



Alessandra Amaral Andrade

**A presença feminina na “Escolinha do Parque”:
trajetórias de vida de ex-alunas de Guignard**

Belo Horizonte

Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais

2008

Alessandra Amaral Andrade

**A PRESENÇA FEMININA NA “ESCOLINHA DO PARQUE”:
TRAJETÓRIAS DE VIDA DE EX-ALUNAS DE GUIGNARD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão.

Belo Horizonte

Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais

2008

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Educação

Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social

Dissertação intitulada A PRESENÇA FEMININA NA “ESCOLINHA DO PARQUE”:
TRAJETÓRIAS DE VIDA DE EX-ALUNAS DE GUIGNARD, de autoria da
mestranda ALESSANDRA AMARAL ANDRADE, analisada pela banca examinadora
constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Ana Maria de Oliveira Galvão (FaE/UFMG) – Orientadora

Profa. Dra. Inês Assunção de Castro Teixeira (FaE/UFMG)

Profa. Dra. Eliane Marta Teixeira Lopes (Unincor)

Belo Horizonte, 19 de setembro de 2008.

Para Maria Helena, Solange e Sara, que me confiaram suas histórias.

Para minha mãe, que, se estivesse aqui, teria muito a dizer sobre a condição feminina.

AGRADECIMENTOS

À Solange, Maria Helena e Sara, pela atenção com que me receberam, entrevistadora-aprendiz, interessada em conhecer e registrar um pouco mais de suas vidas.

À Ana, que me ajudou a transformar um amontoado de idéias nesta dissertação, pela confiança, respeito e também pela paciência com os meus dramas – certamente você nunca mais vai querer orientar uma “pisciana”, não é?

À Claudina Maria Dutra Moresi, coordenadora da *Pesquisa Guignard*, onde as idéias iniciais deste trabalho surgiram. Ao professor Michel Marie Le Ven e às professoras Lígia Maria Leite Pereira, Inês Assunção de Castro Teixeira, Andréa Zhouri e Maria Eliza Borges, do Programa de História Oral da UFMG, com os quais aprendi (e venho aprendendo) muito sobre história oral.

Aos professores da Faculdade de Educação, especialmente ao professor Luiz Alberto, à professora Maria Alice, pelas disciplinas oferecidas (“O indivíduo e suas dimensões no mundo contemporâneo” e “Bourdieu e a Educação”, respectivamente), que contribuíram com questões e reflexões essenciais nessa etapa de formação, e ao professor Bernardo Jefferson, pela ajuda com o material sobre o “Tesouro da Juventude”. Agradeço também aos funcionários desta faculdade, principalmente aos da Pós-Graduação, pela presteza com que sempre me atenderam.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelas bolsas concedidas, respectivamente, entre os meses de maio de 2007 e fevereiro de 2008, e abril e agosto de 2008. Agradeço, ainda, ao Programa de Pós-Graduação da FaE/UFMG e à Comissão de Bolsas, por entenderem que a finalização desta pesquisa seria dificultada sem a continuidade do financiamento.

À professora Inês Teixeira, novamente, pelas contribuições importantes como parecerista do projeto e por aceitar compor a banca de avaliação deste trabalho, juntamente com a professora Eliane Marta Teixeira Lopes, à qual também agradeço pelo material bibliográfico disponibilizado.

À Vanda Lúcia Praxedes, pela leitura e discussão do pré-projeto e por estar sempre disposta a ajudar.

Às “Anetes”, pelas leituras, discussões e contribuições fundamentais em nossos momentos de orientação coletiva, que serviram, ainda, para que eu aprendesse a trabalhar em grupo. Pelos mesmos motivos, agradeço ao Grupo de Estudos sobre Cultura Escrita e às suas integrantes. Agradeço especialmente à Patrícia Cappuccio, Betânia – pronto! – Silva e Juliana Melo, companheiras desde o início dessa jornada, pelo bom humor e pelos ouvidos e ombros sempre disponíveis.

À Juliana Melo, agradeço, também, a leitura atenta e a correção minuciosa do texto. E, claro, por ter dividido comigo questionamentos que iam muito além dos nossos problemas de pesquisa.

Aos amigos e colegas que fiz pelos espaços da FaE, com os quais compartilhei os bons e maus momentos da pós-graduação, em especial, Clarice David, Eliezer Costa, Adair Santos, Célia Rocha, Ismael Neiva e Mariana Tabosa.

Agradecimentos especiais aos amigos, também especiais, Shirlene Linny, André Guimarães, Emmeline Mati (Mel) e Raphael Almeida pela força e pelos momentos boêmios sempre revigorantes.

Realizar esta pesquisa não teria sido possível sem o apoio material e emocional da minha “grande família”. Assim, vovó, vovô, tias Alícia, Marilene, Norinha e Marinês, tios Zezé, Robson e Tim, primos e primas, “irmãozinho” Keko e “agregados”: obrigada por acreditarem em mim e me ajudarem a chegar até aqui. Aproveito para agradecer também à família do Alex, Germano, Nazaré, Dona Edelca e Andréia, pela torcida, e ao “núcleo carioca”, pela recepção sempre calorosa nos curtos períodos de férias.

E por falar em Alex... Realizar essa pesquisa, certamente, não teria sido possível sem você, “meu sempre namorado”. Agradeço pelo companheirismo, pelas discussões e provocações, pela leitura atenciosa do texto, pelo “abstract” e por tudo que temos construído nesses últimos quatro anos e meio.

RESUMO

Esta pesquisa investigou as trajetórias de vida de três mulheres que, nas décadas de 1940 e 1950, freqüentaram, em Belo Horizonte, o “Curso Livre de Desenho e Pintura”, também conhecido como “Escolinha do Parque”, ministrado pelo artista e professor fluminense Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Fazendo uso da metodologia da história oral, mais especificamente do relato oral de vida, buscou-se, a partir das narrativas construídas nos momentos de entrevista, analisar algumas passagens de suas socializações familiares, escolares e em outros espaços, bem como suas formações e atuações artísticas iniciais, acompanhando seus percursos até meados dos anos 1960. Com trajetórias próximas em alguns pontos e distantes em outros, a maneira de contá-las, entretanto, indicou uma elaboração narrativa comum: a busca de elementos que ajudassem a explicar por que se tornaram artistas plásticas e professoras de arte, lugares que escolheram para se produzir, atribuindo um sentido às suas histórias individuais. O modo como essas mulheres contam suas histórias, tendo em vista o reconhecimento que possuem (ou não) no meio artístico belo-horizontino e nacional, atualmente, indicou, ainda, os usos que fazem do passado, sendo possível falar tanto de uma reafirmação quanto de uma reconstrução dessas trajetórias.

ABSTRACT

This research has investigated the trajectories of three women who attended, in the decades of 1940 and 1950, in Belo Horizonte, to the “Draw and Painting Free Course”, also known as “Escolinha do Parque”, offered by the Brazilian artist and teacher Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). By making use of the oral history methodology, more specifically the verbal life report, we have tried to go from the narratives constructed in the interview moments to the analysis of some passages of their socialization in family, scholar and other spaces, as well as the analysis of their initial artistic formations and actuations, accompanying their paths until the middle 1960s. With trajectories close to each other in some points and distant in others, the way to tell them, however, indicated a common narrative elaboration: the search for elements that would help to explain why they became visual artists and art teachers, places they have chosen to produce themselves, assigning a sense to their individual histories. The way by which these women tell their histories, considering the recognition they have (or do not) in the artistic medium of Belo Horizonte and Brazil nowadays, has indicated, yet, the uses they make of the path, allowing us to speak about a reaffirmation as much as a reconstruction of these trajectories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – TRÊS MULHERES-ARTISTAS-PROFESSORAS NARRAM SUAS TRAJETÓRIAS: INSTANTES DE ENTREVISTAS	17
1.1. As entrevistas realizadas ou os procedimentos de “invenção” dos depoimentos orais	24
1.2. Histórias vividas – lidas, escritas... – e contadas: conferindo sentido às suas “posições de sujeitos”.....	39
CAPÍTULO II – DE COMO SE TORNARAM ARTISTAS: TRAJETÓRIAS DE MENINAS E MOÇAS	50
2.1. Momentos fundantes: origem e reconhecimento dos talentos artísticos	51
2.2. Brincadeiras, leituras e outras práticas: a liberdade e a criatividade da infância ...	68
2.3. Percursos escolares: experiências boas e nem tão boas assim... ..	87
CAPÍTULO III – PRESENCAS FEMININAS NA “ESCOLINHA DO PARQUE”: TRAJETÓRIAS DE MARIA HELENA, SOLANGE E SARA	106
3.1. Mulheres artistas em Belo Horizonte: da Exposição de Zina Aita às alunas de Guignard	107
3.2. Formação artística e trânsitos pela(s) cidade(s): a passagem pelo Curso/Escola de Guignard	121
3.3. Atuação artística e docente: os primeiros movimentos no campo das artes	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
FONTES	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
ANEXOS	189

A abordagem biográfica, tanto das mulheres “excepcionais” quanto das mulheres comuns, na totalidade de seus percursos, ou em outro segmento de existência, e até mesmo na fugacidade de uma circunstância ou de um instante, permite apreender a força da resistência ou do desejo pelo qual uma mulher se afirma como sujeito e reivindica o direito de escolher seu destino.

Michelle Perrot, *As mulheres ou os silêncios da história*.

INTRODUÇÃO

A construção desta pesquisa surgiu a partir de minha participação, como aluna de graduação em História, na *Pesquisa Guignard*, nos anos de 2003 e 2004.¹ Desenvolvida pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG e coordenada pela professora Claudina Maria Dutra Moresi, essa pesquisa objetivou investigar aspectos da vida e da obra do artista e professor fluminense Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) em Minas Gerais, entre 1944, ano em que ele se instalou em Belo Horizonte para atuar como professor no recém criado Instituto de Belas Artes, a convite do então prefeito da capital mineira, Juscelino Kubitschek de Oliveira, e 1962, ano de sua morte.

Guignard nasceu em Nova Friburgo em 1896, mas, após a morte trágica do pai e um novo casamento da mãe, seguiu viagem para a Europa com a família, residindo na Suíça, França, Itália e Alemanha, entre os anos de 1907 e 1929. Iniciou sua formação artística na Real Academia de Belas Artes de Munique e a completou no contato intenso estabelecido com pintores modernos e suas obras (MORAIS, 1979, p. 17). De volta ao Brasil, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, como artista e professor. Baseando seu ensino mais em exemplos, gestos e expressões do que em palavras – o artista, vale dizer, nasceu com lábio leporino, e a operação realizada na infância não havia corrigido de todo o problema –, Guignard deu aulas de desenho e pintura para meninas da Fundação Osório, estabelecimento escolar para órfãs de militares, entre 1931 e 1943; por um curto período, no ano de 1935, lecionou desenho na então Universidade do Distrito Federal, e,

¹ Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar desenvolvida pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG (Cecor/EBA/UFMG), em parceria com o Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema dessa mesma escola (FTC/EBA/UFMG), o Núcleo de Processamento Digital de Imagens do Departamento de Ciência da Computação do Instituto de Ciências Exatas da UFMG (NPDI/DCC/ICEx/UFMG) e o Programa de História Oral do Centro de Estudos Mineiros da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG (PHO/CEM/FAFICH/UFMG). Constituiu-se como objetivo da pesquisa, ainda, a criação de um banco de dados referencial sobre a produção do artista. Para maiores informações, consultar: <<http://www.pesquisaguignard.eba.ufmg.br/>>.

no início da década de 1940, esteve à frente do *Grupo Guignard*, que reunia alunos egressos da Escola Nacional de Belas Artes.² Em 1944, estabeleceu-se em Belo Horizonte, para ministrar o seu Curso Livre de Desenho e Pintura,³ provocando mudanças significativas na maneira de se ensinar artes plásticas na cidade. Esse curso destacou-se rapidamente e, nessa década e nas seguintes, formou grandes nomes das artes plásticas brasileiras. Nesse período, ainda, Guignard se tornaria o grande pintor de Ouro Preto, reinventando a cidade, suas montanhas e igrejas em suas obras.⁴

Para investigar essa passagem de Guignard por Minas Gerais, desenvolvi, na *Pesquisa Guignard*, sob orientação da professora Inês Assunção de Castro Teixeira,⁵ a aplicação da metodologia da história oral, realizando e analisando entrevistas com ex-alunos, amigos e estudiosos do artista.⁶ A utilização dessa metodologia contribuiu para levantar elementos sobre suas várias “facetas”: artista, professor, cidadão, entre outras. Em meio a esses dados, os referentes ao professor despertaram minha atenção, tendo em vista a importância atribuída pelos ex-alunos entrevistados aos ensinamentos obtidos na formação com Guignard, o que demonstrava uma influência marcante em suas trajetórias. Algumas leituras realizadas sobre a presença do artista em Minas Gerais e sobre a trajetória do curso por ele ministrado – hoje Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais – também trouxeram questões diversas, entre as quais escolhi as que me pareceram mais instigantes: aquelas relativas ao fato de muitas mulheres, no período, frequentarem o curso e algumas delas se tornarem artistas e professoras reconhecidas por sua atuação.

O contexto histórico em questão, meados do século XX, completou o quadro de inquietações. Belo Horizonte procurava, naquele momento, modernizar-se econômica e

² Ver, sobre essas experiências docentes de Guignard, FROTA, 1997; MORAIS, 1979 e KLABIN, 1983.

³ O Curso, que será melhor abordado no capítulo 3, é igualmente conhecido como “Escolinha do Parque”, denominação que também utilizei no texto. Poderei, ainda, referir-me a ele como “Curso” ou “Escola”.

⁴ Um relato mais completo da vida e da obra de Guignard pode ser encontrado na biografia escrita por Lélia Coelho Frota, *Guignard: arte, vida* (FROTA, 1997), e, mais recentemente, *Alberto da Veiga Guignard* (1896-1962), juntamente com Max Perlingeiro e Cláudio Valério Teixeira (São Paulo: Pinakothek, 2005. 204p.).

⁵ Professora do Departamento de Ciências Aplicadas à Educação da Faculdade de Educação da UFMG (DECAE/FaE/UFMG) e pesquisadora do Programa de História Oral do Centro de Estudos Mineiros da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG (PHO/CEM/FAFICH/UFMG).

⁶ Foram realizadas, no âmbito dessa pesquisa, as seguintes entrevistas: Jarbas Juarez, ex-aluno, em 20/05/2003; Ivone Luzia Vieira, estudiosa do artista, em 13/06/2003; Maria Helena Andrés, ex-aluna, em 05/09/2003; Gélcio Fortes, estudioso do artista e coordenador do Museu Casa Guignard, em 03/11/2003 e 15/12/2003; Solange Botelho, ex-aluna, em 07/01/2004; Aneto, ex-aluno, em 23/04/2004; Priscila Freire, ex-aluna, amiga e colecionadora, em 21/05/2004.

culturalmente. Um processo significativo de mudanças pode ser observado a partir da atuação de Juscelino Kubitschek na prefeitura, no início dos anos 1940, e a instalação de Guignard na cidade, para ministrar o seu curso, entre outros eventos, deu nova configuração ao ambiente cultural e artístico da capital mineira, marcando, inclusive, a consolidação do modernismo nas artes plásticas em Minas Gerais (VIEIRA, 1988a). Compreender como essas mudanças afetaram a condição feminina, tomando como sujeitos mulheres artistas plásticas e professoras de arte que se formaram com Guignard, na Belo Horizonte do período, constituiu-se, num primeiro momento, objetivo desta investigação. O pressuposto era o de que as artes plásticas tornavam-se, então, uma nova possibilidade de atuação feminina no espaço público. Dessa forma, entendendo essas mulheres como “mulheres públicas”, utilizando a expressão de Michelle Perrot (1998), eu pretendia inserir suas trajetórias em uma rede interpretativa que relacionasse a análise daquelas mudanças e a análise de papéis e representações do feminino e também do masculino, na Belo Horizonte dos anos 1940 e 1950.

Novas leituras indicaram que a “presença feminina” nas artes plásticas, em Belo Horizonte, não era uma novidade dos anos 1940; nesse momento, essa atuação passa apenas a ocorrer com maior intensidade. Certamente esse não seria um motivo para abandonar a proposta inicial, pelo contrário, poderia complementá-la. Foram outras questões surgidas, aliadas à prioridade que se atribuiu ao recurso metodológico principal utilizado nesta pesquisa, a história oral, que orientaram o desenvolvimento da investigação.⁷ Mulheres, ex-alunas de Guignard, que freqüentaram o curso nos anos 1940 e 1950 e, a partir de então, atuaram como artistas plásticas e professoras de arte, continuaram sujeitos da pesquisa. Entretanto, compreender o que fez com que se tornassem artistas plásticas e professoras, investigando processos socializadores ocorridos anteriormente à chegada ao Curso, passou a compor, ao lado do exame da formação e atuação artística e docente, o leque de objetivos apresentados.

A pesquisa trata, dessa forma, das trajetórias de vida de três mulheres que, nas décadas de 1940 e 1950, realizaram seus aprendizados de artistas e professoras de arte no Curso ministrado por Alberto da Veiga Guignard.⁸ Investiga essas trajetórias centrando-se em suas socializações familiares e escolares e em suas formações com aquele professor, bem como em suas atuações artísticas e docentes iniciais, seguindo

⁷ Uma pesquisa documental em alguns periódicos das décadas de 1940 e 1950 foi também realizada, entretanto, como se verá, essa pesquisa foi incorporada ao texto de forma pontual.

⁸ A escolha das entrevistadas será melhor explicitada no capítulo 1.

seus percursos até meados dos anos de 1960. Por um lado, busca mapear, na infância e na adolescência, bem como na vida adulta, a construção – e reconstrução – de disposições diversas para o fazer artístico e docente, procurando responder à seguinte questão: o que fez com que se tornassem artistas plásticas e professoras de arte? Por outro lado, objetiva entender, examinando a formação com Guignard, suas participações e atuações no Curso, se, e de que maneira, essas participações e atuações possibilitaram-lhes uma incursão na cidade e nos seus diversos espaços. Nesse sentido, coloca, também, a seguinte questão: o que era ser mulher, artista plástica e professora de arte, na Belo Horizonte dos anos 1940 e 1950?

