *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

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

MORAIS, Frederico. (Org.). *BR/80: pintura Brasil década 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1992.

_____. Panorama confirma novas tendências da pintura. In: FERREIRA, Glória. (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 321-323.

_____. Frederico Moraes. In: SEFRIN, Silvana (Org.). *Coleção Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MORAIS, Frederico. *et. al. Cadernos História da pintura no Brasil: do conceitual à arte contemporânea – Marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

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

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otília (Org.) *Mário Pedrosa*. Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. P. 355-360.

PONTUAL, Roberto. *Explode Geração!* Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

REINALDIM, Ivair. A Grande Tela: curadoria e discurso crítico da pintura na década de 1980. In: ANAIS DO II SEMINÁRIO DE PESQUISADORES DO PPGARTES – UERJ. *Circulação e Posicionamento 9, 10 e 11 de dezembro de 2008*. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp>. Acesso em 4 nov. 2011.

_____. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. Tese (Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História e Crítica de Arte) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – PPGAV-EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

REIS, Ronaldo Rosas. *Ideologia versus estética*. Silêncio e evidência na arte brasileira dos anos 80. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, UFRJ. Rio de Janeiro, 1994, 243 p.

RESENDE, Marco Túlio. *Circuito Atelier*. Depoimento. Organização Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte. 1999.

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

_____. Formação da arte contemporânea. In: RIBEIRO, M A. SILVA, F. P. da. (Orgs). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

_____. Intermedialidade e a poética de Manfredo Souzanetto. In: ANAIS DO XXVII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. *Colóquio do CBHA*, 2007, Salvador. Organização: Marília Andrés Ribeiro, Luiz Alberto Ribeiro Freire. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

_____. *Introdução às artes visuais em Minas Gerais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

SAMPAIO, Márcio. Seis pintores mineiros nos anos 80. In: *BR/80: Pintura Brasil década 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 21-22.

_____. In: *Entre salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

SEBASTIÃO, Walter. Prospecções: arte nos anos 80 e 90. In: RIBEIRO, M A. SILVA, F. P. da (Orgs). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, Fundação João Pinheiro, 1997, p. 316-387 (Coleção Centenário).

VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas,. Campinas, SP, 2008.

_____. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil? *Revista Científica de Artes/FAP*. Curitiba, v. 8. p. 94-11, jul.-dez. 2011 Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cientifica%20FAP/Revista_Cientifica_08/RevistaCientificaFAP_Vol8_Artigo06.pdf . Acesso em: 6 fev. 2012.

_____. *Por uma história da arte em Belo Horizonte*. Artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

Catálogos

18º BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985. 271 p. Catálogo de exposição.

A CASA: XIII Salão Nacional de Arte. Belo Horizonte, 1981. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

A CIDADE FAZ: XII Salão Nacional de Arte. Belo Horizonte: 1980. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80?. Rio de Janeiro: jul.-ago. 1984. Revista Módulo Especial. Catálogo oficial da exposição, Escola de Artes Visuais – Parque Lage.
Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000. Belo Horizonte: Catálogo de Exposição, Museu de Arte da Pampulha, 2009.

FIGURAÇÃO REFERENCIAL: XI Salão Nacional de Arte. Belo Horizonte: 1979. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

INVENTÁRIO – Museu de Arte da Pampulha/Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: 2010, 240 p. Museu de Arte da Pampulha.

MORAIS, Frederico. *Do corpo à terra*. Neovanguardas. Belo Horizonte, 2007, p. 30-38, Museu de Arte da Pampulha,.

NEMER, José Alberto. PRECARIEDADE E CRIAÇÃO: XV Salão Nacional de Arte. Precariedade e criação. Belo Horizonte: 1983. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

O HOMEM: XVI Salão Nacional de Arte. Belo Horizonte: 1984. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

ONDE ESTÁ VOCÊ, GERAÇÃO 80?. Curadoria Marcus Lontra. Rio de Janeiro: 2004. 156 p., il. p & b, color. Catálogo de exposição, Centro Cultural Banco do Brasil.