No levantamento bibliográfico realizado para esta pesquisa, foram encontrados apenas quatro trabalhos acadêmicos abordando as artes plásticas em Belo Horizonte: a dissertação de mestrado de Ivone Luzia Vieira e a tese de doutorado dessa mesma autora, ambas defendidas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em 1988 e 1994, respectivamente; a tese de doutorado de Marília Andrés Ribeiro, também defendida da ECA/USP, em 1995, e a dissertação de mestrado de Rita Lages Rodrigues, defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG (FAFICH/UFMG), em 2001. Juntos, esses trabalhos analisam a história da arte belo-horizontina dos anos 1920 até a década de 1960.⁹

Vieira (1994) dedica-se, em sua tese, às vanguardas modernistas nas artes plásticas, na capital mineira, no início dos anos 1920, tomando a Exposição de Zina Aita, realizada em 1920 e a produção artística – desenhos – de Pedro Nava, como representantes desse movimento. Na dissertação, a autora havia se debruçado sobre a consolidação da arte moderna em Belo Horizonte, nos anos 1940, analisando a criação do Instituto de Belas Artes, entre outras ações do prefeito Juscelino Kubitschek, à frente da administração municipal, e, especialmente, a trajetória do Curso Livre de Modelo e Pintura, ministrado por Guignard, até 1962, ano da morte do artista (VIEIRA, 1988a).

Rodrigues (2001 e 2003), por sua vez, aborda a vida e a obra da escultora e professora belga Jeanne Louise Milde (1900-1997), cuja participação no ambiente artístico belo-horizontino dos anos 1930 e 1940 foi intensa. Chegando em Belo Horizonte em fins dos anos 1920 como integrante da Missão Pedagógica Francesa,

⁹ Cf. VIEIRA, 1988a e 1994; RIBEIRO, 1995 e RODRIGUES, 2001. Cito a tese de Ribeiro, defendida em 1995, e a dissertação de Rodrigues, defendida em 2001, mas utilizo, no texto, os livros publicados pela editora C/Arte em 1997 e 2003, respectivamente.

permanece na cidade mesmo após a desintegração dessa Missão, tornando-se professora da Escola de Aperfeiçoamento e escultora de prestígio na capital mineira.

Ribeiro (1995 e 1997a) ocupa-se das neovanguardas artísticas, ocorridas nos anos 1960, mas acaba retomando a história da arte na cidade desde os anos 1940. Analisando artistas e suas obras – ou suas performances, seus *happenings* –, escolas de arte e festivais, o amadurecimento da crítica de arte na capital e as novas propostas artísticas incorporadas pelos artistas presentes na capital mineira, a autora investiga um período em que o que se procura é um rompimento com o “guignarismo”, ou seja, a herança deixada por Guignard em Belo Horizonte.

Além desses estudos, alguns trabalhos especializados, reunindo autores diversos, contribuíram para abordar seja a história da arte em Belo Horizonte – caso da publicação organizada por Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva (1997) –, seja a trajetória de Guignard como artista plástico e professor, pontuando a importância de sua passagem por Minas Gerais – esse é o caso do trabalho organizado por Carlos Zílio (1983?) e da biografia do artista elaborada por Lélia Coelho Frota (1997).¹⁰

Guignard e seu Curso foram abordados sistematicamente apenas no trabalho de Vieira (1988a), que se concentra entre os anos de 1944 e 1962 e analisa as origens do Curso e sua inserção no projeto de modernização de Juscelino Kubitschek à frente da prefeitura de Belo Horizonte, no início dos anos 1940. Nos demais trabalhos, a importância do artista e de sua escola para as artes plásticas em Minas Gerais é trabalhada em capítulos ou partes específicas, sem, no entanto, trazer contribuições maiores do que aquelas já trazidas por Vieira (1988a).

Em relação à atuação feminina nas artes plásticas em Belo Horizonte, apenas Rodrigues (2001 e 2003), trabalhando a biografia de uma escultora belga e sua atuação na capital mineira, problematiza a questão das mulheres artistas na cidade, no período

¹⁰ Localizei, ainda, a dissertação de Marta Cristina Pereira Neves (1999), defendida na Escola de Belas Artes da UFMG, em 1999, análise estética do *Álbum de Amalita*, conjunto de cartões, desenhos e declarações amorosas dedicadas por Guignard a um de seus amores platônicos, Amalita Fontenelle, que hoje se encontra incorporado ao acervo do Museu Casa Guignard, em Ouro Preto; e também a publicação de Antônio de Paiva Moura (1993), resultado da monografia apresentada ao Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Cultura e Arte, com especialização em Arte Mineira, da Escola Guignard da UEMG, que pretendeu um resgate da memória da Escola desde sua fundação até o início da década de 1990. Os seguintes artigos, discutindo as artes plásticas em Belo Horizonte, também foram localizados: Cristina Ávila, “Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto” (*Análise e Conjuntura*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 165-200, jan./abr. 1986); Marília Andrés Ribeiro, “Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte” (*Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte, n. 5, p. 56-66, dez. 1987) e Fernando Pedro da Silva, “Aspectos das artes em Belo Horizonte nos anos 20 e 30”, (*Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte, n. 8, p. 47-57, dez. 1989).

em que a participação de Jeanne Milde como escultora e professora da Escola de Aperfeiçoamento ocorre com maior intensidade.¹¹

Outra questão a ser destacada diz respeito às trajetórias dos ex-alunos de Guignard, que, se abordadas nos trabalhos citados, o são de maneira pontual: no trabalho de Vieira (1988a), por exemplo, há alguns depoimentos em que ex-alunos expressam o significado de Guignard e da Escola nas suas carreiras artísticas e/ou docentes. Entretanto, eles ali aparecem apenas como homens ou mulheres que freqüentaram a Escola e em seguida trilharam outros caminhos; nada se diz a respeito de onde vieram ou como chegaram ao Curso, de sua educação familiar, escolar, enfim, de suas trajetórias anteriores. Em outras palavras, não se pretendeu abordar as histórias de vida dos sujeitos, alunos de Guignard, na busca de elementos que pudessem ajudar na compreensão do porquê de seus interesses pela carreira artística e/ou docente. Ao investigar as trajetórias de vida de três ex-alunas de Guignard, procuro justamente compreender suas formações como artistas ao lado de outras formações, entendidas como igualmente importantes, já que, localizadas em suas infâncias e adolescências, contribuíram para que escolhessem as artes e a docência como profissão.

Minha proposta, nesta pesquisa, não é fazer uma história da arte, portanto, mesmo tratando de artistas, a leitura de suas obras, bem como uma discussão aprofundada dos movimentos artísticos que permearam os meados do século XX, estão ausentes do texto. Pretendo, isso sim, uma história de mulheres cuja atuação artística e docente, a partir da formação com o artista Alberto da Veiga Guignard, conferiu-lhes destaque local e/ou internacionalmente. Uma história das mulheres que poderia, certamente, ser escrita na perspectiva das relações de gênero, analisando, a partir do mesmo grupo de questões, também as trajetórias de homens que estudaram com aquele professor. Entretanto, optei por centralizar a investigação em sujeitos femininos, sem entendê-los ou as suas trajetórias como “excepcionais”, mas sim como possíveis, em meio a uma configuração cultural, social e histórica específica, que lhes colocava limites, mas também lhes abria uma série de caminhos. Assim, apesar das observações em relação ao “avanço teórico” que a utilização da categoria gênero teria possibilitado às investigações sobre o passado das mulheres (LOURO, 1995, p. 126), fazendo com

¹¹ Cf. RODRIGUES, 2003, p. 67-92. Sobre a atuação feminina nas artes plásticas em Belo Horizonte, encontrei, ainda, o artigo da professora Ivone Luzia Vieira, “A presença da mulher no movimento modernista de Belo Horizonte, no início do século”, publicado nos *Cadernos do Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre a Mulher* (NEPEM/UFMG), no número especial “Mulher e Arte”, em que a autora localiza essa atuação a partir da década de 1920 (cf. VIEIRA, 1988b).

que se deixasse de lado uma história das mulheres e se passasse a falar de uma história das relações de gênero, da construção de significados dos masculinos e femininos e das várias relações – entre os sujeitos mas também entre os sujeitos e o mundo – que esses significados produzem, falo, aqui, de uma história das mulheres, de trajetórias femininas.¹²

Por fim, este texto, considerações preliminares de uma pesquisa que ainda tem muito a percorrer, foi organizado da seguinte maneira: o primeiro capítulo relata a “invenção” das fontes aqui utilizadas, as entrevistas de história oral, e analisa, ainda, a forma como as entrevistadas narram suas trajetórias. O segundo capítulo aborda, na infância e adolescência das entrevistadas, suas socializações familiares e escolares, buscando elementos que possam indicar a construção de disposições diversas que apontem, entre outros caminhos, para a construção do gosto pelo fazer artístico. O terceiro capítulo, finalmente, trata de suas passagens pelo Curso de Guignard, e suas atuações artísticas e docentes iniciais, não sem antes trazer, de forma panorâmica, considerações acerca da “presença feminina” nas artes plásticas em Belo Horizonte, desde a fundação da cidade, em fins do século XIX, até as alunas de Guignard.

¹² Rachel Soihet e Joana Maria Pedro (2007), em recente balanço da constituição desse campo de estudos no Brasil, nomeiam-no não como um *ou* outro, mas um *e* outro: história das mulheres *e* das relações de gênero, o que, certamente, demonstra não uma ruptura a partir da inclusão da categoria gênero, mas sim uma continuidade. Não caberia aqui uma discussão que buscasse esgotar o tema da constituição do campo da história das mulheres e das relações de gênero, o que também não será realizado em um capítulo à parte. Sobre essa discussão, consultar, entre outros trabalhos, SCOTT (1992), para o caso norte-americano; PERROT (2007, p. 9-31), para o caso francês; RAGO (1995), DEL PRIORE (1998), SOIHET e PEDRO (2007), para o caso brasileiro; LOPES (1994), LOURO (1994 e 1995), em relação à história da educação.

CAPÍTULO I

TRÊS MULHERES-ARTISTAS-PROFESSORAS NARRAM SUAS TRAJETÓRIAS: INSTANTES DE ENTREVISTAS

Pensando bem, não há um princípio para as coisas e para as pessoas, tudo o que um dia começou tinha começado antes, a história dessa folha de papel, tomemos o exemplo mais próximo das mãos, para ser verdadeira e completa, teria de ir remontando até aos princípios do mundo, de propósito se usou o plural em vez do singular, e ainda assim duvidemos, que esses princípios não foram, somente pontos de passagem, rampas de escorregamento... Não há, pois, princípio, mas houve um momento...

José Saramago, A jangada de pedra.

Escrever sobre as trajetórias de vida de três mulheres, hoje reconhecidas por sua importância na história das artes plásticas em Belo Horizonte, implica escolher por onde começar, que “momento” ou “momentos” privilegiar. Essa escolha e essa escrita são efetuadas não sem hesitação, especialmente por se tratar da vida de mulheres que poderão, elas mesmas – e com mais propriedade que os demais leitores –, atuar como críticas das idéias que pretendo lançar. Assumindo os riscos, sigo, nesta dissertação, o curso das entrevistas, que iniciaram pela infância e adolescência, chegando até a vida adulta.

Esse foi o “sentido” escolhido pela entrevistadora, para o qual as três entrevistadas imprimiram outros possíveis – e não haveria de ser assim? A memória tem sua lógica própria. Como observa Pierre Nora, “porque é afetiva e mágica, não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (NORA, 1993, p. 9). Procurei dar a cada uma o maior

espaço possível para, à sua maneira, dizer de sua vida, respeitando o tempo, a disposição, os silêncios, as ênfases, as repetições e, posteriormente, os cortes, acréscimos: a re-elaboração da fala textualizada. Cientes de meu interesse e direcionando suas narrativas para aquilo que eu desejava abordar – o que caracterizaria, segundo Alice Beatriz da Silva Gordo Lang (1996, p.35), o “relato oral de vida” –,¹ Maria Helena Andrés, Solange Botelho e Sara Ávila se apropriaram de forma diferente do “instante da entrevista”,² elegendo acontecimentos e processos, pessoas, personagens e lugares – os elementos, segundo Michael Pollak (1992), constitutivos da memória, tenham sido eles vivenciados ou “herdados”.

Ao narrarem seus percursos, entendo que as três artistas-professoras operaram um trabalho de seleção que parte do presente para o passado. O lugar que ocupam no momento atual, consciente ou inconscientemente, serviu-lhes de filtro na recuperação de lembranças que permitiram esboçar um quadro coerente de si mesmas – quadro que deveria, de certa forma, justificar o que são hoje, como me afirmou Solange Botelho antes de uma das sessões de entrevista.³ Sobre essa “coerência”, escreve Pierre Bourdieu (2006):

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica [...] tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. [...] Essa propensão de tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causa ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da

¹ Para a autora, o relato oral de vida seria “uma forma menos ampla e livre” de entrevista em história oral, em que “é solicitado ao narrador que aborde, de modo especial, determinados aspectos de sua vida, embora dando a ele total liberdade de exposição, mas o entrevistado sabe do interesse do pesquisador e direciona seu relato para determinados tópicos. [...] O processo seletivo se faz mais presente, envolvendo o narrador e o pesquisador e atuando na própria forma de condução da entrevista” (LANG, 1996, p.35).

² Em referência ao texto de LE VEN, FARIA e MOTTA (1996).

³ Em nosso segundo encontro, pouco antes do gravador ser ligado, Solange me disse que estava procurando, em suas reminiscências, fatos, lembranças, que justificassem sua condição de artista, aquilo que fez com que ela se tornasse o que é hoje (anotações de campo, 18 de abril de 2007).

interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 2006, p.184-5, grifos do autor)

Para Bourdieu, tratar a vida como uma história, “como um relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção” é se conformar com uma “ilusão retórica”, ser envolvido por uma “ilusão biográfica”. Tal projeto deve ser abandonado em função da “construção do espaço”, da “superfície social” em que a trajetória individual se acha imersa, como forma de compreendê-la.⁴

É preciso dizer, entretanto, que, sem nenhuma ingenuidade e talvez com alguma “cumplicidade natural”, aceitei a ordenação proposta pelas três mulheres. Reconstituindo suas trajetórias, Maria Helena, Solange e Sara seguiram um fio condutor comum: era importante dizer o que as levou até o curso de Guignard, o que fez com que *se tornassem* artistas plásticas. Essa busca de coerência, acredito, implica em afirmar uma série de escolhas e decisões – não sem incertezas – operadas no decorrer de suas vidas, que contribuíram para construir – e reconstruir constantemente – a identidade a partir da qual elas hoje se narram ou se “produzem” (Bourdieu, 2006, p. 189).

Dessa forma, entendendo-as como mulheres sujeitas a uma configuração histórica e social específica, que delimitava em muito seus caminhos, não nego, por outro lado, que puderam, dentro ou fora daquilo que lhes era apresentado como possibilidade, tentar determinar o curso de seus destinos. Assim elas se lêem e fazem ler as suas memórias-histórias. E, nesse sentido, conforme Giovanni Levi:

Não se pode negar que há um estilo próprio a uma época, um *habitus* resultante de experiências comuns e reiteradas, assim como há em cada época um estilo próprio de um grupo. Mas para todo indivíduo existe também uma considerável margem de liberdade que se origina precisamente das incoerências dos confins sociais e que suscita a mudança social. Portanto não podemos aplicar os mesmos procedimentos cognitivos aos grupos e aos indivíduos; e a especificidade das ações de cada indivíduo não pode ser considerada irrelevante ou não pertinente. (LEVI, 2006, p. 182)

Considerando a lógica específica da história oral, mais especificamente do tipo de entrevista escolhido – que se encontra na linha da história de vida, diferenciando-se

⁴ Para o autor, “tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações” (BOURDIEU, 2006, p. 189).

dela por não dar um tratamento tão profundo à vida dos sujeitos⁵ –, por meio da qual se reconstitui a trajetória de um indivíduo através do diálogo entrevistador-entrevistado, é pertinente a reflexão de Danièle Voldman (2006), quando, tratando dos “tipos de testemunhos” com os quais se deparou em suas pesquisas, refere-se àquelas “testemunhas” que, no ato da entrevista, “têm de justificar suas ações passadas”, levando em conta sua individualidade. Para a autora:

...a partir de suas palavras podemos igualmente proceder à análise dos mecanismos da decisão. Interrogá-los possibilita, a partir de casos concretos, colocar a questão do papel do indivíduo na história e das relações entre as forças políticas, econômicas e sociais. Analisar seus discursos permite avaliar a importância do acaso e das conjunturas, da psicologia individual e coletiva, bem como as tentativas de autojustificação e os julgamentos *a posteriori*. (VOLDMAN, 2006, p. 258)

Como, então, Solange, Sara e Maria Helena narraram suas trajetórias, ao serem solicitadas, em um momento específico, a falar de si? Que acontecimentos e processos, pessoas, personagens e lugares privilegiaram, e o que eles indicam? Entender quem são essas mulheres no momento atual, como se narram e o que narram, acredito, constitui um primeiro esforço de análise de suas trajetórias. Este primeiro capítulo faz justamente esse movimento, examinando suas construções narrativas, apontando possíveis pontos de semelhança e ressaltando as diferenças no modo escolhido para contar ou recontar suas vidas. Dessa forma, passo a uma breve apresentação de cada uma delas, que será seguida de apontamentos em relação à realização das entrevistas ou à “invenção” dos depoimentos orais (VOLDMAN, 2006).⁶

Maria Helena Andrés, artista plástica, escritora e professora de arte e criatividade,⁷ nasceu Maria Helena de Salles Coelho, em 2 de agosto de 1922, em um dos principais endereços da ainda jovem capital mineira, a Avenida Afonso Pena. Filha

⁵ Sobre a tipologia das entrevistas em história oral, ver, entre outras, as discussões de LANG (1996), DELGADO (2006, p. 20-23), MEIHY e HOLANDA (2007, p. 33-42) e TEIXEIRA (2004).