SAMPAIO, M. *II Salão de Artes Plásticas do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*. Belo Horizonte: 1979, pintura. Catálogo de exposição, Grande Galeria do Palácio das Artes.

SAMPAIO, M. *O desenho em Minas*. Belo Horizonte: 1979. Catálogo da exposição O desenho mineiro, Palácio das Artes.

XIV SALÃO NACIONAL DE ARTE. Belo Horizonte: 1982. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

XIX SALÃO NACIONAL DE ARTE. Belo Horizonte: 1987. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

XVII SALÃO NACIONAL DE ARTE. Belo Horizonte: 1985. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

XVIII SALÃO NACIONAL DE ARTE. Belo Horizonte: 1986. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

XX SALÃO NACIONAL DE ARTE. Belo Horizonte: 1988. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

XXI SALÃO NACIONAL DE ARTE. Belo Horizonte: 1989. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

XXII SALÃO NACIONAL DE ARTE. Belo Horizonte: 1990. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

Artigos de periódicos

ALVIM, Celma. Êxito do XIII Salão Nacional de Arte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 nov. de 1981.

_____. Ana Horta, uma artista cheia de luz e cores. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 2, 15 set. 1983.

_____. A casa, tema de um grande salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 8, 25 out. 1981. Feminino.

_____. A trajetória dos salões. *Estado de Minas*, 25 nov. 1984. Feminino, p. 9.

- _____. A visão da casa segundo os vencedores. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 dez. 1981.
- _____. Ainda os salões temáticos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 nov. 1982.
- _____. XII Salão Nacional. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 2 nov. de 1980.
- _____. A casa, tema do Salão-80. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 out. 1981.
- _____. Quando a casa é tema. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6 set. de 1981.
- _____. As várias faces de um salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 ago. de 1981.
- _____. É hora de ajudar o Museu de Arte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jun. 1980. Domingo, Artes Visuais, p. 8.
- _____. Figuração Referencial: a hora de um salão renovador. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 11 dez. 1979.
- _____. Os descaminhos de um salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 26 nov. 1983.
- _____. Os destaques do Salão de Belo Horizonte (I). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 20 dez. 1981.
- _____. Os destaques do Salão de Belo Horizonte (II). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 dez. 1981. Feminino, p. 8.
- _____. Os salões e as novas tendências. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 nov. 1982.
- _____. Palácio das Artes mostra a nova pintura brasileira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 nov. 1983. Feminino, p. 9.
- _____. Precariedade e criação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 7, 11 de dezembro de 1983.
- _____. Salões temáticos, salões abertos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 12 set. 1982.
- _____. Sexta-feira no Museu: A cidade faz. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 8, 7 dez. 1980.
- _____. Tempero nas coletivas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 set. 1983. Feminino, p. 9.
- ÁVILA, Carlos. Ana Horta: beleza e precisão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 out. 1981. 2ª Seção, p. 5.
- _____. Figuração selvagem: uma linguagem para os anos 80. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 mar. 1980. 2ª Seção, Artes Plásticas, p. 5.
- _____. Paulo Henrique Amaral e suas imagens do cotidiano. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 out. 1981. 2ª Seção, p. 5.

ESTADO DE MINAS. *Os premiados do Salão de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 14 dez. 1980.

_____. Intervenção, mais uma etapa do Salão de Arte. Belo Horizonte, 12 nov. 1980.

_____. No Salão de Arte, BH no tempo e na memória. Belo Horizonte, 20 nov. 1980.

_____. Plásticas. Salão do Museu bate recorde de presenças. Belo Horizonte, p. 7, 19 dez. 1984.

_____. Abre-se hoje na Pampulha o XV Salão Nacional de Arte com “Precariedade e Criação”. Belo Horizonte, 17 dez. 1983.

_____. Pampulha volta com o Salão. Belo Horizonte, 1º nov. 1980.

_____. Interfira no dia-a-dia da cidade e leve ao Salão. Belo Horizonte, 12 nov. 1980.

_____. Um milhão em prêmios no XII Salão de Arte. Belo Horizonte, 15 nov. 1980.

_____. Cidade é tema de XII Salão. Belo Horizonte, 18 nov. 1980. Plásticas.

_____. “A cidade faz” este é o tema do XII Salão de Arte. Belo Horizonte, 2 nov. de 1980.

FRADE, Wilson. O tema é A Casa. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 ago. 1981.

MARINA, Anna. A pintura hoje em Belo Horizonte. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 15 dez. 1979. 2º caderno, p.6.

_____. Salão. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, p. 5, 9 dez. 1983.

MAURÍCIO, José. Amanhã é noite de Ana Horta, uma pintora que incomoda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 3, 22 set. 1983.

MORAIS, Frederico. A casa como tema do 13º Salão de Belo Horizonte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 out. 1981.

_____. A pintura vive. Viva a pintura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 nov. 1983. 2ª Seção, p. 3.

_____. Abertura também na cor?. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1979.

_____. Minas se movimenta. *Estado de Minas*, 5 mar. 1980. 2º Seção, p. 5.

_____. “A cidade faz”, tema do Salão de Belo Horizonte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1980. .

_____. Salão Nacional: os instrumentos do cotidiano como arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1981.

_____. Balanço/80 – Ativação regional. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1981.

_____. O homem, acima de tudo, cria, não importa com que nem como. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. A8, 1º dez. 1983.

_____. O Informalismo está de volta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1979.

_____. XV Salão de Arte de Belo Horizonte. *O Globo*, p. 12, 21 dez. 1983.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Mineiros reformulam salão nacional. São Paulo, 25 nov. 1980.

OLIVEIRA, Heloísa Aline. Essas pintoras mineiras e sua obra criada com técnica, sensibilidade, amor e até protesto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 nov. 1985. 2ª Seção, p. 5.

OLIVEIRA, Maria das Graças. Condenado antes da abertura. O XI Salão Nacional não passa de um tapa-buraco. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 12 dez. 1979. 1º Caderno, p. 7.

OLIVEIRA, Sálvio. (Interino) Balanço de uma atividade fecunda. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 25 jul. 1984.

_____. (Interino) Emoção para fluir. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 18 de julho de 1984.

OSWALDO, Ângelo. No salão anti-salão, é hora de ver a realidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 9, 15 dez. 1979.

_____. O salão de arte visto com um acontecimento. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 27 dez. 1983.

_____. O salão; anotações em torno de suas exéquias. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 1-2, 9 dez 1972.

_____. XV Salão Nacional de Arte. Precariedade, sólida base da criação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 7, 22 dez. 1983.

_____. XVI Salão de Arte tem 380 participantes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 17 nov. 1984.

_____. Figuração Referencial mostra 14 artistas brasileiros. Belo Horizonte, 1º dez. 1979. 2º Caderno. Belo Horizonte.

_____. O Salão vem aí. Belo Horizonte, 5 nov. 1980.

_____. Lúcio Portella fala sobre o XII Salão. Belo Horizonte, 19 nov. 1980.

JORNAL DE MINAS. XV Salão realiza-se no museu até março. Belo Horizonte, p. 6, 11 dez. 1983.

DIÁRIO DE MINAS. Brasil todo espera o XII Salão de Arte. Belo Horizonte, 13 nov. 1980.

_____. Intervenção quebrará a rotina de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 13 nov. 1980.

SAMPAIO, Márcio. A vez e a vos da vanguarda em mostra. *Estado de Minas*, 17 de setembro, 1980. 2º seção, p. 5.

_____. Benjamin: um mágico na casa-do-fazer. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 12, 7 nov. 1987.

_____. Marisa Trancoso. A mágoa e a magia da América Latina. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 15, 17 out. 1987.

TRISTÃO, Mari'Stella. A coletiva 83 do salão da prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 8, 13 dez. 1983.