⁶ Para essa apresentação, utilizei dados das entrevistas, de verbetes sobre as artistas disponíveis nos sítios da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais e da C/Arte Virtual, e de algumas obras publicadas, entre outras referências indicadas em notas.

⁷ Assim a artista é apresentada no seu livro-depoimento publicado pela C/Arte (ANDRÉS, 1998, p. 89 – cf. Anexo A). Aparece também como “pintora, desenhista, ilustradora, escritora e professora” (verbeta da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic>, acesso: 24 jan. 2008 e <<http://www.comartevirtual.com.br/mhandres.htm>>, acesso: 27 fev. 2006) e “pintora, desenhista, arte-educadora e escritora” (<<http://www.caleidoscopio.art.br/mariahelenaandres/pinturas.htm>>, acesso: 27 mar. 2008).

do advogado Euler de Salles Coelho e da dona-de-casa Nair Barroca de Salles Coelho, segunda dos sete filhos do casal (quatro meninas e três meninos), passou a infância em Belo Horizonte, com exceção de um pequeno período, em fins dos anos 1930, quando, devido às atividades políticas do pai, então eleito deputado federal, a família transferiu-se para o Rio de Janeiro, retornando a Belo Horizonte após a eclosão da Revolução de 1930. Estudou no Jardim de Infância Bueno Brandão, no Grupo Escolar Barão do Rio Branco e no Colégio Sacré-Coeur de Marie, onde se formou professora, sem, entretanto, exercer a profissão – ao menos naquele momento.

Após um período de formação no ateliê do artista Carlos Chambelland,⁸ no Rio de Janeiro, fez parte da primeira turma de alunos do recém-criado Curso Livre de Desenho e Pintura, de Alberto da Veiga Guignard, em 1944, ali permanecendo até 1947, ano em que se casou com o médico Luiz Andrés Ribeiro de Oliveira, professor da Escola de Medicina de Belo Horizonte, com quem teve seis filhos. Tornou-se então Maria Helena Coelho Andrés Ribeiro, adotando o nome artístico Maria Helena Andrés.

O casamento e os filhos não a impediram de continuar a desenvolver seus estudos e pesquisas artísticas. A partir da década de 1950, identificou-se com a proposta do concretismo, sendo considerada uma das pioneiras desse movimento em Minas Gerais.⁹ Nesse mesmo período, lecionou na Escola criada por Guignard, assumindo sua direção no ano de 1965. Maria Helena atuou também como escritora, publicando artigos diversos em periódicos refletindo seja sobre o fazer artístico, seja sobre o ensino de arte, e, ainda, os livros *Vivência e Arte*, *Os Caminhos da Arte*, *Oriente-Occidente: Integração de Culturas* e *Encontro com Mestres no Oriente*.¹⁰

⁸ Carlos Chambelland (1884-1950), pintor e professor fluminense formado pela Escola Nacional de Belas Artes entre 1901 e 1906. A partir de 1927, passou a oferecer um curso particular de pintura e desenho, no Rio de Janeiro, e, em 1946, assumiu a cadeira de Desenho de Modelo Vivo na Escola Nacional de Belas Artes, substituindo seu irmão, Rodolfo Chambelland (PONTUAL, 1969, p. 128-129).

⁹ Para uma análise estética da obra de Maria Helena Andrés, dentro do que se configuraria como um “projeto poético”, ver LOPES (2004). O concretismo teria chegado ao Brasil com a I Bienal de São Paulo, em 1951, quando alguns artistas filiados a essa tendência foram premiados. Em linhas gerais, pode-se dizer que essa proposta buscava uma ruptura com o naturalismo e o abstracionismo, e “proclamava uma nova arte visualista, inteligente e racional”, utilizando-se das cores, do espaço, da luz, do movimento, da matemática e da geometria para a “criação de novas realidades” (RIBEIRO, 1997a, p. 58-59). O movimento articulou artistas plásticos e poetas, sendo bastante expressivo no decorrer da década de 1950. Ver, entre outros, RIBEIRO (1997a, p. 58-64) e COSTA (2006, p. 14-16 e 18-20).

¹⁰ *Vivência e Arte*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1966; *Os Caminhos da Arte*. Petrópolis, Vozes: 1977 – revisto e ampliando pela editora C/Arte, em 2000 –; *Oriente-Occidente: Integração de Culturas*, Belo Horizonte: Morrisson Knudsen, 1984; *Encontro com Mestres no Oriente*, Belo Horizonte: Luzazul, 1994.

Solange Santos Botelho, desenhista, pintora e professora,¹¹ nasceu na cidade de Além Paraíba, localizada na Zona da Mata mineira, a 380 Km de Belo Horizonte, em 24 de abril de 1924. Segunda dos três filhos – duas meninas e um menino – da professora normalista Joaquina de Almeida Santos Botelho, e de um pai “muito habilidoso, que fazia qualquer coisa bem”,¹² Luiz Rousseau Botelho, passou a infância e adolescência naquela cidade. Ainda na infância, Solange viveu, por cerca de três anos, no início dos anos 1930, em Pirapetinga, então distrito de Além Paraíba, por força do deslocamento de sua mãe, incumbida de ali instituir um grupo escolar. Estudou no Grupo Escolar Doutor Alfredo Castelo Branco, no Colégio Santos Anjos e no Colégio Além Paraíba, não completando, porém, o curso normal, “por motivo de doença”.¹³

Em 1945, voltou a deixar sua cidade natal, mudando-se para a casa dos padrinhos, em Belo Horizonte, com o objetivo de frequentar o curso de Alberto da Veiga Guignard, o que fez até 1948, quando, após indecisões acerca da continuidade daquele curso, retornou a Além Paraíba. De volta a sua cidade natal, atuou como professora, além de continuar se dedicando à atividade artística. Após recuperar-se de uma grave doença, passou o ano de 1961 no Peru, com a família de sua irmã, retornando a sua cidade e, logo depois, a Belo Horizonte, estabelecendo-se, primeiro, como funcionária da Secretaria de Segurança Pública e, posteriormente, como professora de desenho na Escola fundada por Guignard, onde ainda hoje oferece cursos livres. Solange não se casou, optando, como me afirmou, por sua carreira artística.

Sara Ávila de Oliveira, artista plástica e professora de desenho e criatividade,¹⁴ nasceu em Nova Lima, na região metropolitana de Belo Horizonte, em 31 de dezembro de 1932. Filha do farmacêutico José Ávila de Oliveira e da professora Ana Magalhães

¹¹ Solange é apresentada dessa forma no verbete a ela dedicado na Enciclopédia Itaú Virtual de Artes Visuais (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic>, acesso: 24 jan. 2008).

¹² Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão). Solange, ao longo das sessões realizadas, relatou as várias profissões exercidas pelo pai, como a de eletricista, delegado, entre outras, o que será abordado no próximo capítulo. Em seu “Curriculum Vitae”, entretanto, a entrevistada o apresenta como escritor (cf. Anexo A), atividade à qual se dedicou já no fim de sua vida, quando escreveu cinco livros de memórias, como se verá mais adiante.

¹³ “Curriculum Vitae” da artista.

¹⁴ Assim Sara é apresentada no seu livro-depoimento publicado pela C/Arte (ÁVILA, 2001, p. 88 – cf. Anexo A). Aparece ainda como “pintora, desenhista, ilustradora e professora”, no verbete da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic>, acesso: 24 jan. 2008) e “pintora, desenhista e diretora do Centro Cultural e Ateliê Livre de Arte em Nova Lima” (<<http://www.comartevirtual.com.br/saravila.htm>>, acesso: 27 fev. 2006).

de Oliveira,¹⁵ após a morte do pai, quando contava com cerca de três anos de idade, mudou-se com a mãe e os irmãos – cinco meninas e três meninos, além de um irmão mais velho, filho do primeiro casamento de seu pai – para uma casa próxima ao Minas Tênis Clube, no Bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte, onde passou a infância e a adolescência. Estudou no Jardim de Infância Delfim Moreira, no Grupo Escolar Affonso Penna, e no Colégio Notre Dame de Sion, interrompendo os estudos por problemas de saúde.

Após o colégio, estudou francês na Aliança Francesa, submeteu-se ao exame da Sorbonne e obteve permissão para dar aulas desse idioma, as quais ministrou, até o casamento, na própria Aliança Francesa. Foi aluna de Guignard no início da década de 1950, entre 1953 e 1955, quando se casou com o engenheiro e empresário Geraldo Dirceu de Oliveira, com quem teve cinco filhos. Na década seguinte, retornou à escola como professora – onde se destacaria na cadeira de Criatividade – e também como aluna dos vários cursos livres oferecidos pela instituição.

Em meio a diversas pesquisas e experimentações, sua obra adquiriu contornos que a levaram a integrar o grupo internacional *Phases*,¹⁶ em fins da década de 1960.¹⁷ Entre 1975 e 1981, fez parte do Conselho Estadual de Cultura e, na década de 1990,

¹⁵ De acordo com Sara, seu pai era farmacêutico, mas ele exercia também as ocupações de médico e dentista (anotações de campo, 8 de agosto de 2008).

¹⁶ Segundo Marília Andrés Ribeiro (1997a, p. 36-38), “o Grupo *Phases* surgiu no início dos anos 50, na França, através da articulação de vários movimentos que propunham uma revitalização do Surrealismo. O primeiro indício dessa articulação ocorreu com a formação, em 1948, do Grupo Cobra, que congregava os artistas Asger Jorn, Christian Dotremont e Corneille em torno de uma revista onde propugnavam o rompimento com o dogmatismo político de Breton e buscavam a retomada de uma nova forma de expressão artística voltada para os mitos primitivos, as artes populares, a natureza, a infância e os valores selvagens. O crítico Edouard Jaguer, que assumiu a liderança do movimento europeu, defendia a importância da imaginação na arte [...]. As inúmeras tentativas de organização de um movimento pautado por uma nova forma de expressão do imaginário psicossocial enquanto ‘fonte viva de criação artística’ resultaram no lançamento da revista *Phases* em Paris, por volta de 1954. Esta tornou-se porta-voz do grupo liderado por Jaguer, e colaborou na difusão internacional do movimento através de exposições coletivas que, no início, aconteceram na Galeria du Ranelagh, e irradiaram-se, durante os anos 60, por diversos países da Europa e das Américas, acompanhando o fenômeno de internacionalização da arte. [...] O movimento *Phases* chegou ao Brasil [no início dos anos 60] por intermédio do Professor Walter Zanini, então diretor do MAC-USP [Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo], que estabeleceu contato com o grupo em Paris, trazendo uma exposição coletiva para percorrer os museus brasileiros. [...] O movimento teve importância no Brasil enquanto possibilidade de intercâmbio internacional de artistas que compartilhavam de uma mesma tendência e enquanto abertura de novas perspectivas experimentais, incentivando os jovens artistas a introduzir objetos inusitados e banais nos seus trabalhos. Encorajou-os a romper com as tendências estabelecidas pelo Alto Modernismo – o Expressionismo Abstrato e o Concretismo – e repercutiu principalmente em São Paulo e Belo Horizonte”.

¹⁷ Para uma análise estética da obra de Sara Ávila, ver, entre outros, a apresentação de Walter Sebastião ao livro-depoimento da artista publicado na Coleção Circuito Atelier da C/Arte (ÁVILA, 2001) e o texto de Moacir Laterza para o catálogo da exposição realizada pela artista no Museu Mineiro em 1988, “Sara Ávila: juventude incorrigível”, também disponível em: <<http://www.comartevirtual.com.br/sa-crit.htm>>.

entre 1996 e 1999, foi diretora da Escola Guignard. Atualmente, oferece um curso livre de pintura na cidade de Nova Lima.

Essas histórias, próximas em alguns pontos e distantes em outros, entrecruzam-se no momento em que Solange, Sara e Maria Helena escolhem aprimorar seus conhecimentos artísticos, frequentando o curso de Guignard. Daí para frente, seus percursos também guardarão semelhanças e diferenças. Não tenho a ilusão de abarcar a totalidade de suas vidas nem mesmo a pretensão de percorrer todos os momentos que as marcaram, mesmo escolhendo tratar de “trajetórias”, e, portanto, de fragmentos, e não de “histórias” de vida. Ainda que optasse pela segunda alternativa, atingir essa totalidade seria, acredito, impossível.

Dessa forma, escolhi, nesses fragmentos de vida, abordar, na infância e adolescência, a socialização familiar e escolar e, na vida adulta, a formação com Guignard e as possibilidades que lhes foram colocadas a partir de então, especialmente no que diz respeito às suas atuações como artistas plásticas e professoras de arte, delimitando temporalmente esta pesquisa até o início dos anos 1960. Assim procedendo, acredito abordar alguns dos aspectos que me levaram inicialmente a esse projeto, bem como apontar possibilidades para novas investigações.

1.1. As entrevistas realizadas ou os procedimentos de “invenção” dos depoimentos orais

Para Voldman (2006), diferentemente dos documentos escritos, que se tornam fonte para a pesquisa histórica a partir do trabalho do historiador, os documentos orais têm, *a priori*, status de fontes, porque criados por esse pesquisador com o objetivo determinado de utilizá-los como tal.¹⁸ É nesse sentido que ocorre a “invenção” do

¹⁸ Nas palavras da autora: “Começaremos empregando a palavra ‘testemunho’ no sentido de indício. Considerado como testemunho voluntário ou involuntário de uma ação consumida – ou mesmo testemunho sobre esta – o arquivo escrito, como matéria-prima do historiador, é no entanto algo diferente disto. Primitivamente documento contábil, administrativo, judiciário e, em todo caso, justificativo, ele se torna testemunho pelo trabalho do historiador. Exceto no caso de memórias redigidas com este fim, o documento escrito somente é fonte a título póstumo. A fonte oral, seja provocada por aquele que irá servir-se dela para sua pesquisa, seja utilizada por um outro historiador, tem *a priori* um status de fonte” (VOLDMAN, 2006, p. 249).

documento operada pelo historiador que recorre à história oral: selecionando seus entrevistados, elaborando um roteiro de perguntas a serem abordadas, realizando e gravando a(s) entrevista(s), dando-lhe(s) posteriormente uma conservação adequada, ele nada mais faz que produzir as fontes que servirão ao seu estudo do passado. Tal característica “radical”, afirma a autora, não dispensa, entretanto, um tratamento crítico do(s) testemunho(s): as etapas dessa fabricação devem ser explicitadas, o que implica analisar o documento oral “não somente como fonte, mas também do ponto de vista de sua construção pelo historiador” (VOLDMAN, 2006, p. 250).

Procedendo a essa explicitação, é preciso dizer que, a princípio, minha intenção era entrevistar cinco ex-alunas de Guignard, escolhidas, tendo em vista meu problema de pesquisa, por sua atuação pública após a passagem pelo curso oferecido pelo professor, como artistas, professoras ou em outras atividades ligadas ao meio artístico-cultural de Belo Horizonte. Essa atuação pública, portanto, constituiu-se como único critério de seleção. Ao escolher realizar entrevistas na linha da história oral de vida, como mencionei, não pretendia abrir mão da abordagem de passagens da infância e adolescência dessas mulheres, anteriores ao momento de ingresso naquele curso. Entretanto, pela característica desse tipo de entrevista e pelo tempo que se dispõe numa pesquisa de mestrado, entendi que seria inviável entrevistar cinco ex-alunas, optando por reduzir esse número para três, as quais estudaram com Guignard em momentos diferentes: Maria Helena e Solange na década de 1940 e Sara nos anos 1950, período, portanto, compreendido pelo estudo aqui proposto.

A preparação do que preferi chamar “tópicos” de entrevista, já que não pretendia uma conversa estruturada, foi precedida de pesquisas e leituras sobre as entrevistadas, além da bibliografia existente sobre a passagem de Guignard por Minas Gerais. Esses tópicos diziam respeito a três grandes temas: o primeiro, a infância e adolescência, para abordar as origens e a história familiar, os interesses, rotinas e brincadeiras, além da trajetória escolar. O segundo tema seria a formação com Guignard: o surgimento do interesse pelo curso, a reação da família e do círculo social, as sociabilidades construídas no espaço da escola e o trânsito na cidade, a partir da frequência a esse curso. Por fim, o terceiro tema trataria da trajetória profissional das três entrevistadas, abordando sua atuação – pública – como artistas e professoras, ao lado de outras

questões, como a conciliação com a vida privada, o casamento e os filhos, por exemplo.¹⁹

Essa escolha temática estabeleceu um sentido para abordar as trajetórias dessas mulheres, como afirmei no início deste capítulo. Impôs uma organização de etapas sucessivas, diacrônicas, que, obviamente, não foi seguida no curso das entrevistas – ou pelo menos não seguida rigorosamente, o que teria sido no mínimo estranho, se ocorrido, tendo em vista a lógica característica do ato de lembrar, bem como a proposta de entrevista não estruturada, flexível, aberta às possibilidades surgidas no momento mesmo de sua realização. Impôs, ainda, a perspectiva de três sessões de entrevistas com cada uma das entrevistadas, em que cada grupo temático poderia ser tratado com profundidade – também aqui, no caso de Solange Botelho, como se verá a seguir, o curso do processo fugiu ao planejado, e certamente teria sucedido o mesmo com Sara e Maria Helena, não fosse o prazo – esse sim, inexorável – estabelecido para a entrega deste texto. Foi necessário, infelizmente, ajustar os “tempos e ritmos” subjetivos da dinâmica das entrevistas aos “tempos homogêneos”, “objetivos”, do cronograma e dos prazos fixados.²⁰

Decidido o roteiro ou tópicos a serem tratados nas conversas, iniciei os contatos telefônicos para a marcação dos encontros com as três ex-alunas de Guignard, cabendo-lhes a escolha do dia, hora e local que melhor lhes atendesse. Vale destacar que eu já havia entrevistado Maria Helena Andrés e Solange Botelho em momentos anteriores, o que facilitou essa comunicação inicial.²¹ Para contatar Sara Ávila, que, por outro lado, eu não conhecia pessoalmente, tive a mediação da coordenadora da *Pesquisa Guignard*, Claudina Maria Dutra Moresi, a qual analisou, para essa pesquisa, obras de autoria de Alberto da Veiga Guignard pertencentes à artista.²² Desde o primeiro momento Sara mostrou-se disposta a participar da pesquisa e não houve nenhum problema em marcarmos as entrevistas.