_____. Ana Horta no MAM da Pampulha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 set. 1983. 2ª Seção, p. 5.

_____. Entre outras coisas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 set. 1981.

_____. Mais um Salão de Arte no aniversário de BH. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 12 dez. 1984.

_____. No Segundo Salão, uma retrospectiva da pintura mineira. *Estado de Minas*, 12 de dezembro de 1979, p. 5.

_____. O sucesso do Salão de Arte da Prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 17 dez. 1980.

_____. Os dez primeiros indicados para o júri do Salão da prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 7 nov. 1984.

_____. Um Salão diferente, este XVIII de BH. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 8, 10 dez. 1980.

_____. Os aprovados e premiados do Salão de Belo Horizonte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 7, 21 dez. 1984.

LINKS

Glossário de Arte. Belo Horizonte: C/Arte. Disponível em: <http://www.comartevirtual.com.br/antigo/glossTOP.htm>. Acesso em: dez. 2012.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia de Artes Visuais*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm. Acesso em: dez. 2012.

ANEXO 1 – A casa como tema, ou a utopia de Paulo Leal

Frederico Moraes

Texto publicado no jornal *O Globo*, 09 de março de 1981 e no catálogo do XIII Salão Nacional de Arte, *A Casa*. Museu de Arte de Belo Horizonte. Dezembro de 1981.

Um dos temas recorrentes do artista plástico na sucessão de épocas e ismos da história da arte tem sido a casa. Sugerimos crise ou harmonia, a casa aparece, como tema, em função das variações na estrutura sócio-econômica de cada época. Se, como diz Bachelard, criticando “os metafísicos apressados”, “o homem antes de ser lançado no mundo é colocado no berço da casa”, é esta que vai, de início, determinar a visão que o homem tem do mundo e da própria sociedade. A organização interna dos espaços, a sua ocupação e valorização, bem como a distribuição ou arranjos dos objetos, nesses mesmos espaços, e, finalmente, o relacionamento dos moradores com os objetos, indicam, na sua extensão e ampliação, semelhantes relações no plano social, econômico e cultural. O exame da Casa-Grande (e seu apêndice, a senzala) no contexto da economia da cana-de-açúcar, ou da casa mineira, no tocante ao ciclo do ouro, revelam, em minúcias, diferentes comportamentos sociais e econômicos. Um, fechado e autocrático, outro, aberto e liberal.

DOS FLAMENGOS A POP-ART

Ao longo da história da arte, a pintura, por exemplo, tem acompanhado ou mesmo antecipado estes diferentes comportamentos. Os interiores da pintura flamenga ou holandesa do período situado entre a Renascença e o Barroco, ou seja, de Van Eyck a Vermeer, refletem a visão puritana e burguesa da sociedade gerada pelo Mercantilismo.

No Rococó, a casa estende-se pelos jardins, mas nunca alcança a realidade exterior. E um mundo fechado, o da corte, com suas festas e seu tédio, seu luxo e sua galanteria. Terminada a festa rococó, a casa foi desmembrada em várias funções que hoje compõe o lazer moderno: o hotel, o museu, os jardins públicos, os parques de diversões, fontes luminosas, zoológico, etc. A mulher reina absoluta: aparece no salão de festas, nos jardins, na alcova. Esse o mundo pintado por Watteau, Fragonard, Boucher.

Em nosso século, é com a pop-art, estilo que é consequência direta da sociedade industrial e do consumo, que o tema ressurge e ganha nova dimensão. Devido aos meios de comunicação eletrônica e de massa, a casa não é mais algo isolado do mundo. Os acontecimentos penetram dentro de nossa casa sem pedir licença. Consequência disso, a casa vai perdendo sua poesia anterior – em que sótãos, os porões, a água-furtada, o alpendre ou varanda, o pátio, o quintal, os corredores e escadas? Com a pop art, a casa começa a ser devassada. Antes, na pintura flamenga, permanecia-se na ante-sala. Agora, o espectador vai até o banheiro, à cozinha, ao quarto de dormir, abre portas e gavetas.