¹⁹ Ver Anexo B (p. 200).

²⁰ Em referência às reflexões de Inês Assunção de Castro Teixeira sobre os tempos e ritmos envolvidos na pesquisa social. Cf. TEIXEIRA (2003, p. 88-98).

²¹ Essas entrevistas foram realizadas para a *Pesquisa Guignard*, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor/EBA/UFMG), da qual participei como bolsista, nos anos de 2003 e 2004.

²² Quero dizer, com “mediação”, que, nesse primeiro contato telefônico, após minha apresentação, informei à entrevistada que aquela pesquisadora da Escola de Belas Artes da UFMG havia me fornecido o número de telefone, tendo em vista meu interesse em entrevistá-la.

Nesse primeiro contato, expliquei em linhas gerais os objetivos da pesquisa, dizendo do interesse na – e principalmente da importância da – participação de cada uma delas. Já na primeira sessão, encaminhei o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que também trazia informações sobre a pesquisa e suas participações.²³

As entrevistas foram iniciadas com Solange Botelho. Por já conhecer seu “estilo” narrativo, imaginei que ela teria muito para falar, como de fato ocorreu. É preciso dizer, ainda, que encontrei poucas referências escritas sobre a artista e nenhuma que trouxesse elementos de sua trajetória de forma mais aprofundada.²⁴ Registrar, portanto, o quanto antes, suas memórias, era minha primeira intenção.

Realizamos as sessões em seu apartamento, localizado na Avenida Afonso Pena, exatamente no quarteirão que se encontra em frente ao Parque Municipal e ao Palácio das Artes, antigo espaço da “Escolinha” de Guignard. Conversamos em sua sala de visitas, decorada com diversos quadros seus, alguns livros, entre os quais os escritos por seu pai, Luiz Rousseau Botelho, e algumas fotografias da jovem Solange, uma delas feita pelo próprio Guignard. Por uma ou duas vezes, estivemos em seu escritório-ateliê, um dos quartos do apartamento, onde também se encontram quadros, fotografias de família, pastas com recortes de jornal, documentos, seu computador e seu cavalete e material de pintura.

Foram realizadas cinco sessões de entrevistas com a artista, ocorridas em 13 e 18 de abril, 28 de maio, 14 de junho e 24 de setembro de 2007. Essas cinco sessões resultaram em, aproximadamente, cinco horas de gravação e 112 páginas transcritas. Na primeira sessão, com pouco mais de meia hora de gravação,²⁵ tratamos da sua história familiar, com referências aos avós maternos, ao pai e à mãe, e da sua infância – as rotinas, os brinquedos e brincadeiras de criança –, além da mudança da família para

²³ Recomendação do Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG. Ver Anexo C (p. 201).

²⁴ Algumas informações sobre a artista estão, por exemplo, nos verbetes a ela dedicados no “Glossário de Arte” da C/Arte Virtual, (<<http://www.comartevirtual.com.br/glossTOP.htm>>), no Dicionário das Artes Plásticas no Brasil (PONTUAL, 1969), na Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic>) e no “Currículum Vitae” por ela elaborado. Diferentemente de Sara e Maria Helena, Solange não possui um livro-depoimento editado pela C/Arte.

²⁵ Solange havia dado aulas naquela manhã de sexta-feira e, em determinado momento, sua voz não pôde mais acompanhar o desejo de falar, o que nos fez encerrar o registro e marcar um novo encontro para a semana seguinte. As demais sessões tiveram duração de 1 hora e 13 minutos, 1 hora e 15 minutos, 1 hora e, a última, 56 minutos.

Pirapetinga, então distrito de Além Paraíba, devido ao deslocamento da mãe para dar aulas naquela localidade.

Na segunda sessão, continuamos a abordar a sua infância, retomando a mudança para Pirapetinga e suas rotinas naquela cidade. Mereceu destaque seu processo de escolarização, primeiro em Pirapetinga e depois em Além Paraíba, ao lado das práticas de leitura, brincadeiras e suas amizades. Solange também falou, nessa sessão, das experiências de morte que teve em sua vida – do avô materno e da irmã mais nova, quando ainda criança, e dos pais – e do processo de produção das memórias de seu pai.

Na terceira sessão, retomamos os anos finais de sua escolarização, em Além Paraíba, até a descoberta do curso de Guignard e a decisão de vir para Belo Horizonte estudar com o professor. Solange também falou sobre a prática do desenho, desenvolvida desde a infância, e a participação em concursos de desenho no rádio, na adolescência, que lhe renderam diversos prêmios e uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a qual não pôde usufruir. A viagem para Belo Horizonte foi contada em detalhes, assim como a primeira aula com Guignard. O retorno a Além Paraíba, após permanência de cerca de três anos na capital mineira, a recuperação de uma grave doença, as experiências como professora na sua cidade, a viagem de um ano ao Peru também foram temas tratados nessa sessão, encerrada com a volta de Solange para Belo Horizonte em meados da década de 1960, primeiro como funcionária da Secretaria de Segurança Pública e depois como professora da Escola Guignard.

Na quarta sessão, abordamos mais detalhadamente alguns aspectos tratados na sessão anterior, especialmente sua vivência em Belo Horizonte e percepções da cidade, como aluna de Guignard, em fins dos anos 1940, e depois, nos anos 1960, já como professora da Escola Guignard.

Na quinta e última sessão, escolhi alguns temas relacionados à sua formação artística e docente para serem aprofundados, como as transformações percebidas em Belo Horizonte e no Parque Municipal, local de funcionamento da Escola de Guignard – isso como forma de tentar fazer com que Solange falasse mais de sua experiência na cidade, o que ela fez pouco, como se verá adiante –, a opção por não se casar, as dificuldades financeiras enfrentadas para se manter em Belo Horizonte como estudante, as influências da mãe e de Guignard em sua prática docente, a leitura e recepção de seu trabalho artístico no contexto das artes plásticas na capital mineira e a experiência como professora na Escola Guignard.

Entrevistei, em seguida, Maria Helena Andrés, o que ocorreu em sua residência, no Condomínio Retiro das Pedras, em Brumadinho, na região metropolitana de Belo Horizonte – as duas primeiras sessões –, e na casa de sua filha Eliana Andrés, em Belo Horizonte – a última sessão. Nossas conversas, em sua residência, realizaram-se tanto no seu escritório – espaço cheio de livros, quadros, algumas fotografias, álbuns, manuscritos, antigos desenhos arquivados, pequenas esculturas (algo a que, afirma, vem se dedicando nos últimos tempos: dar forma escultórica a algumas de suas realizações abstratas em pintura) –, quanto em sua sala de visitas, cuja paisagem avistada da janela, um imenso mar de montanhas, é um atrativo à parte (em um dos contatos telefônicos, por exemplo, ela sugeriu que nos encontrássemos no fim da tarde, para apreciarmos o pôr-do-sol). Na casa de sua filha, conversamos na sala de visitas, onde também podem ser vistos quadros de autoria de Maria Helena e de alguns de seus filhos.

Dessas conversas, realizadas em 20 de agosto, 1º de outubro e 28 de novembro de 2007, foram registradas cerca de duas horas e vinte minutos, o que resultou em 47 páginas de transcrição. Na primeira sessão, com duração de aproximadamente meia hora,²⁶ foram tratados temas referentes à infância: breve história familiar, percurso escolar, brinquedos e brincadeiras e as práticas culturais em família – trata-se de brincadeiras que envolviam encenações teatrais, circences, leituras diversas, entre outras. Maria Helena também abordou rapidamente o período em que, na infância, morou no Rio de Janeiro, devido às atividades políticas do pai.

Na segunda sessão, retomamos alguns pontos referentes à infância e adolescência, especialmente no que se refere às práticas culturais diversas realizadas em família, abordando em seguida as vivências no curso de Guignard e o ambiente cultural de Belo Horizonte no período. O casamento e a trajetória artística, as pesquisas e estudos estéticos e intelectuais também foram temas tratados nessa sessão.

Na terceira e última sessão, abordamos as fases de sua produção como artista e as diversas experiências como professora. Suas viagens e exposições internacionais, as leituras e reflexões sobre arte, a importância da escrita em sua trajetória, além do casamento e a conciliação com a carreira, também foram temas tratados.

Por fim, as entrevistas com Sara Ávila foram realizadas quase paralelamente às de Maria Helena Andrés e ocorreram em sua residência, no bairro Belvedere, em Belo

²⁶ Naquela manhã de segunda-feira, Maria Helena havia feito aulas de relaxamento e, num determinado momento, sentiu-se indisposta, o que nos fez encerrar a gravação. As sessões seguintes tiveram duração de 55 e 53 minutos.

Horizonte. Em todas as três sessões, estivemos em sua sala de visitas, um grande espaço, com vários ambientes, minuciosamente decorados com quadros seus, de amigos e também de Guignard, fotografias, livros, e, ainda, um sem número de objetos antigos, uma de suas paixões, como me afirmou.

Foram gravadas cerca de três horas e quarenta minutos de entrevistas, que resultaram em 77 páginas transcritas. As sessões ocorreram em 29 de agosto, 26 de setembro e 22 de novembro de 2007. Na primeira, tratamos de temas referentes à sua infância: breve história familiar, a mudança da família para Belo Horizonte, processo de escolarização, as rotinas e as práticas culturais diversas desenvolvidas quando criança. Em meio a esses temas, também surgiram reflexões sobre sua formação com Guignard e o desenvolvimento de seu processo criativo.²⁷

Na segunda sessão, alguns pontos referentes à trajetória escolar foram retomados, e a formação com Guignard, tratada com maior detalhamento. Sara também falou de sua experiência como professora na Escola Guignard, refletindo, ao mesmo tempo, sobre o processo de institucionalização da Escola e sobre o ensino de arte em geral. Seu desenvolvimento intelectual e artístico, a receptividade de sua obra, a leitura que faz do Guignard professor, o casamento, os filhos e sua carreira, entre outros assuntos, também foram tratados nessa sessão.

Na última sessão, alguns desses temas voltaram a merecer destaque, como a passagem pelo curso de Guignard e seu processo formativo posterior, sua experiência como professora na cadeira de Criatividade da Escola Guignard, o ensino e as escolas de arte, sua leitura do Guignard professor, a receptividade de sua obra. Abordamos, ainda, alguns pontos referentes ao seu percurso escolar, seu casamento e a carreira artística, entre outros temas.

Em relação aos procedimentos técnicos, as entrevistas foram realizadas com a presença de apenas uma entrevistadora e registradas em fita cassete, por meio de gravador analógico. Posteriormente, a partir da aquisição de um aparelho que, entre outras ações, funcionava como um gravador digital, esse aparelho também foi utilizado, sem dispensar o suporte tradicional.

Ao discorrerem sobre os aspectos técnicos que envolvem a história oral e sua inegável relação com os recursos eletrônicos, José Carlos Sebe Bom Meihy e Fabíola

²⁷ O registro dessa primeira conversa foi de 50 minutos e as demais gravações tiveram duração de 1 hora e 15 minutos e 1 hora e 35 minutos.

Holanda (2007) afirmam que “a obrigatoriedade da participação da eletrônica na história oral determina uma alteração nos antigos procedimentos de captação de entrevistas, antes feitos na base de anotações ou da memorização”; a mediação eletrônica seria, para os autores, “uma das marcas da história oral como um procedimento novo e renovável” (MEIHY e HOLANDA, 2007, p. 22).

Esses mesmos autores mencionam, ainda, a transformação veloz e a demanda de atualização crescente em relação aos gravadores e suas possíveis vantagens:

As “velhas máquinas”, grandes, pesadas, ostensivas, deram lugar a pequenos aparelhos, leves, discretos, portáteis. O mesmo acontece com os produtos materiais resultantes: antes fitas, depois os CDs. Em termos de vantagens, deve-se reconhecer que quanto menor for o aparelho, melhor será a ambientação dos encontros. [...] Há divergências sobre vantagens e desvantagens no sistema de uso dos gravadores. Até pouco tempo resistia-se às mudanças do sistema analógico para o digital. A conquista de mercado digital, porém, se impôs de maneira definitiva. A reprodutibilidade técnica e a facilidade de armazenamento e transporte fazem com que atualmente não haja dúvida da validade do uso de recursos digitais. Ademais, os expedientes digitais facilitam o arquivamento das entrevistas e seus manejos em programas de computadores. (MEIHY e HOLANDA, 2007, p. 23)

Optei, entretanto, por utilizar os dois suportes, o digital e o analógico, e, graças a esse procedimento cauteloso, evitei a perda de boa parte das entrevistas realizadas com os dois recursos – em alguns momentos, a gravação analógica ocorreu sem problemas e a digital registrou mais os ruídos externos que a própria conversa, por exemplo. Além disso, as transcrições foram sempre realizadas a partir da fita cassete, e sua conferência, a partir da gravação digital, quando esta havia ocorrido satisfatoriamente – o que me permitiu, aliás, recuperar aqueles pequenos trechos inevitavelmente perdidos com a troca de fitas.

Por outro lado, em uma situação de entrevista, um gravador se faz sempre perceber, seja qual for seu tamanho ou formato. Sua presença como parte integrante do “triálogo” e seu papel de “audiência histórica”, como observam Thad Sitton, George L. Mehaffy e O. L. Davis Jr. (1989), influenciam, mesmo que sutilmente, a produção da entrevista.²⁸ Segundo Diana Gonçalves Vidal (1996), “nem todo o clima de confiança, confidência e respeito, pregado pelos teóricos da história oral para ser estabelecido no momento da entrevista, pode apagar a presença do gravador; até porque é uma presença

²⁸ “Durante la entrevista y la reentrevista tenga presente que se trata de un triálogo, no un diálogo. La grabadora es la tercera parte silenciosa (y ciega) que escucha para la posteridad histórica. [...] Cada entrevista es una creación única, que no se repetirá nunca, del entrevistador y del informante, y la grabadora representa su audiencia histórica” (SITTON, MEHAFFY e DAVIS JR., 1989, p. 171).

reforçada muitas vezes: verifica-se o microfone, troca-se a fita, controla-se o fim da gravação” (VIDAL, 1996, p. 234).²⁹

À realização das entrevistas, seguiu-se sua transcrição – o que tentei fazer, e nem sempre consegui, é preciso dizer, antes da realização da sessão seguinte –, revisão e posterior “textualização”. A transcrição das fitas, “serviço mais infernal e inferior que alguém já inventou”, como bem definiu Maria Luíza de Queiroz na biografia de sua irmã, Raquel,³⁰ foi feita de maneira bruta, ou seja, procurei, na medida do possível, realizar uma “transcrição absoluta” (MEIHY e HOLANDA, p. 140), com perguntas e respostas, repetições, hesitações e todas as marcações necessárias a uma boa transcrição.³¹

Após cada transcrição, realizei a conferência da entrevista, procurando corrigir possíveis erros e completar palavras e/ou trechos não compreendidos na primeira audição da fita. Quando isso não era possível, deixava a palavra e/ou trecho em aberto, sinalizados por meio de colchetes, para que a própria entrevistada o completasse, se julgasse necessário. Esse mesmo procedimento foi utilizado para o caso de trechos em que eu não tinha certeza quanto à correspondência com a fala.

A última etapa consistiu na textualização da entrevista, em que procedi a uma “limpeza” da transcrição absoluta ou “lapidação da fala bruta”, apropriando-me da expressão de André Castanheira Gattaz (1996), sem, entretanto, seguir a proposta de “transcrição” deste autor e do grupo que a elaborou, o Núcleo de Estudos em História Oral – NEHO, sediado no Departamento de História da Universidade de São Paulo.³² Essa proposta, vale dizer, consiste em, pelo menos, três etapas: a primeira seria a “transcrição absoluta”, em que são colocadas as palavras “ditas em estado bruto” e as perguntas e respostas, assim como “repetições, erros e palavras sem peso semântico”, são mantidas. Em seguida, vem a textualização, na qual são “eliminadas as perguntas, tirados os erros gramaticais e reparadas as palavras sem peso semântico” em favor de um texto mais “claro e liso”. Nessa etapa, uma frase guia, o “tom vital”, é escolhida

²⁹ A pergunta de Solange Botelho: “Isso aí está ligado?”, logo no início da segunda sessão, é bem sintomática dessa presença não disfarçada do gravador.

³⁰ Cf. QUEIROZ, Raquel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos – uma biografia*. São Paulo: ARX, 2004, p. 27.

³¹ Cf. ALBERTI (1989, p. 102-111). Nos trechos de entrevistas citadas ao longo deste texto, poderei me utilizar das seguintes marcações: as palavras ou expressões enfatizadas pelas entrevistadas foram sublinhadas, e momentos de riso(s) e silêncio foram destacados em negrito e entre colchetes.

³² Sobre a proposta de “transcrição” de entrevistas em história oral, cf. MEIHY e HOLANDA (2006, p. 133-145) e GATTAZ (1996, p. 135-140).

para requalificar a entrevista “segundo sua essência” – “porque se parte do princípio que cada fala tem um sentido geral mais importante, é tarefa de quem estabelece o texto entender o significado dessa mensagem e reordenar a entrevista segundo esse eixo. É o tom vital que diz o que pode e o que não pode ser eliminado do texto”. Por fim, após as devidas reordenações e cortes, o texto surge em sua versão final, “transcrita”, que deverá ser submetida à aprovação do “colaborador” (MEIHY e HOLANDA, p. 140-145).

Não deixo de entender, como Gattaz (1996, p. 135), que, “para que o narrador reconheça-se no texto da entrevista, é preciso que a transcrição vá além da passagem rigorosa das palavras da fita para o papel”, afinal, transcrever, como etapa da história oral, é grafar aquilo que foi falado. Entretanto, por compreender que a lógica da elaboração da entrevista deve ser mantida no texto final, ou seja, tanto as perguntas quanto as respostas devem estar presentes, sugerindo o desenvolvimento do diálogo, e que a estrutura da resposta é importante na análise da construção narrativa, a textualização, aqui, teve sentido diferente: a entrevista textualizada não deixou de manter suas características de entrevista, diferenciando-se, porém, da primeira versão, bruta, por apresentar-se mais inteligível à leitura, suprimindo-se, na medida do possível, as formas próprias da fala. Cabem, a esse respeito, as reflexões de Vidal (1998):

Há historiadores(as) orais que defendem a elaboração de transcrições. Nelas, a transcrição perde importância e o documento final a ser conservado é a narrativa transcrita a partir da relação de colaboração entre pesquisador(a) e depoente. O diálogo estabelecido na entrevista é substituído por uma composição única. As controvérsias são subsumidas à reescrita *consensual*. No entanto, se entrevista é um embate, *polido*, uma atualização constante das percepções dos sujeitos envolvidos em sua produção [...] e uma *luta* pelo encaminhamento da narrativa – muitas vezes, ao(à) pesquisador(a) interessa que o(a) depoente estenda seu relato sobre determinados temas, enquanto o(a) narrador(a) teimosamente insiste em discorrer sobre outros –, não preservar a transcrição primeira, como não conservar a gravação dos depoimentos, significa apagar as marcas dessa construção discursiva. (VIDAL, 1998, p. 13, grifos da autora)

Como exemplo dessa “*luta pelo encaminhamento da narrativa*”, eu poderia citar o momento em que, na segunda sessão de entrevista, Maria Helena Andrés menciona a presença de muitas mulheres no curso de Guignard, quando era aluna, e, em seguida, pergunto sobre a participação feminina nas artes plásticas, de maneira geral, naquele momento, em Belo Horizonte. O início de sua resposta encaminhava na direção do que foi perguntado, entretanto, a artista muda o curso da questão, preferindo dizer das

sociabilidades e do intercâmbio cultural e intelectual vivenciado no curso de Guignard. Reproduzo abaixo esse trecho, mantendo a estrutura original:

Maria Helena – [...] Ele era professor da Fundação Osório [no Rio de Janeiro], mas foi convidado por Juscelino para vir para cá. [...] Aqui ele pegou uns 40 alunos, logo no princípio. Entre eles, sempre havia mais mulheres do que homens, mais moças. Mas havia colegas muito talentosos, o Amílcar [de Castro], o Mário Silésio, o Wilde Lacerda. Chanina já foi da outra turma, ele era mais novo, mas ainda peguei Chanina na Escola.

Alessandra – Nesse período, a senhora está colocando essa questão de mais mulheres do que homens, na cidade tinha mais artistas, mais mulheres trabalhando, dando aula, pintando, do que homens? Ou isso era dividido?

Maria Helena – Olha, acho que havia uma quantidade... Havia um intercâmbio muito grande entre os artistas plásticos e os escritores. E entre os artistas plásticos, os escritores e os músicos. E entre os músicos e os atores do teatro. De modo que a Escola do Guignard era um ponto de reunião dessa turma jovem, que dava força para os artistas, porque ali se reuniam nossos amigos, uma turma de escritores que depois se mudou para o Rio de Janeiro. Nós, os artistas plásticos, ficamos.

Muitas vezes nos reuníamos debaixo daqueles bambus para conversar, tinha palestras na Escola Guignard, vinha, por exemplo, Portinari para falar, Burle Marx. Eu me lembro de um dia que estava pintando na Escola, não sei se contei para você, Burle Marx chegou por detrás e falou: *‘Seu cavalete não está muito firme. Desse jeito você não consegue pintar’*. Um cavalete daqueles bamboleantes, muito fininhos. Sei que a gente ficava no Parque pintando, não tinha assalto, não tinha nada disso, não tinha perigo.³³

Na entrevista transcrita, esse momento seria ocultado, já que, seguindo essa proposta e eliminando as perguntas, após aquela primeira fala, viria o trecho em que a entrevistada relata o intercâmbio cultural existente, com a supressão, inclusive, do início da resposta à pergunta realizada, pois, retirado de seu contexto, ele não teria sentido ou “peso semântico”. Ou então, ocorreria uma reordenação, e um novo lugar seria conferido a cada uma dessas falas, antes e depois da pergunta. Nos dois casos, como observou Vidal (1998), “as marcas da construção discursiva” seriam apagadas.

Enfim, transcrita, revista e textualizada, da maneira como entendo aqui a textualização, essa foi a versão da entrevista repassada a Solange, Maria Helena e Sara, para a devida revisão e liberação para uso. Ao lado da transcrição, encaminhei cópias das fitas com as entrevistas realizadas e a carta de cessão, para assinatura.³⁴ Trata-se de um dos procedimentos de “restituição” em história oral, como discute Alessandro

³³ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

³⁴ Cessão de Direitos sobre Depoimento Oral, em que as entrevistadas cedem à pesquisadora os direitos autorais dos depoimentos concedidos e autorizam sua utilização. Nesse documento, ainda, elas autorizam a utilização de seus nomes verdadeiros na pesquisa. Ver Anexo D (p. 202).

Portelli (1997, p. 29-33), que se completará com a entrega deste texto às três artistas-professoras.

Portelli aponta a restituição, ao lado do “respeito pelo valor e pela importância de cada indivíduo”, das “boas maneiras” numa situação de entrevista e cuidados nos procedimentos interpretativos, como questão basilar da ética em história oral. Para a restituição, afirma: “recebemos tanto de pessoas e comunidades que não sentiremos nosso trabalho concluído, enquanto não entregarmos seus resultados àqueles que foram responsáveis por viabilizá-lo” (PORTELLI, 1997, p. 30). Entretanto, a restituição não seria apenas material – através da devolução de fitas, transcrições, publicações – mas, também, de certa forma, pragmática: devolver a informação, reinterpretada, ao grupo que a gerou é possivelmente contribuir para novas interpretações desse grupo sobre si mesmo. Esse, talvez, um aspecto caro, na medida em que

...as comunidades não são idealmente homogêneas e unidas – são também palco de tensões e conflitos. Por isso, nosso trabalho documenta, por necessidade, esses aspectos, de forma que podem agradar a alguns de seus membros e a outros, não. Além disso, para segmentos das comunidades, ou para elas como um todo, talvez seja desagradável o fato de nem sempre as encarmos como gostariam de ver-se ou de se verem representadas. (PORTELLI, 1997, p. 31)³⁵

Com isso volto ao ponto inicial deste capítulo, sobre as escolhas para essa escrita, que envolvem interpretações que serão submetidas ao crivo das entrevistadas e, com isso, reinterpretadas, re-elaboradas, aceitas ou contestadas. Segundo o próprio Portelli (1997, p. 27), “aquilo que criamos é um texto dialógico de múltiplas vozes e múltiplas interpretações: as muitas interpretações dos entrevistados, nossas interpretações e as interpretações dos leitores”, que podem ou não ser consensuais. Sobre a recepção do texto, ainda não é possível discorrer. Entretanto, da recepção das entrevistas, da leitura da fala textualizada, teço as considerações que se seguem.

Solange Botelho foi a primeira a receber a transcrição de suas entrevistas, em dezembro de 2007, período em que retornou à sua cidade natal para as férias de fim de ano. Retomamos contato em fevereiro de 2008 e marcamos um encontro para março,

³⁵ Para o autor, ainda, esse sentido da restituição por si só não seria suficiente: “o verdadeiro serviço que, acredito eu, prestamos a elas [comunidades], a movimentos e indivíduos, consiste em fazer com que sua voz seja ouvida, em levá-la para *fora*, em pôr fim à sua sensação de isolamento e impotência, em conseguir que seu discurso chegue a outras pessoas e comunidades” (PORTELLI, 1997, p. 31, grifo do autor).

para que as devidas correções fossem discutidas. Nesse encontro, também procurei esclarecer algumas questões relacionadas às aulas de modelo vivo realizadas no curso de Guignard, ao desenvolvimento de seu trabalho como artista e também à sua formação complementar, após a passagem pela Escolinha do Parque, o que registrei por meio de notas, as quais foram lidas para Solange, que as aprovou.

A recepção da entrevista foi positiva. Solange se impressionou com a quantidade de informações, acrescentando, ainda, que muito foi esquecido. As correções do que foi dito – e era agora lido –, foram feitas menos em relação à forma geral do texto do que ao seu conteúdo. Quanto à forma, construções gramaticais, palavras ou expressões repetidas ou consideradas incorretas em seu contexto, reticências, frases incompletas, nomes, enfim, tudo que ela julgou necessário foi retificado. Posso considerar essa correção como um trabalho de textualização sobre aquele que, a princípio, realizei.

Quanto ao conteúdo, observei que o momento de leitura da entrevista propiciou tanto uma nova oportunidade de memorização, tendo em vista que os acréscimos ocorreram em várias partes do texto, quanto uma avaliação daquilo que foi dito: esclarecimentos, relativizações, supressões, ênfases de determinadas passagens que não receberam a devida atenção no momento do registro. Todas essas modificações foram consideradas na re-elaboração da entrevista transcrita, sendo mantidas em destaque, como forma de identificá-las no texto.³⁶

Para Maria Helena, a transcrição foi entregue no final do mês de fevereiro de 2008. Sua reação, de início, foi negativa – a escritora, acostumada a lidar com a palavra, não se identificou com sua fala transcrita. Como dito anteriormente, a textualização que operei procurou limpar as marcas de oralidade da transcrição, mas manteve as características dialogais da entrevista. Percebendo esse procedimento, ela me aconselhou a enviar a entrevista para uma revisão, frisando que a fala é diferente da escrita. A leitura de Maria Helena foi, portanto, marcada pelo incômodo maior em relação à forma do texto do que em relação ao conteúdo propriamente dito. O conteúdo, aliás, em determinados momentos, foi motivo de surpresa para ela: “Você me fez lembrar de coisas interessantes”, disse, em um encontro posterior.

Por outro lado, a surpresa também ocorreu em relação a determinados trechos, como o que se segue, quando a artista reflete sobre o papel da arte:

³⁶ Nos trechos da fala de Solange citados no decorrer deste texto, essas modificações serão indicadas em itálico e entre colchetes.

...acho que a função da arte é justamente tocar pela sensibilidade, bem no fundo, de modo que você perceba as coisas. Hoje em dia se vê muito intelectual focalizando só um ângulo, ele não percebe o todo. E o artista que não se dedica tanto a ser intelectual, manifesta-se mais pela sensibilidade e pela intuição, ele chega direto. O artista, desenvolvendo sua capacidade, de acordo com as tendências, mas sem nenhuma pressão externa, vai tocando a sua própria sensibilidade. E acho que vai chegar no *self* de Jung. É uma forma de se fazer um caminho da individuação espontaneamente, através da vida.³⁷

Ao lê-lo, Maria Helena indagou se aquele trecho era de sua autoria. Respondendo que sim, que transcrevi sua fala, ela concluiu que não era muito boa em “contar histórias”, e isso se confirmava pelo fato de que os trechos em que falava da infância estavam confusos, por outro lado, aqueles em que fazia reflexões sobre a arte estavam melhor elaborados. Posso dizer, portanto, que o momento da leitura foi, para Maria Helena, marcado pela correção da forma da entrevista, buscando sua textualização radical. Confirma isso sua solicitação de que eu enviasse a entrevista para seu *e-mail*, de forma a facilitar essa correção, o que foi feito.

Sara Ávila recebeu suas entrevistas em meados de março de 2008. Entretanto, devido a uma viagem que a artista realizou ao exterior, somente nos encontramos em agosto de 2008. Nesse encontro, a partir da leitura de alguns trechos e resumo de outros, sobre os quais Sara realizava considerações e/ou esclarecimentos, repassamos as três sessões de entrevista. A leitura que realizou trouxe apenas correções pontuais em relação à ortografia e gramática, sem grandes modificações no texto final. No seu caso, o texto da entrevista também foi enviado por *e-mail*.

Após a elucidação das etapas de elaboração e processamento das entrevistas realizadas, passo brevemente pelos procedimentos de análise desse material.

A princípio, resistente à decomposição das entrevistas em categorias, optei por analisá-las em sua totalidade, ou seja, procurei não interferir na estrutura da entrevista transcrita, por entender ser aquela ordem essencial na compreensão da narrativa construída no momento do registro. Como observa Gabriele Rosenthal (2006), em suas reflexões:

...se analisarmos – com as melhores intenções hermenêuticas – muitas das partes de uma entrevista, tendo alguns conhecimentos básicos do texto completo, e depois as juntarmos novamente, perderemos a *gestalt* original. O conjunto não é somente a soma das partes, pois sua ordenação e sua

³⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

significação funcional são decisivas para o conjunto. Portanto, a reconstrução da história de vida exige um procedimento analítico, que se segue à *acumulação seqüencial* do texto [...]. Além do mais, requer-se uma atitude analítica que considere cada parte segundo sua significação funcional para a história de vida completa. (ROSENTHAL, 2006, p. 197, grifos da autora)

Tal procedimento mostrou-se impossível já que, tomando-as dessa forma, as entrevistas não me diziam nada além de uma ordem – ou uma *gestalt*, como quer Rosenthal – imposta pela entrevistadora, seja na escolha da seqüência – iniciando pela infância e chegando até a vida adulta, como apontei no início deste capítulo –, seja nas perguntas realizadas ou temas que desejava abordar. O que foi dito não foi espontâneo no sentido de *elas escolherem* o que e em que seqüência falar – isso, obviamente, ocorreu, mas a partir das questões colocadas.

Por outro lado, segundo Ana Maria de Oliveira Galvão (2006):

...decompor os depoimentos em partes, categorizá-los, separá-los, é inerente ao próprio trabalho de pesquisa: se esse procedimento não é realizado corre-se o risco de transcrevê-los integralmente, o que pode ser até interessante, mas não atende às exigências da pesquisa histórica, na medida em que não há análise, não há estabelecimento de relações, não há indicações de resultados para melhor se compreender o objeto. (GALVÃO, 2006, p. 215)

E, aqui, lembro também as reflexões de Eliane Marta Teixeira Lopes (1994):

...a partir do momento em que um objeto passa a ser estudado, que se vai a campo, que se colhe o material em fontes previamente detectadas e selecionadas, mas ainda assim de natureza e qualidades desiguais, coloca-se uma questão: o que fazer de tudo isso? Como entender esse material? Como fazer dele um todo coerente que possa informar-nos, depois, sobre esse todo? Parece-me que o ponto de partida seria o problema a ele aplicado, isso que chamo de trabalho de pensamento [...]. Trabalho de pensar o problema dado pelo presente e, ao interrogá-lo, não poupar-se ao trabalho de escansão. Tomo emprestada aqui a expressão que nos vem da arte poética. *Scandere*, em latim, quer dizer decompor (um verso) em seus elementos métricos e, ainda, destacar bem, na pronúncia, as sílabas de um verso ou de uma palavra; também é subir, trepar, escalar. Ambos os sentidos nos servem. A palavra em francês seria *découper*, dividir em partes. Ou seja, para apreender o todo, o real, que, é bom que se lembre, já nos é dado em pedaços, seja pela seleção feita pelo próprio passado, seja pela nossa capacidade de apreensão e pela nossa subjetividade, é preciso fragmentá-lo ainda mais através de um metódico e consciente trabalho de pensamento. Dessa delicada e laboriosa operação é que podem surgir as *categorias*. Quando digo *surgir*, que sugere espontaneísmo, é proposital. Surgem, porque a inserção do historiador e sua relação com o objeto tornam inevitáveis certas perguntas. Perguntas, para ele, certas. Interrogar o objeto para que ele revele, na sua fragmentação, sua inteireza, ou sua totalidade possível. (LOPES, 1994, p. 21)

Dessa forma, proceder ao “retalhamento da voz do sujeito” (GALVÃO, 2006, p. 215) era a primeira tarefa a ser realizada como forma de se chegar aos objetivos colocados por esta pesquisa. Para não perder de vista aquilo que foi tratado em cada entrevista, antes desse “retalhamento”, produzi um sumário e, em seguida, editei cada sessão por temas. A partir daí, agrupei esses temas nos seguintes grupos e subgrupos de categorias: o primeiro, correspondente à infância e à adolescência, foi subdividido em socialização familiar, escolar e em outros espaços, em que busquei práticas de leitura/escrita, brinquedos e brincadeiras, práticas culturais diversas e percepções e trânsito pela(s) cidade(s). No segundo, correspondente à formação com Guignard, incluí o aprendizado recebido (e percebido), as questões de gênero e novamente as percepções e trânsito pela(s) cidade(s). Finalmente, na atuação artística e docente, agrupei as reflexões sobre arte e seu ensino, de maneira geral, e sobre o próprio trabalho – artístico e/ou docente das entrevistadas –, especificamente, a formação e auto-formação realizada posteriormente à passagem pelo curso de Guignard, e novamente as questões de gênero e as percepções e trânsito pela(s) cidade(s).

Essa categorização, se assim posso chamá-la, corresponde mais ou menos à divisão dos dois capítulos que se seguem a este, excetuando-se o terceiro grupo, sobre o qual farei algumas considerações durante o terceiro capítulo.

No próximo tópico, seguem algumas questões acerca das construções narrativas operadas pelas entrevistadas.