No Brasil, o tema da casa tem sido muito frequente nas últimas décadas sobretudo. O que pode ser indicador de uma crise (econômica e/ou existencial). Citaria como exemplo, Wilma Martins, Wanda Pimentel, Maria do Carmo Secco ou Regina Vater, que enfocam a casa, em seus trabalhos, por um ângulo intimista, uma espécie de autobiografia do olhar, de um olhar

especificamente feminino. A casa como metáfora do corpo, como uma segunda roupagem, foi explorada por vários artistas de vanguarda, entre outros, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, neste último adquirindo uma dimensão sócio-crítica nos anos 60. Já a discussão da casa enquanto espaço, sob o prisma construtivo, aparece em Cildo Meireles, em Weissmann e em Paulo Roberto Leal.

NO CAIXA O SEGREDO

Nítida, rígida, negra, brilhante e hermeticamente fechada, ela ocupa o seu preciso lugar. O que significa esta caixa negra, porque ela está ali, resistindo ao nosso olhar, à nossa tentativa de abordagem?

Eu posso entrar e sair de casa. Vê-la por dentro e, do seu interior, contemplar “a vida lá fora, tão clara/ tão segura de cada hora / de cada gesto”. Entra-se na casa por um vão de 50 centímetros, mas a caixa são 60 centímetros de fórmica. Portanto, ela não colocada ali dentro, na sua condição de coisa, para resistir ao sujeito, possível habitante. Ela precede a casa, é sua memória. Não é ela que habita a casa, é esta que habita por fora, dentro da galeria. E a não ser que a destruamos com violência, a machadadas, como o fizemos antes com as “urnas quentes” de Antonio Manoel, e ela resistirá por muito tempo em seu silêncio de coisa.

Até que decidiremos.

A casa é também precisa em sua estrutura de alumínio. As paredes são construídas com uma trama de nylon e o piso é de plástico branco leitoso, envolvendo bolinhas de isopor. Se a estrutura de alumínio e nylon define o espaço que é transparente o piso mole sugere o tempo, que é opaco e instável. A casa é também um cubo perfeito: largura/ mundo, altura/homem, profundidade/História.

É a caixa preta, portanto, que dá profundidade ao seu projeto, que define o continuum espaço-tempo. O solo sobre o qual Paulo ergueu sua casa e a arte construtiva. Na caixa preta, o que temos é o histórico de todos os voos construtivos do artista, que fez de sua atividade criadora, uma revisão de nossa arte construtiva, ao mesmo tempo que contribui, com sua obra, para essa mesma arte construtiva. Ou seja, Leal tem sido um dos operários que estão construindo nossa casa, que é a arte construtiva.

A CASA COMO CORPO DA OBRA

Sua casa é uma utopia que vem sendo construída há muito tempo, caiada de branco pela mão operária de Volpi, fazendo-se barroca e tropical nos penetráveis de Oiticica, buscando o arquétipo da beleza pura na metáfora do quadro em Weissmann. Se Lygia Clark proclamou que a casa é o corpo e Cildo Meireles que a casa é o mundo, Leal quis reviver em sua obra a história dessa casa: berço, casulo, prisão, liberdade. É neste sentido amplo que a casa tem sido o “tema” mais constante em sua obra.

Começou abrigando corpos que se tocavam amorosamente em ondulações de papel dentro de caixas de acrílico. Corpos que se multiplicavam, como uma floresta, dentro dos relevos de acrílico leitoso. E preparou toscas caixas de papelão com formas semiprontas para que o

público se sentisse motivado, como um mutirão, a armar seus próprios espaços lúdicos, despertar sua imaginação. E criou múltiplos, um deles uma caixa de acrílico abrigando linhas coloridas, outro uma espécie de arquitetura lúdica: um piso de madeira de placas/paredes de metal permitindo diferentes arranjos espaciais. Depois costurou espaços na casa-tela, entretela, assim como ergueu no teto da Galeria Ipanema, a re-favela de Oiticica, que por sua vez já favelizara Mondrian. E desde algum tempo vem decompondo o suporte dessa casa-tela em módulos que são placas de tecido impregnados na própria tinta, distribuindo-os em sequências lógico-construtivas nos painéis e muros de galerias, museus e na última Bienal de Veneza. A casa, portanto, é o corpo da obra de Paulo Leal, e ele agora se propõe a habitá-la com os espectadores. A porta está aberta, entrem.