1.2. Histórias vividas – lidas, escritas... – e contadas: conferindo sentido às suas “posições de sujeitos”

Para Michel Marie Le Ven, Érica de Faria e Miriam Hermeto de Sá Motta (1996), a entrevista, “momento solene”,

...permite ao entrevistado uma reformulação de sua identidade, na medida em que [ele se] vê perante o outro. Ele se percebe “criador da história” a partir do momento em que se dá conta que, mesmo minimamente, transformou e transforma o mundo (talvez até sem ter a consciência disso), questionando elementos da vida social. [...] ele pára e reflete sobre sua vida – e este momento é acirrado pelas entrevistas, ocorrendo com frequência – se vê como um ator social e “criador da história”. Essas pessoas, de objetos da pesquisa, se tornam sujeitos, pois percebem não só sua história de vida, mas

seu **projeto** de vida nesse processo de auto-análise. (LE VEN, FARIA e MOTTA, 1996, p. 63-64, grifo dos autores)³⁸

Nesse mesmo sentido, apontam Maria de Lourdes Janotti e Zina de Paula Rosa (1992/1993):

...ao rememorar a sua trajetória, da forma mais completa possível, o depoente se esforça na construção de sua própria identidade, que é resultado de um processo de apropriação simbólica do real. Ao contar suas experiências e emitir suas opiniões, ao conferir sentido aos gestos, o ator se torna sujeito de seus próprios atos, percebendo seu papel singular na totalidade social em que está inserido. As histórias de vida não esclarecem necessariamente os fatos passados, mas são interpretações atuais deles. (JANOTTI e ROSA, 1992/1993, p. 13)

No início deste capítulo, afirmei o fio condutor comum que guiava as três entrevistadas na rememoração de suas trajetórias: era importante dizer – *explicar* – por que se tornaram artistas plásticas e professoras de arte. Essa atribuição de sentido às suas histórias individuais, longe de ser algo puramente teleológico, informa de possibilidades apresentadas e de escolhas operadas no decorrer de suas vidas, além de indicar a afirmação das identidades a partir das quais elas hoje se narram. É por essa afirmação – reformulação; construção – de identidades, essa percepção e avaliação de um passado individual inserido no social, e a possibilidade de apreender “julgamentos *a posteriori*”, como coloca Voldman (2006, p. 258), que considero válido aceitar o sentido atribuído pelas três entrevistadas às suas histórias. E esse sentido busca, na infância, localizar as origens do gosto pelo fazer artístico e, posteriormente, o seu desenvolvimento, levando à profissionalização na arte.

As diversas práticas narradas pelas entrevistadas, que tiveram lugar em sua infância, serão abordadas no próximo capítulo. Por ora, examino o que e como narram, bem como os suportes dos quais se valem para fazê-lo.

Portadoras de um reconhecimento que advém, posso dizer, tanto de sua condição de ex-alunas de Guignard, artista cuja significação para as artes plásticas e seu ensino em Minas Gerais, de maneira geral, e Belo Horizonte, especificamente, já foi apontada

³⁸ O termo “criador de história”, segundo os autores, é utilizado por Eugène Enriquez em “Individu, création et histoire” (in: *Connexions*, Perspectives psychanalytiques sur les conduites sociales, n. 44, 1984, p. 141-159).

por diversos estudiosos,³⁹ quanto de sua atuação como artistas e professoras, freqüentemente as entrevistadas se encontram na posição de falar de si, a estudiosos ou outros interessados. Possuem o que Bourdieu (2006, p. 189) chama de “representação mais ou menos consciente [...] da situação de investigação, em função [da] experiência direta ou mediata de situações equivalentes”, o que pode ser percebido em várias falas. Sara Ávila, por exemplo, narrando suas experiências na infância, pontuou: “as entrevistas que fui dando sobre minha infância, sobre minha vida, é que me fizeram lembrar desses episódios – naquele livro da C/Arte eu falo muito nisso”.⁴⁰

Maria Helena, por sua vez, ao tomar ciência de meu interesse em abordar questões referentes à sua trajetória, desde a infância, logo no início da primeira sessão, informou de outros momentos em que havia feito esse relato por meio de entrevistas ou da escrita e, logo a seguir, acrescentou: “enfim, deixe-me contar do meu jeito agora, pode ser que saia diferente”.⁴¹

Solange menciona as conversas com alunas: “as minhas alunas também me perguntam muito. Querem saber muita coisa...” “Eu estava contando para as minhas alunas: *‘Tem uma pessoa da Universidade Federal que vem me entrevistar, estou me sentindo muito orgulhosa com isso’*. Fico contando algumas coisas e elas também adoram ouvir”.⁴²

Essa familiaridade, exemplificada pelos trechos acima, talvez faça com que essas mulheres tragam mais ou menos elaborada uma “apresentação oficial de si”, para utilizar a expressão de Bourdieu (2006), o que me leva a pensar se já não foi cristalizado um repertório daquilo que é importante ser dito, a partir das solicitações que lhes são feitas.⁴³

³⁹ VIEIRA (1988a), ÁVILA (1986 e 1997), KLABIN (1983) e WORCMAN (1983), entre outros.

⁴⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão).

⁴¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão). Por se tratar do trecho inicial da entrevista, uma pequena parte se perdeu, não sendo possível reproduzi-lo com precisão: “...da C/Arte, do Circuito Atelier, dei uma entrevista, escrevi sobre isso também, não sei se está nesse livro ou no livro azul, mas, enfim, deixe-me contar do meu jeito agora, pode ser que saia diferente, não é?”

⁴² Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

⁴³ Para o autor, a carteira de identidade, o *curriculum vitae*, a biografia oficial, por exemplo, seriam modelos oficiais de apresentação de si. O relato de vida, na linha crítica que o autor estabelece com essa metodologia, tenderia a se aproximar desse modelo oficial, “bem como da filosofia da identidade que o sustenta” e a se afastar, ao mesmo tempo, “das trocas íntimas entre familiares e da lógica da *confidência* que prevalece nesses mercados protegidos”, à medida que nos aproximamos dos “interrogatórios oficiais das investigações oficiais – cujo limite é a investigação judiciária ou policial” (BOURDIEU, 2006, p. 188).

O título deste primeiro capítulo fornece algumas indicações dos possíveis lugares escolhidos por Sara, Maria Helena e Solange – e também por mim, na medida em que *pergunta* sobre esses lugares – para dizerem de suas vidas: mulheres, artistas e professoras, posições mais ou menos articuladas, umas mais enfatizadas que outras; a de mulher, buscada muito mais pela entrevistadora, porque subentendida ou não-dita – ao menos não da maneira que eu desejava *ouvir*, sendo preciso, por vezes, explicitar questões referentes às relações de gênero, de maneira a abordar seus lugares de mulheres-artistas na Belo Horizonte de meados do século XX e tudo que a elas se relacionasse: filhas, mães, esposas, “identidades femininas”. Eu poderia então pensar que aquele repertório cristalizado excluiria da narrativa, quase que automaticamente, determinadas questões, as quais necessitariam de uma abordagem mais incisiva.

Sem descartar essas possibilidades de interpretação, acrescento uma outra: Sara, Maria Helena e Solange falam, cada uma a seu modo, como “mulheres públicas”, para utilizar a expressão de Michelle Perrot (1998). Dessa forma, apesar de entender a importância de abordar, em suas trajetórias, as questões relativas ao privado – como Sara e Maria Helena, por exemplo, articularam a carreira artística ao casamento –, não posso deixar de reconhecer que elas escolhem falar mais como artistas e professoras, do que como “filhas, esposas e mães”.

Essa constatação me faz problematizar a ligação entre a memória feminina e o mundo privado. Para Perrot (2005b),

...os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da encenação propriamente dita do teatro da memória. *Por força das coisas, ao menos para as mulheres de outrora e para o que resta do passado nas mulheres de hoje (o que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo, os quais elas estão de alguma forma relegadas por convenção e posição*”. (PERROT, 2005b, p. 39, grifos meus)

A tendência ao privado consistiria em uma marca da memória feminina explicável não por diferenças naturais ou biológicas, mas por práticas sociais e culturais específicas, inscritas nas – e marcadas pelas – relações estabelecidas entre homens e mulheres. Como coloca Isabelle Bertaux-Wiame, citada por Margareth Rago (2001, p. 19), “é muito mais o lugar social que é aqui determinante para a estrutura da memória sobre o social, e não uma diferença biológica que produziria, ‘por natureza’, formas da memória

específicas aos homens e às mulheres”.⁴⁴ Por serem mulheres com uma atuação pública expressiva, é desse lugar que falam. E mesmo quando se referem às questões do privado, a relação com suas posições de artistas e professoras (e escritora, no caso de Maria Helena) é o que marca o tom da narrativa.

Próximas neste ponto específico – narrar suas trajetórias de artistas e professoras –, o modo escolhido para fazê-lo é, entretanto, diferente em cada uma das entrevistadas. Mesmo com todo um estoque de lembranças comuns – aquele que as fazem narrar, constantemente, suas experiências –, a maneira de contá-lo é diferente em cada uma delas, como não poderia deixar de ser.⁴⁵

Maria Helena Andrés, artista plástica, escritora e professora. Possui dois livros em que sua vida e obra são dadas a conhecer: a primeira edição da coleção “Circuito Atelier”, da editora C/Arte – um livro-depoimento em que a artista reflete sobre sua trajetória artística, docente, intelectual e espiritual, e que traz também reproduções de obras, além de uma cronologia elaborada por Marília Andrés Ribeiro – e *Maria Helena Andrés*, obra suntuosa, bilíngüe, com um texto crítico de Amerinda da Silva Lopes (2004), além da reflexão da artista sobre “seu caminho”, cronologia, e as fases de sua trajetória artística, acompanhada de reproduções de obras.⁴⁶

No momento de realização das entrevistas, a artista vinha se dedicando ao ordenamento de seu acervo pessoal, reunindo o material para o Instituto Maria Helena Andrés, organização não-governamental localizada na cidade de Entre Rios de Minas, o qual vem desenvolvendo várias atividades buscando “o desenvolvimento humano por meio da integração das artes”.⁴⁷ Entre os objetivos do Instituto está a preservação e divulgação da obra e do pensamento da artista. Maria Helena encontrava-se, portanto, imersa no pensamento e na reflexão sobre sua vida e obra como artista plástica, escritora e professora. Por vezes, uma antiga crítica ou um texto encontrado em meio a esse material serviam de base para o que seria dito em nossas conversas registradas.

⁴⁴ BERTAUX-WIAME, Isabelle. *Memoire et récits de vie. Memoire de Femmes. Penélope*, n. 21, p. 53, 1985.

⁴⁵ PORTELLI (1997, p. 16), explicando porque prefere evitar o termo “memória coletiva”, afirma: “A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. Em vista disso, as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas. Porém, em hipótese alguma, as lembranças de duas pessoas são – assim como as impressões digitais, ou, a bem da verdade, como as vozes – exatamente iguais”.

⁴⁶ Cf. ANDRÉS (1998) e LOPES et al. (2004).

⁴⁷ Cf. <<http://www.imha.org.br/>> (acesso: abr. 2008).

Maria Helena possuía, dessa forma, suportes consideráveis para ajudá-la na tarefa de lembrar – o que ela já havia dito ou escrito, o que haviam escrito sobre ela. E, nesse sentido, muito do que já estava registrado nos dois livros citados acima foi novamente colocado no momento das entrevistas – as brincadeiras e práticas diversas desenvolvidas em família, na infância, a formação com Guignard e o ambiente artístico belo-horizontino do período, as fases de sua trajetória como artista, algumas experiências docentes.

Nessa ordenação do passado, a narrativa de Maria Helena foi mais ou menos cronológica, e, quando algo se adiantava, fugindo à seqüência em que deveria ser contado, ela logo se pronunciava, corrigindo-se ou me fazendo uma advertência:

E me lembro que, criança, muito pequena, ainda em Belo Horizonte – estou voltando para Belo Horizonte porque, de repente, lembro-me de alguma coisa...

Estou pulando de uma coisa para outra, vamos tomar um chazinho?

Essa é a época da infância – estou misturando a infância com a adolescência, depois você separa, porque a gente se lembra de *flashes*.⁴⁸

Muitos outros trechos poderiam ser aqui arrolados. Eles demonstram, talvez, o controle que a artista deseja ter de sua narrativa: ela deve ser clara, organizada sucessivamente. Nos momentos em que não fosse possível estabelecer esse controle, o melhor seria que fosse interrompida. Vale também destacar a preocupação com a repetição de determinados fatos já narrados. Ao iniciar a segunda entrevista, retomamos alguns pontos tratados na primeira, que havia ocorrido cerca de um mês e meio antes, para melhor abordá-los. À medida que eram narrados, Maria Helena pontuava:

Brincávamos de roda, esconde-esconde, de tudo quanto existia. Criávamos brinquedos com as nossas próprias mãos – meu irmão Paulo era muito criativo para a ciência, mais para essas coisas de invenção. Então, pegávamos vidrinhos coloridos na rua – já falei isso com você – e fazíamos caleidoscópio.

E fazíamos também... – não sei em que ponto parei...

Isso tudo já foi contado. Você precisa falar onde parei...⁴⁹

⁴⁸ Trechos da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

⁴⁹ Trechos da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

Ao fim dessa mesma sessão, Maria Helena recomendou que, ao retomarmos a conversa, eu a lembrasse em que ponto havia parado – no caso, a década de 1960, já que havia começado a narrar sua trajetória artística, o que continuou sendo feito na sessão seguinte, a princípio por décadas e, posteriormente, apenas pelos títulos das séries.⁵⁰ Para Maria Helena, portanto, houve a necessidade de tratar sua trajetória numa seqüência linear, seguindo de perto o roteiro proposto para as entrevistas e, dessa forma, os tópicos, de maneira geral, foram abordados.

Sara Ávila, artista plástica, professora. Possui, como Maria Helena, um livro em que sua trajetória é abordada – trata-se da edição de número 13 da já referida coleção da C/Arte, “Circuito Atelier”. Esse livro traz reflexões da artista sobre seu percurso artístico, docente, intelectual e espiritual, além de um texto introdutório de Walter Sebastião, uma cronologia elaborada por Rita Lages Rodrigues e reproduções de obras. Traz, ainda, uma entrevista concedida pela artista sobre o tema da criatividade. Assim como no caso de Maria Helena, alguns pontos como as brincadeiras e diversas práticas realizadas na infância, a formação com Guignard, sua atuação como professora, entre outros, registrados no livro, foram relatados nas entrevistas que realizamos.

A narrativa de Sara é mais livre, se assim posso dizer. Ela não segue uma cronologia, e muitos “fatos” narrados davam margem a inúmeras reflexões sobre arte e seu ensino. As advertências à entrevistadora, no seu caso, também ocorriam constantemente:

Eu falo, você vai ter um trabalho, minha filha! Quem me entrevista tem um trabalho danado!

Acho que estou falando demais, não?

Eu converso demais. Você vai ter que vir muito aqui depois e enxugar tudo que falo...

Estou falando demais com você, mas isso é vício de professora, meu Deus do céu! Converse comigo que vou longe, me dá corda – como diz a minha filha – que eu vou longe!⁵¹

⁵⁰ Essas séries, que nomeiam as fases de sua carreira artística, são: figurativa, concretista, barcos, guerra, madonas, espacial, tapeçarias, cósmica, registros do oriente, vibração, releituras (cf. LOPES et al., 2004, p. 64-131).

⁵¹ O primeiro trecho foi retirado da entrevista realizada em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão), o segundo, da ocorrida em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão) e os dois últimos, da realizada em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

Veza ou outra, ainda, a artista refletia sobre sua própria fala, definindo-se, a partir do que lhe havia dito a respeito o crítico e historiador da arte Walter Zanini, como “barroca”:

Estou voltando ao assunto, porque sou meio barroca, eu vou e volto...

Eu sou dispersa, não? Tem um crítico de arte de São Paulo, [Walter] Zanini, que às vezes conversava comigo [...] e falava assim: ‘*Você é como seus quadros, barroca, vai e volta. Você está lá na frente e volta...*’ [risos] Ele achava engraçadíssimo, relacionava como sou, com meus quadros e com o barroco de Minas. É engraçado isso, não?

Uma entrevista que fiz para a Assembléia, não sei se você viu... Memória da Assembléia. Estão me devendo o vídeo, vou até cobrar, porque a Maria Helena [Andrés] conseguiu o dela. Eles estão fazendo a memória cultural: escritores, artistas, todos que têm uma certa contribuição para a sociedade. [...] Essa entrevista deve ir e vir também, porque é a minha característica. Mas como me fecham numa pergunta – esses jornalistas têm uma técnica para acabar uma entrevista, pegam um gancho, fazem a outra e vão levando. Quero ver se fiquei indo e vindo, naquele vai e volta, nessas curvas e contra-curvas. Você vê que avancei na minha época, depois voltei lá atrás, peguei um gancho, uma curva, voltei e fui outra vez. Depois que conversei com esse crítico de arte é que comecei a me observar. Estou dando entrevista e vendo minhas curvas e contra-curvas. [riso]⁵²

Ao lado de suas “curvas e contra-curvas”, “idas e vindas”, alguns temas foram tratados em mais de uma sessão – finalizamos as sessões, por exemplo, tratando de seu percurso escolar. Entretanto, de maneira geral, os tópicos propostos foram todos abordados.

Solange Botelho, artista plástica, professora. Não possuí, como Sara e Maria Helena, nenhuma obra que trate de sua trajetória de vida. Talvez por isso sua maneira de contá-la seja a mais detalhista. Ela tem muito a dizer, e cada episódio é narrado com uma riqueza de detalhes que impressiona. É como se fosse a primeira vez que voltava ao passado em busca da menina, da moça que foi, e que contribuiu para que se tornasse a mulher que é hoje. É como se não narrasse sua experiência apenas para a entrevistadora, mas para ela mesma e talvez para um ouvinte ou leitor futuro – nenhum aspecto poderia deixar de ser exposto, tudo deveria ser contado, ou melhor, tudo que ela achava que deveria ser contado deveria ser feito da maneira mais completa possível.

⁵² Trechos da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão).

Entretanto, Solange, se já não possuía a experiência anterior do registro de sua vida, auxiliou o pai, Luiz Rousseau Botelho, na elaboração de suas memórias, logo após a morte de sua mãe, como relata:

Ele estava triste, *[arrumando a sucata dele,]* e eu falei: “*Papai, você vai comigo para Belo Horizonte, porque nunca mais vou te deixar*”. Ele riu e falou: “*Por pouco tempo, é por pouco tempo...*” – porque achou que ia morrer também. Não queria que ele morresse. Trouxe-o para Belo Horizonte, ele ficou comigo, mas eu morava com amigas; ele voltou para casa e falou: “*Vou ficar aqui*”. “*Então o senhor vai fazer uma coisa: escrever aquelas histórias que contava quando a gente era pequeno...*” – porque eu não queria que ele morresse – “*Escreva, ponha no papel. O senhor só contava, agora quero ler.*” “*Mas eu sou quase analfabeto!*” “*Não, o senhor me escreve cartas lindas...*”

Era mamãe que escrevia para a gente, escrevia as cartas mais deliciosas desse mundo. Quando ela morreu, acho que ele notou que eu não ia mais receber cartas, e um dia me mandou uma que era a coisa mais espantosa desse mundo! Uma carta enorme, contando o dia-a-dia em casa, com a empregada, os cachorros, as galinhas, os patos, as voltas que ele dava pela ilha... Tão engraçada, tão espirituosa, que saí rindo pela rua. Quando voltei *[em Além Paraíba,]* falei: “*O senhor vai escrever esses casos todos, porque o senhor tem muito jeito*”. Ele falou: “*Não tenho não*”. “*Tem sim, a sua carta é deliciosa! O senhor tem senso de humor, além de tudo. Vai escrever sim.*” [...]