ANEXO 2 – A pintura vive. Viva a pintura.

Frederico Moraes

Texto publicado no catálogo-cartaz da exposição *Brasil/Pintura* realizada no Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1983 e no jornal *Estado de Minas*, 16 de novembro, 1983, 2º seção, p. 3.

À pintura, pois.

Para o que der e vier.

De preferência sem dor. Com prazer e paixão.

Emoção à flor da tela.

A pintura está aí, entrando pelos poros, pelo nariz, pelos ouvidos, indo direto ao coração ou às entranhas, antes mesmo de passar pelo cérebro. A componente conceitual da nova pintura é esta espécie de prática arqueológica que leva o artista a buscar na história da arte o que antes buscava na natureza.

A pintura

voltou a ser vale-tudo. Ótimo.

Quanto tempo vai durar essa nova onda, eu não sei. Por enquanto eu estou achando ótimo. Hoje, o importante é desarrumar a própria arte.

A pintura

são uns pedaços de pau recolhido no aleatório de canteiros de obras, por uma vontade construtiva, por uma sensibilidade operaria, volpiana.

São uns pedaços de pau e lata,

nos quais a cor se manifesta como que por ausência, menos por decisão do artista e muito mais pela corrosão do tempo – ou da miséria. Economia estética.

A pintura

é o excesso, a luxúria, o desperdício, o que sobra no chão, nos sapatos, nos pincéis, nos tubos de tinta, nas paredes do ateliê, nos muros da cidade. É o delírio verbal transformado em signos pictóricos. É o brilho fácil à luz da purpurina. Você também pode ser uma estrela fugidia no universo da arte, ter o seu momento de glória, constelação do artista.

A pintura

são uns pedaços de pano, brocados, cortinas – o décor como uma nova via do sensível. Pintar não é necessariamente usar o pincel, trabalhar nos limites da moldura. É um ato de escolha, e isto tanto pode levar o pintor à lata do lixo como à loja de retalhos de seu Nagib, ali na esquina. A pintura feita sobre tecidos perfeitamente banais, desses que são empregados para fazer calças, barracas de prais. E sobre estes novos tecidos ou sobre grandes telas sem chassis ou molduras, uma figuração elétrica, moderna, fragmentada, implosiva. Puro registro visual, iconicidade pura, rock-pintura. Qualquer coisa assim, banalidade assumida, um

“estilo mais pra Frigidaire do que para o Tio Patinhas.”

A pintura

são umas delicadas esculturas de papel tingido a lembrar tanta coisa – pipa, papagaio, pandorga, piroga, objetos rituais indígenas, um pássaro, uma onda uma planta um bastão, um mastro.

São também os “habitantes de uma nova classe lúdica, componentes de uma estrutura geométrica, para armar, desarmar, compor, de-compor ou re-compor, herança neoconcreta, revisão construtiva da história da arte, nova “casa do fazer” bem diferente, e tão próxima, daquela outra feita a canivete, bachelardiana.

A pintura

- o que vou pintar hoje, Matisse ou Nolde, Guignard ou Ensor, um ícone russo, uma coluna grega, Schnabel? Me dê um catálogo, uma revista, um livro, sou um viajante pelos ismos, errando à deriva, por mares tantas vezes navegados, mas sempre disposto à aventura.

Sou um voyer amoroso da vida, sou amante de minha pintura, nela encontro meu sítio arqueológico, minha fonte de prazer, meu orgasmo. Porque então não colorir minhas antigas multidões negras dos anos 60, recortar de novo mil caras, carrega-las comigo, como parte de mim, de minha pintura?

Ou isolar da pintura a pincelada, o borrão, o respingo, e colocá-la diretamente na parede, alegremente, como quem diz: “olá, como vai?”

A pintura vai bem, obrigado: alegre, descontraída, saudável, ocupando todos os espaços disponíveis nos museus, galerias, bienais, revistas. Nesta orgia criativa dos anos 80, todos os limites estouram – pintura, desenho, objeto, rito, performance, tudo é parte da mesma pulsão criativa. Abaixo o controle, a ordem, a regra, o estilo, todo e qualquer positivismo artístico, todo e qualquer “darwinismo linguístico”.

Em que vai dar isso, eu não sei. Por ora é o que me interessa.

A pintura,

como disse, vai bem, o país vai mal. Mas como diz um art-door nas ruas de São Paulo, em tempo de bienal, “a arte é a última esperança”.

Dizem que é bad paiting, eu a vejo linda.

Dizem que é feia, ultrajante – eu a sinto sensualíssima.

Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna. I Love her.

A pintura

é internacional. É regional. Na crista do novo internacionalismo, o regional se afirma aqui, na Europa, em todo o lugar. Uma nova primitividade, um novo barbarismo. Mescla de todos regionalismos. “Eu dependo como pintor do que flagrar na rua, em casa, do que vivi um minuto antes e não faço questão de saber o que poderá

acontecer no minuto seguinte”. Delicadezas e transparências de cor e grafismo, aquarelas tropicais, musicalidades femininas. A Pintura é corpo e casa, paisagem e vísceras. O biográfico tangenciando a obra. Cortes. Psicotopos: desordem e controle, é tudo o que se queira.

Pintura,

uma viagem de ônibus pelos subúrbios do Rio, para redescobrir as mesmas cores do baú que Tarsila trouxe de Minas, nos idos de 24. As cores operárias de Volpi, o verde-rosa da Mangueira. Escavar o erudito no popular.

É uma viagem ao pantanal para ver o ridículo de turistas americanas que nada veem com sãs máquinas fotográficas a tiracolo. Ou enternecer-se pelas filhas do rico fazendeiro. Ainda o boi. Extremo Norte: o Amazonas ressurgue numa remontagem de seus elementos formais.

Paisagem sintética, método. O regional não exclui a renovação da linguagem. Extremo Sul via Escola de Chicago: desenhos e ritos. Nordeste: a cor se impondo ao grafismo, fetos cósmicos, garatujas infantis, o Grupo Cobra de permeio. Pintura

é isso, é por tudo na tela, tudo o que foi visto e sentido, toda a vida que se possa dar.

À pintura, pois.

Para o que der e vier.

ANEXO 3

Frederico Moraes

Texto publicado no catálogo do XVI Salão Nacional de Arte. *O homem*. Museu de Arte de Belo Horizonte. 12 de dezembro de 1984.

A década de 70 – década de autoritarismo de toda espécie – inclusive estéticos – proclamou, com insistência mórbida, o fim dos salões e da pintura. Curiosa coincidência, aliás. Nesta primeira metade dos anos 80, ei-los de volta. A pintura vive um momento excepcionalmente criativo em todo o mundo, no Brasil inclusive: euforia da cor, gestos largos e livres, mergulho na história da arte, retomada da figura, sentido crítico. E o slogan desta década, prazer & pintura, pode ser aplicado também aos salões que, entre nós, especialmente no tocante às capitais regionais, continuam sendo o principal acesso democrático dos jovens artistas ao circuito artístico nacional. O público retorna às grandes mostras coletivas, retoma o diálogo com a Arte, deseja e estimula exposições que tenham uma qualidade visual e emocional (inclusive no que se refere à sua montagem); pede, enfim, exposições que não sejam áridos exercícios mentais, ciladas conceituais, amadorismos de toda ordem, disfarçados em vários rótulos. Porque, eis outro dado significativo do momento, esta retomada da pintura está sendo acompanhada de uma nova preocupação com a qualidade oficial, com o ateliê. Hoje, no Brasil, pinta-se muito, e bem.

Finalmente, impulsionados pela pintura, outros meios de expressão começam a ser acionados, como o desenho, que tendo representado, nos anos 70, uma forma de resistência, inclusive a nível político, guardando aquelas qualidades subjetivas e sensíveis da Arte; teatro do ser, veículo confessional, sai novamente a campo, “arma o braço”, e diz: estou aqui.