Foi aí que ele começou a escrever. E um dia estava aquele calhamaço todo cheio de coisas escritas, *[encantadoras!!! Essa foi a maior emoção da minha vida: conhecer e descobrir o meu pai, o autor da mais linda e verdadeira história que eu já li, a vida em todo o seu sabor.]*

Peguei os livros de chamada do grupo, antigos, que estavam lá em casa, eles ainda tinham muitas folhas brancas, e ele escreveu neles, de vez em quando ele mesmo comprava caderno. Comecei a gostar, passei a limpo, ele gostou também. E ele começava a me escrever – preferia ficar lá, porque escrevia melhor, com a paz que tinha –, mandava tiras de papel na carta, para colocar naquele trecho, naquele outro, um trabalho enorme! E foi muito bom. Eu levei o maior susto, porque ele contava de um Brasil que já não existia, ao falar da vida dele nas fazendas, os costumes, o que eles comiam, as brincadeiras, sem intenção nenhuma de fazer literatura, nem de dar lições, nem...

Acho que ele gostou de voltar a ser menino, então escreveu direitinho a vida dele de menino. Como o doutor Edgar da Mata Machado falou, ele devolveu a memória do país, porque o que escreveu, todo mundo já tinha esquecido, nome de passarinho, as árvores que vinham até a porta da fazenda, os macacos que estavam passando, os costumes com as lamparinas, tudo ele contava. E adorou escrever.⁵³

⁵³ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista. As memórias de Luiz Rousseau Botelho são as seguintes, em ordem de publicação: *Alto sereno* (Belo Horizonte: Vega, 1976); *Dos 8 aos 80* (Belo Horizonte: Veja, 1979); *Moinho de fubá* (Belo Horizonte: Vega, 1981); *Coração de menino* (Belo Horizonte: Vega/Novo Espaço, 1984) e *Luizinho* (Belo Horizonte: Mazza, 1989).

Solange tem, talvez, nas memórias do pai, um exemplo de *como contar* sua história. Na primeira sessão de entrevista, por exemplo, ela narra como os pais se conheceram, o namoro, o casamento: “No livro dele, *Dos 8 aos 80*, ele conta essa parte do casamento”.⁵⁴ Também *o que contar* é apreendido das memórias do pai. Assim como ele escreveu “o que todo mundo já tinha esquecido”, ela vai contar, em detalhes, suas brincadeiras, suas andanças de menina, as aventuras, “a vida na fazenda”, “o que se comia”... Enfim, seu repertório de lembranças, para ser contado, tem como exemplo o que foi escrito pelo pai. O *como contar* foi, da mesma forma, apreendido daquilo que escreveu Luiz Rousseau Botelho:

Ele, em Leopoldina, era pobre, porque a mãe ficou viúva cedo e criou oito filhos, quase que sem meios para mantê-los. Eles sofreram muito, andavam de fazenda em fazenda, na fazenda dos tios, tudo que contou nos livros dele. *Contou de uma forma muito bonita*, deu uma idéia de como era o Brasil, porque, passando pela situação dele, pela infância, ele, sem querer, contava sobre as matas, sobre as árvores... E mais, *ele não conta coisa deprimente*, porque eles eram muito pobres, e aquilo foi uma humilhação muito grande para ele.⁵⁵

Contar sua história de uma forma bonita, não deprimente, como fez o pai. Isso talvez faça com que Solange não queira se aprofundar em determinados momentos de sua vida. Os anos em que esteve em Belo Horizonte, por exemplo, para estudar com Guignard, entre 1945 e 1948, foram anos de muitas dificuldades financeiras para a família mantê-la na capital mineira. Desse período, Solange fala pouco e, mesmo com minha – respeitosa – insistência em abordar suas relações com a Belo Horizonte do período, ela diz que se concentrava apenas nos estudos, não participava muito da vida da cidade. Ao contrário da riqueza de detalhes das práticas presentes nas narrativas sobre a infância, para esse período da vida da artista, os detalhes estão muito mais no que ela via e sentia – as árvores, a música, o cheiro, as pessoas em Belo Horizonte – do que no que ela vivia.

Mas ver e sentir não é também viver? Se tomamos o que diz Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21), a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca [e] não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”. Talvez a entrevistadora,

⁵⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão).

⁵⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão), os grifos em itálico são meus.

interessada no que se passou e no que aconteceu, pouco atentou para essa dimensão subjetiva da experiência, que conduz também à dimensão subjetiva da memória. Guardamos, do que vivemos, o que para nós significou. E é o que fazemos questão de contar.

Para Maria Helena, Sara e Solange, as experiências significativas da infância, da juventude e da vida adulta foram contadas nas entrevistas. Não todas, mas também não poucas. Essas experiências, volto a afirmar, são as que lhes ajudam a entender por que se tornaram artistas e professoras. Elas podem vir a ser contadas de maneiras diferentes – como já o foram –, em contextos diferentes, respondendo a demandas diferentes. Entretanto, penso que o sentido será sempre o mesmo: como artistas plásticas e professoras elas vão sempre se narrar, se produzir, se explicar.⁵⁶

Mas o que dizer, então, desse julgamento *a posteriori*? Acredito, vale reforçar, que as experiências narradas, a atribuição de um sentido às suas trajetórias, permitem elucidar suas escolhas e decisões em meio a determinadas possibilidades. Por outro lado, algumas dessas experiências, na infância e adolescência, e mesmo na vida adulta, dizendo de processos socializadores, permitem também analisar como, em seus percursos, essas três mulheres tiveram acesso a diversas práticas culturais, seja na família, na escola ou outros espaços, e se apropriaram, de forma distinta e em diferentes níveis, das transmissões culturais operadas por seus grupos. O segundo capítulo desta dissertação ocupa-se dessa questão, tratando, na infância e adolescência, de processos socializadores, os quais são também processos educativos.

⁵⁶ Diferentemente do que observei em relação às entrevistadas, Michel Pollak (1992, p. 13-14), discorrendo sobre as entrevistas que realizou com mulheres deportadas, seja por motivos políticos – “por ações na Resistência” – ou “por acaso”, “por um ato não-político”, apontou, em relação ao seu “estilo” de apresentação, três tipos de falas: a cronológica, a temática e a factual. Asseverando que “todo relato mistura esses três estilos”, o autor constatou, entretanto, que a predominância de um ou de outro estava, em geral, relacionada ao grau de escolarização das entrevistadas: “o domínio de um estilo cronológico estava correlacionado com a característica de um grau mínimo de escolarização. Isto é, pensar em si próprio em termos de duração, de continuidade, e situar-se em termos de início e fim, não era simplesmente natural. Percebemos também que o relato que seguia uma cronologia era fortemente correlacionado com a presença de uma socialização política. O segundo estilo, o temático – mas seria necessário verificar isso em outras pesquisas – é quando alguém se liga pouco na cronologia, diz, por exemplo, que a infância não teve importância, mas depois fala no tempo de escola, não em termos de uma sequência escolar, mas para lembrar que o importante era a matemática. E depois essa pessoa vai falar sobre sua profissão, não em termos de ‘fiz o meu doutoramento em tal época, tornei-me chefe de serviço em tal época’, mas sobre a medicina em geral, ou sobre o funcionamento do hospital etc. Esse caso correspondia a um grau elevadíssimo de escolarização, a uma experiência profissional de médica, de jurista, enfim, tratava-se de profissionais liberais, e não de mulheres ligadas à vida política, à vida pública. O estilo factual, por fim, correspondia a um grau educacional baixíssimo, a pouca experiência, tanto profissional como política, era portanto, podemos dizer, o estilo das mulheres menos enquadradas, menos estruturadas, situadas do lado inferior da escala social. Para nós, o factual correspondia a um relato completamente desordenado. [...] era uma mistura de temas, não havia ordem aparente”.

CAPÍTULO II

DE COMO SE TORNARAM ARTISTAS: TRAJETÓRIAS DE MENINAS E MOÇAS

“Selecionam-se imagens do passado em virtude do que se julga importante do ponto de observação presente, para então entrelaçá-las tendenciosamente numa elaboração narrativa do processo de vida” e, nesse sentido, as lembranças são pontos de referência, prisioneiras de uma determinada percepção de vida, resultado de um determinado lugar de onde se fala.

Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti, Memórias femininas: tempo de viver, tempo de lembrar.

No primeiro capítulo desta dissertação, aponte os lugares, as “posições de sujeito”, eleitos pelas entrevistadas para contar suas histórias. A partir desses lugares, essas mulheres conferem às suas trajetórias um sentido que, longe de expressar uma explicação teleológica, diz de escolhas efetuadas em meio às possibilidades apresentadas no decorrer de seus percursos. Diz, ainda, da maneira como constroem as identidades a partir das quais se afirmam. E é sobretudo como artistas plásticas e professoras que Solange, Sara e Maria Helena desejam ser lembradas.

Tendo em mente essa mediação, esse sentido que se quer atribuir, coloco a seguinte questão: o que podem dizer as infâncias de Maria Helena, Solange e Sara da construção de seu interesse pelas artes plásticas? Ou, de forma melhor elaborada: o que dizem essas três mulheres sobre sua infância e que pode ser interpretado como indícios da construção desse interesse?

Neste capítulo, pretendo mapear, na infância e na adolescência, experiências vividas na família, na escola e em outros espaços de socialização, em que essas três

mulheres, a partir de seus grupos, apropriaram-se de inúmeras práticas culturais. Trata-se de experiências que lhes propiciaram a construção de disposições que podem – ou não – remeter ao seu fazer artístico e docente. Inspiro-me, para essa análise, na perspectiva de Bernard Lahire (2004), para quem os atores individuais são portadores de disposições em função de seus percursos biográficos e suas experiências socializadoras.

A noção de disposição presente na obra do autor pode ser definida como o produto incorporado de uma socialização, significando que o passado dos indivíduos “sedimentou, de alguma forma, e se converteu em maneiras mais ou menos duradouras de ver, sentir e agir, isto é, em características disposicionais: propensões, inclinações, hábitos, tendências, persistentes maneiras de ser...” (LAHIRE, 2004, p. 27). Tais “características disposicionais”, podem, no decorrer de um percurso individual, ser ativadas ou ficar adormecidas, bem como sofrer atualizações, como reflexo das influências de diversas situações pelas quais passa o indivíduo, em diferentes contextos.

Essas práticas são aqui descritas a partir do que foi relatado, o que, novamente reforço, ocorreu em função do sentido que as três entrevistadas atribuem às suas trajetórias individuais. Entendo que, justamente pelo que tentam *explicar*, suas narrativas guardam ricas oportunidades para se tentar responder à questão colocada acima.

2.1. Momentos fundantes: origem e reconhecimento dos talentos artísticos

Quando tinha qualquer coisa de artes plásticas, eu era chamada para fazer, desde pequena...

Maria Helena, 1ª sessão de entrevista.

Eu vivia sempre desenhando, adorava desenhar...

Sara, 1ª sessão de entrevista.

Eu sempre desenhei, desde que me entendo por gente... foi espontâneo...

Solange, 3ª sessão de entrevista.

Começando de um princípio que nada mais é senão um “ponto de passagem”, trago o momento ou momentos – das entrevistas mas também dos tempos e espaços aos quais remetem as lembranças – que as entrevistadas identificam como fundantes de suas trajetórias artísticas. Fundantes, pois querem dizer de um princípio, de uma origem, mas

dizem, ao mesmo tempo, de uma construção. Meninas ou adolescentes – às vezes não é possível precisar, exatamente, esses momentos –, nas cidades de Belo Horizonte e Além Paraíba (ou Pirapetinga, lembrando que ali Solange Botelho passou os três primeiros anos da década de 1930; ou, ainda, no Rio de Janeiro, onde morou Maria Helena Andrés por cerca de um ano, até o início da Revolução de 1930), junto de suas famílias, é onde parece ter surgido o “gosto” pelo fazer artístico.¹ Gosto esse desenvolvido posteriormente, em práticas diversas, ocorridas na escola ou em outros espaços, aprimorado e, se assim posso dizer, profissionalizado com Guignard, artista e professor ao qual as três atribuem sua formação e no qual buscam suas principais influências e referências.

Por entre as falas de Maria Helena, a narrativa sobre um episódio ocorrido provavelmente em meados da década de 1930, quando era aluna do Colégio Sacré-Coeur de Marie,² indica a descoberta do seu “jeito” para o desenho:

Resolveram introduzir – nessa época eu estava com uns 12 anos –, em vez de desenho copiado, geométrico, o croqui do natural. Então colocaram uma moça, uma menina, posando com aquela roupa de colégio, uma capa enorme, cheia de dobras, para fazermos o desenho com lápis. Meu desenho deve ter saído bom, porque [risos] *mère* Fintan mandou chamar minha mãe e meu pai.

¹ “Não seria necessário demonstrar que a cultura é adquirida ou que essa forma particular de competência a que chamamos gosto é um produto da educação ou que nada é mais banal do que a procura da originalidade se todo um conjunto de mecanismos sociais não viessem dissimular essas verdades primeiras que a ciência deve restabelecer, estabelecendo em acréscimo as condições e as funções de sua dissimulação” (BOURDIEU, 1983, p. 95). Assim Bourdieu procura criticar a idéia do “gosto natural” que busca converter “em diferenças de natureza diferenças no modo de aquisição da cultura”. Segundo afirma, o que essa “ideologia do gosto natural” opõe – estabelecendo os que têm e os que não têm naturalmente esse dom – “são dois modos de aquisição da cultura: o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a primeira infância no seio da família, e o aprendizado tardio, metódico, acelerado, que uma ação pedagógica explícita e expressa assegura”. Continua o autor: “O aprendizado quase natural e espontâneo da cultura se distingue de todas as formas de aprendizado forçado, não tanto, como o quer a ideologia do ‘verniz’ cultural, pela profundidade e a durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a cultura que ele favorece. Ele confere a certeza de si, correlativa à certeza de deter a legitimidade cultural, verdadeiro princípio do desembaraço ao qual identificamos a excelência; ele produz uma relação mais familiar, ao mesmo tempo mais próxima e mais desvolta, com a cultura, espécie de bem de família que sempre conhecemos e do qual nos sentimos o herdeiro legítimo: a música não são os discos e a eletrola dos vinte anos, graças aos quais descobrimos Bach e Vivaldi, mas o piano da família, ouvido desde a infância e vagamente praticado até a adolescência; a pintura não são os museus, de repente descobertos no prolongamento de um aprendizado escolar, mas o cenário do universo familiar” (BOURDIEU, 1983, p. 97). Se tomo aqui a discussão de Pierre Bourdieu é por aceitar sua proposição de construção de disposições – ou gostos – em oposição a apetências naturais, e não para aplicar sua teoria da legitimidade cultural às práticas identificadas nas experiências socializadoras de minhas entrevistadas.

² Apesar de, neste tópico e no próximo, fazer algumas referências aos percursos escolares das três entrevistadas, eles serão tratados apenas no item 2.3 deste capítulo.

Lembro-me que Lygia Clark³ era minha companheira de carteira nessa ocasião, e vivia desenhando artistas de cinema. Eu também, tenho até uma coleção que fiz naquela época, 1937, desenhava todos os meus mitos cinematográficos. Mas ainda não havia descoberto que tinha jeito para desenho. Foi a irmã que descobriu.

Ela então mandou chamar meus pais, lembro que fiquei meio apreensiva, com medo: “*O que foi que eu fiz?*” Ela falou: “*É porque você é uma artista, vai ser uma artista...*” E correu aquilo pelos colegas: “*Artista de cinema?*” De cinema não! Desenho. [risos]

Meus pais ficaram com aquilo na cabeça: eu tinha que estudar. E eu desenhava, nessa época, muitos artistas de cinema. Tenho até aqui...⁴ [...] Ah, não sei onde coloquei, depois achamos. [...]

Minha mãe guardou esses desenhos, foram feitos em 1937. Tem desenho de Joan Crawford, Marlene Dietrich, Errol Flynn... [riso] [...] Essa coleção fiz em 1937 e mamãe guardou, porque a irmã já tinha falado que eu seria artista.⁵

É uma professora do colégio – *mère* Fintan – que atesta o talento da menina para as artes, apesar da prática do desenho já ser algo, de certa forma, comum, seja desenhando seus “mitos cinematográficos” ou a caricatura de parentes, em reuniões familiares, ocorridas com frequência e nas quais se realizavam uma série de atividades com as crianças:

Era tudo em família. [...] Por isso sou até hoje muito ligada à família, acho que minhas melhores lembranças são essas reuniões familiares.

Quando éramos pequenos, havia uma tia que era professora da escola infantil, chamava-se tia Muciola. Era uma boa professora, ensinava coisas interessantes para todo mundo. E nos dava aulas, por exemplo, de teatro: nós nos aprontávamos para representar cada um o seu papel. Fazíamos muito artesanato também, em qualquer aniversário, fazíamos aquelas bonequinhas de papel, com cabecinhas de ovo, [risos] desenhávamos no ovo. Ela fazia questão disso, todo aniversário era comemorado com muito teatro, muito canto, a gente representava, decorava poesia, recitava para os mais velhos, que se reuniam e ficavam, com a maior paciência, vendo os meninos repetirem aquelas bobagens. [risos]

³ Lygia Clark (1920-1988), mineira de Belo Horizonte, artista plástica, professora e psicoterapeuta. Iniciou seus estudos de arte com Roberto Burle Marx em 1947, no Rio de Janeiro, e os continuou em Paris com Fernand Léger, Arpad Szenes e Dobrinsky, na década de 1950. Sua trajetória artística esteve mais ligada a movimentos de São Paulo e do Rio de Janeiro (para mais informações, ver RIBEIRO e SILVA (1997, p. 428-429), e <<http://www.lygiaclark.org.br>>). É importante dizer que, no momento de nossas entrevistas, Maria Helena vinha dedicando-se à leitura da correspondência trocada entre Lygia Clark e Hélio Oiticica, o que pode ter motivado essa referência à artista (cf. FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark - Helio Oiticica*: cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 260 p.).