Com esta nova explosão criativa, que não se restringe mais ao eixo Rio-São Paulo, os salões teriam que voltar, porque é através deles que se veicula esta produção emergente que não foi ainda absorvida pelo mercado de arte, nem mesmo pelos museus. Os salões cumprem, assim, este papel de bússola, abrindo caminhos, promovendo o reencontro entre artistas, críticos, público e administradores culturais – verdadeiro foro das artes.

A volta dos salões é fruto da abertura política no Brasil, fruto da crescente descentralização de nossa produção artística, fruto, enfim, da organização dos artistas. E se alguns resquícios autoritários ainda insistem em permanecer, cabe aos artistas e intelectuais lutar por aboli-los da vida brasileira.

Este salão, indicando os novos tempos que o país vive, nasceu sob o signo da polêmica, do protesto, das reivindicações.

Para exercer a tarefa para a qual foi convidado, o júri, integralmente eleito pelos artistas, encontrou da parte do Museu um perfeito apoio logístico: nada faltou e não houve interferências de qualquer ordem. Foi um trabalho exaustivo e rigoroso: o júri aceitou pouco mais de 20% das obras inscritas por 380 artistas de 15 Estados, inclusive os mais distantes

como Amazonas, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e Mato Grosso. Tivesse sido maior a participação dos artistas locais e principalmente de outros Estados e, certamente, a qualidade do Salão cresceria, para benefício dos artistas locais e da arte brasileira.

Definida a qualidade das obras, o júri levou em contato o fato de que o Salão de Arte de Belo Horizonte é de âmbito nacional e que não deveria fechar-se em suas fronteiras. A premiação final indica isso claramente. Foram contemplados artistas de São Paulo, Amazonas e Bahia. E se os dois primeiros prêmios foram concedidos a artistas mineiros é porque, no conjunto das obras selecionadas, eles eram os melhores.

CrITÉRIOS de julgamento são sempre subjetivos e, necessariamente, parciais. Mesmo assim, os resultados deste Salão podem ser explicados estatisticamente. Os mineiros eram em maior número, assim como havia mais pintores. O segundo contingente era de paulistas – e de desenhistas. Assim, mineiros e pintores levaram a melhor, mas o terceiro dos prêmios regulamentares coube a uma desenhista de São Paulo. Como ocorre com muita frequência, seleção e premiação nem sempre são coincidentes. Se a seleção é sempre mais indicativa da média criativa do país, enfatizando as tendências e correntes dominantes, e até mesmo os modismos, a premiação revela mais claramente o ponto de vista do júri – e, certamente, da crítica. Isto explica o fato de o primeiro prêmio ter sido dado a um desenhista mineiro, que residiu os últimos dez anos no exterior. Trata-se, porém, de um desenho que foge à norma ou à rotina, pois que é quase um objeto gráfico, tridimensional. Por vias transversas, entretanto, este prêmio reafirma a importância que o desenho sempre teve em Minas.

E se a nova pintura é, neste Salão, a grande vitoriosa, certas qualidades específicas da arte mineira estão aqui presentes – a nostalgia do passado o apego à tradição (sem perda da renovação), a constante barroca, os universos densos, a subjetividade, a ironia. Por outro lado, se muitas das reivindicações dos artistas ainda não foram – ou não puderam – ser atendidas, seu protesto foi válido. O Salão está aí, resta agora avaliar e refletir. Minas vive, hoje, um momento muito significativo na vida brasileira. No seu silêncio costumeiro, volta a falar. E ser ouvida.

Quanto ao Museu de Arte, sua atividade não pode ficar restrita a este Salão ou a mostras esporádicas. É preciso armar um programa para todo o ano, coerente e aberto, incentivar as atividades culturais, trabalhar o acervo, ampliar o diálogo com os artistas e o público. Afinal, um museu não pertence ao seu diretor nem tampouco aos artistas, ele pertence à comunidade.