⁴ Nesse momento, Maria Helena levanta-se para procurar os desenhos mencionados.

⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão). A não ser quando especificado em nota ou no próprio texto, todos os trechos citados foram retirados das entrevistas realizadas para esta pesquisa. As ênfases conferidas pelas entrevistadas a determinadas palavras e/ou expressões foram sublinhadas e os risos, silêncios e outras marcações são indicados entre colchetes e em negrito.

Representávamos o circo também – isso por conta própria, mas nos aniversários tinha a apresentação em público do que estávamos fazendo. Eu me lembro da minha prima, que treinou bastante e estava andando no fio com a sombrinha aberta, como no circo. A mãe quase morreu com medo que ela caísse!

Era um incentivo, era muito prazeroso, era muito bom, porque todos os primos se reuniam e também a família inteira, para aplaudir. Essa coisa do teatro, a música – ouvíamos músicas carnavalescas e folclóricas, cantávamos, coisas de seresta, tudo isso. A música, o teatro, o circo, eram as artes integradas, juntamente com as artes plásticas. Quando tinha qualquer coisa de artes plásticas, eu era chamada para fazer, desde pequena, antes da irmã falar. *“Você tem jeito, faz aqui as carinhas de todo mundo”*.

Lembro-me de uma dessas festas familiares – eu já estava adolescente –, os familiares sentados na maior paciência. Aquela platéia de tios, sentados, para nos ver representando – hoje em dia não se usa isso. E dessa vez já era outra época, já na adolescência. Quer dizer, na infância, foi essa tia Mucíola, na adolescência, tinha uma outra prima, de mais idade, que se chamava Clóris. Ela também reunia os sobrinhos, primos, parentes, com os filhos dela, para poder representar e fazer apresentações. Mas ela já fazia charges para a família inteira, com uns versinhos, como se fosse cordel. Então, cantava para um, para outro. E me chamava para desenhar a caricatura dos tios e primos.

Eu subia numa cadeira e tinha uma porção de pranchetas para papel, cartolina, na parede, para desenhar. Já tinha treinado antes, então não tinha muito problema, saía cara de um, cara de outro, cada um levava o seu retrato [riso] em caricatura. E, naquela ocasião, fiz um para ela também, com um versinho: “Poetisa mui querida, escritora de mão cheia, eis minha arte preferida: cortar a casaca alheia” – com a tesoura, cortando a casaca. Ela criticava todo mundo, então a critiquei.⁶

Infância e adolescência se misturam em práticas diversas para dizer de um momento que não é, entretanto, indicado com exatidão: “quando tinha qualquer coisa de artes plásticas, eu era chamada para fazer, desde pequena, antes da irmã falar...”, ou seja, antes de, no colégio, ser “oficialmente descoberto”, se assim posso dizer, seu talento artístico.

Para Sara, a narrativa de como se desenvolveu sua vocação para o desenho confunde-se com sua trajetória escolar – aliás, melhor seria fazer a leitura contrária: solicitada a falar de seu percurso escolar, acaba por imprimir a esse percurso o sentido do desenvolvimento de sua carreira, como ela mesma considera:

A primeira escola que frequentei foi o Jardim de Infância Delfim Moreira, no centro da cidade. A vida era toda no centro da cidade, Belo Horizonte acabava na Avenida do Contorno. Tenho lembranças maravilhosas do jardim, primeiro porque os professores eram muito delicados, e foi lá que começaram a puxar minha vocação. Havia uma pessoa que, muito mais tarde, eu já adulta, numa conversa, vim a saber que era professora na época, no jardim, a

⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

Nelly Frade,⁷ uma das primeiras alunas de Guignard. E aquela Meireles que tocava música também nos incentivava muito. Hoje entendo que muito do que se fazia lá devia ter o dedo da Nelly.

Fazia-se muita coisa envolvendo arte, lembro de me chamarem, as professoras indicavam algumas alunas para fazer um painel que era de feltro, então cortávamos uns feltros coloridos e íamos montando um painel. Eu achei ótimo, acho que aí foi o primeiro contato que tive com a cor, de colar e ver pronto. E acho que eles puxaram muito por esse lado, acho que fui incentivada. Isso me marcou, lembro muito desse painel. Não devia nem ser painel, sabe por quê? Eu, que era pequena, devia andar para colocar as coisas e achar grande demais. Na realidade, devia ser até pequeno, porque voltei ao Delfim Moreira, depois de estar casada; tive o meu filho mais velho, morava na Rua Rio de Janeiro, pertinho dessa escola. Resolvi pôr meu filho, romanticamente, na escola que estudei. E voltei lá. Entrei no pátio, que eu achava gigantesco, imaginava um pátio enorme, uma escadaria, depois um lance, imaginava aquilo imenso. Fiquei decepcionada, porque era tão pequeno! [risos] [...]

É a primeira vez que estou falando disso, porque me ocorreu agora. Mas foi um incentivo para a minha carreira e fiquei muito feliz. Essa parte marcou minha infância. Tinha aulas de canto, umas bolas coloridas com as quais se aprendia a contar, mil coisas que lembro, mas essa aí ficou muito marcada, esse fundo preto, aquelas coisas coloridas realçando. Isso me marcou muito no jardim. [...]

Desde a infância, eu ia sendo chamada, no tempo do grupo escolar. No Grupo Affonso Penna, em todas as festas ou quando tinha que fazer um desenho, lá estava eu desenhando. Na festa junina, eu estava participando, fazendo aqueles cartazes, e um dia, numa prova, notei... – estou voltando ao assunto, porque sou meio barroca, eu vou e volto.⁸

Teve uma prova e me mandaram fazer um desenho. Fiz um cavalinho preso numa árvore, acho, não lembro direito. E tinha uma professora chamada Lucíola, eu nunca me esqueci, ela pegou minha prova, assustou-se, e depois saiu mostrando para todo mundo. Não entendi nada. Depois que vi ela mostrando, percebi que o desenho que fiz não era comum. Então, a partir daí, comecei a fazer todos os trabalhos do grupo. Acho que as professoras do jardim, do grupo – no quarto ano primário fui para o Colégio Sion, quando ele chegou aqui, e lá continuei a carreira de desenhar com um super incentivo, porque fazia todas as efemérides do ano. Escravos, lembro que eu fazia uns pretos com as correntes soltas, e fazia coisas que algumas colegas, nessa inveja infantil – e eu ficava furiosa –, falavam que não era eu quem fazia. Eu fazia Caxias, Pedro II, figuras históricas, Nossa Senhora, mas logicamente não fazia da minha cabeça, eu abria o Caxias e desenhava...

Então, essa habilidade de desenhar foi sendo desenvolvida no colégio por causa dessas efemérides, tinha a cartolina e eu ficava desenhando. Mas adorava fazer isso. E minha mãe foi percebendo minha vocação. Primeiro minha habilidade, e esse fascínio que eu tinha. Lembro que saía com minha mãe para ir às Lojas Americanas, tinha umas canecas antigamente, hoje voltou, com umas figurinhas de crianças brincando com cestos de frutas, são

⁷ Nelly Frade (1913-1988), mineira de Belo Horizonte, pintora e desenhista. Estudou com Guignard nos anos 1940 (cf. RIBEIRO e SILVA, 1997, p. 435).

⁸ Esse comentário de Sara ocorre porque, entre esse trecho e o anterior, a artista, a partir de minha solicitação, falou da formação de sua mãe, e acabou por tratar também de sua infância em Belo Horizonte, do pouco que se lembra de Nova Lima e do pai, e do seu trabalho artístico, para, a seguir, retomar a trajetória escolar.

desenhinhos, eu ficava fascinada e fazia mamãe comprar as canequinhas com os estampadinhos coloridos. E mamãe, percebendo isso, sempre comprava para mim e para minha irmã. Eu ficava fascinada com as xícaras, com os desenhos das xícaras, com os pratos estampados, essas coisas sempre me fascinavam. Isso me acompanhou a vida inteira.⁹

Se é na escola, a exemplo de Maria Helena, que o talento de Sara é atestado, entre uma lembrança e outra das experiências vividas no ambiente escolar, aparece a figura da mãe e de alguns objetos localizados na sala da família. Na infância, eles chamaram atenção e despertaram sua curiosidade; teria ocorrido aí o seu primeiro contato com a pintura:

Lá em casa tinha quadros que minha mãe pintava e que me fascinavam desde a infância – eu deitava no chão para ficar olhando aqueles quadros. Um, lembro como se fosse hoje, era uma cesta de frutas, aquela clássica cesta com frutas no chão – devia ser cópia de alguma coisa européia que as irmãs [freiras] ensinavam a fazer. Talvez hoje olhasse e não achasse nada perfeito, mas, na infância, eram de uma perfeição! Eu não entendia como minha mãe conseguia fazer aquilo. Havia outros quadros – esse que estava na sala de jantar me marcou mais –, um que ficava em cima de um *étagé*, um trabalho interessante, era um desenho em cima de um vidro fosco. Ficava tão fascinada que minha mãe me ensinou um pouco a técnica desse desenho quando eu era menina. Então, acho que minha fascinação por esses quadros me prendeu muito. [...]

Primeiro foi esse meu fascínio pelo trabalho da minha mãe, quando tive consciência de lembrar disso. Aqui em Belo Horizonte, tenho essa lembrança da sala da minha mãe, do quadro, e, o mais curioso, o quadro que estava em cima desse *étagé*, [...] eu ficava fascinada. Ele ficava perto de uma janela, e dentro da vitrine havia também vidros coloridos em tom laranja, que se usava antigamente, queimado, tinha umas coisas azuis, coisas coloridas lá dentro. E, quando a luz batia pela janela, aquele colorido todo que estava lá dentro, exposto naquela vitrine, me fascinava também. São coisas que me marcaram muito. Eu não tinha pensado nisso, depois, com as entrevistas, comecei a ter essas lembranças. É engraçado, fica no inconsciente da gente, as entrevistas têm isso, puxam pela memória, a gente lembra coisas que afetaram a infância. Porque em arte expressamos tudo que nos afetou, que nos atingiu na nossa emoção e na nossa criatividade. Então, essas coisas todas foram me marcando, e fui lembrando.¹⁰

A artista plástica, a partir dos momentos em que era solicitada a falar de si e de sua história, conseguiu localizar na infância a primeira aproximação com o mundo das artes. Trata-se de quadros pintados pela mãe, expostos na sala da família, que hoje o olhar aperfeiçoado, “talvez não achasse perfeito”, mas na época era fascinado a ponto de a mãe lhe ensinar como fazer. Em outro momento, algumas leituras infantis são também referências importantes, ao lado, novamente, dos quadros da mãe:

⁹ Trechos da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão).

¹⁰ Trechos da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão).

Eu vivia sempre desenhando, adorava desenhar. E como lia muito aqueles livros românticos – aquelas coisas que davam para menina-moça naquela época, coleção menina-moça –, eu fazia castelos, desenhava mil coisas desse gênero: princesas, cachorros perdidos em matas, aquelas histórias de bandos, coisas de criança. Com isso, estava sempre desenhando, tudo de imaginação. E minha mãe tinha aprendido pintura, desse modo acadêmico, quando estive no colégio interno. Ela tinha uns quadros na sala que me fascinavam. Tinha uma natureza morta, um vaso com maçãs e uvas saindo de dentro, [...] aqueles tipos acadêmicos. Eu era fascinada, deitava no chão e ficava olhando o quadro, imaginando como mamãe conseguiu fazer aquilo daquela maneira. Tinha um outro que me fascinava também – esse ela me ensinou a técnica –, era uma paisagem trabalhada num vidro fosco, uma ponte com umas árvores à lápis. Achava aquilo mais fascinante ainda, era mágico. Fiquei muito fascinada, isso nunca me saiu da memória. Por isso falam que a infância marca muito a gente. E passei a vida desenhando. Agora, engraçado, todas as minhas irmãs desenhavam bem, gostavam do desenho, mas quem se desenvolveu nos trabalhos fui eu.¹¹

Além do exemplo da mãe, professora, e as leituras infantis, há a prática do desenho entre as outras irmãs. Um ambiente familiar propício, como se vê, para que Sara se “desenvolva no trabalho” artístico, aperfeiçoando-o na escola, cujo peso, nas lembranças da artista, é também importante.

Solange também não consegue precisar exatamente quando começou a desenhar – afirma, aliás, que isso ocorreu de forma espontânea: “eu sempre desenhei. Desde que me entendo por gente. Não foi aquela coisa de me ensinarem, foi espontâneo”.¹² Quando busca explicar essa espontaneidade, entretanto, retrata uma família voltada para diversas atividades artísticas e uma infância rica e livre:

Acho que, lá em casa, ninguém ligava muito, todo mundo era muito bem dotado. A minha mãe desenhava muito bem, papai também era muito sensível, muito artista, ele gostava, adorava música, pintura e tudo, e os dois se entendiam muito bem, parece que viviam uma eterna brincadeira naquela casa, sempre criando coisas. O que um fazia, o outro ajudava, sempre participava. Nós também participávamos de tudo. Mamãe com aquelas coisas de grupo, de ginásio, sempre fazendo fantasia, máscara, fazendo isso, aquilo, pintando, desenhando, ajeitando a casa inteira, papai sempre participando, e a gente então cresceu nesse meio... Meus irmãos e eu.

Eles também, pequenos, faziam muito bem, depois seguiram outros rumos. Mas nunca se envolveram, assim, fazendo arte. Eu fiquei firme nos meus desenhos, adorava desenhar, a minha vida era desenhar e pintar. Eu também brincava muito, hoje em dia as crianças são muito ocupadas, mas isso não foi o tipo de coisa que tive de infância. Lá em casa ninguém era assim tão ocupado com estudo. A gente tinha obrigação de ir para a escola, mamãe não deixava ninguém faltar à aula, mas também de brincar bastante, isso permitia.

¹¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

¹² Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão).

Uma infância muito rica [...]. Acho que isso também foi muito bom, porque disso a gente extrai sempre tanta coisa bonita, não é? [...] Então foi isso que aconteceu. Mas eu sempre, qualquer brincadeira, de vez em quando pegava um lápis e desenhava. Espontaneamente, ninguém mandava. Sempre desenhava gente, nunca desenhei outra coisa que não fosse gente. Desenhava meus irmãos pequeninos, meus primos, minha mãe, meu pai, desenhava em qualquer papel que visse, até papel de pão, que vinha enrolando o pão, de repente dava vontade de desenhar e eu desenhava nele a cara de qualquer um.

Mas era uma brincadeira, eles achavam aquilo divertidíssimo! Ninguém nunca parou para falar: “Ah, que gênio!” [risos] Ali pelos 12, 13 anos, desenhei muito o desenho escolar, só que fugi um pouquinho do desenho geométrico, o desenho do programa, eu pintava mais, as freiras não gostavam. Mas no ginásio não, os professores adoravam! Então participei desses concursos no rádio e ficou definido que eu gostava de pintar, aí me dediquei muito mais mesmo só à pintura e ao desenho, na minha adolescência. Na infância eu brincava muito e o desenho participava, mas era como uma brincadeira.¹³

O que vai atestar o talento da jovem Solange e fazer com que o desenho, de uma brincadeira, passe a se tornar a aspiração de uma carreira a seguir, como se percebe em sua fala, são os concursos que participa no rádio, em fins da década de 1930, quando “ficou decidido” que ela seria uma artista. Sobre esses concursos, relata a entrevistada:

Tirei prêmios muito importantes no Rio. E fui até lá recebê-los. Meu retrato saiu na primeira página do *Correio da Manhã*. Ganhei prêmios o ano inteiro, o ano que fiquei à toa em Além Paraíba, entre um curso e outro, um colégio e outro. Desenhei muito, desenhava aqueles cartazes patrióticos para a Rádio – era só rádio, não é? – do Ministério da Educação, que propunha uma frase patriótica para todos [...] os estudantes do Brasil. Eram programas do Getúlio Vargas, que no fundo queria a propaganda para ele, mas lá em casa a gente adorava o Getúlio.

Propunham uma frase mensal e a gente ilustrava, e tinha prêmios o ano inteiro: relógio de pulso, lâmpada – não sei como se chamava –, só prêmios menores. Ganhei relógios o ano inteiro, distribuí para a família, para os amigos... [risos] Até que eram bem bonitinhos.

E, no último, fizeram uma festa: a Estação Central do Brasil tinha sido inaugurada e fizeram uma exposição no saguão da Central do Brasil, todo mundo foi lá fazer reportagens, então tive que ir ao Rio receber. Lá fui uma vez, depois fui receber outro prêmio igual na Rádio Nacional, era outro programa de rádio que tomei parte, da dona Ilka Labarthe, que era uma escritora. Ela propunha viagens imaginárias pelo mundo, descrevia o mundo, o México, a Índia, qualquer coisa, e tínhamos que fazer um desenho e mandar. Eu fazia desenhos lindos. Era louca com isso. Tive que ir lá uma vez, primeiro foi na Central do Brasil, depois na Rádio Nacional. Todos com grandes reportagens, todos os jornais do Rio dando notícias, e eu sempre na primeira página, sempre aparecendo. Eu era famosíssima em Além Paraíba! [risos] Todo mundo sabia do meu sucesso.¹⁴

¹³ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão).

¹⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão).

A menção a esses concursos no rádio e a importância a eles conferida também podem ser observadas no “Curriculum Vitae” de Solange, em meio às informações que correspondem ao período de 1939 a 1944.¹⁵

Participou de concursos promovidos pelo Ministério de Educação e Cultura (Rio de Janeiro) para estudantes de todo o Brasil, sob a orientação da professora Lúcia de Magalhães, então diretora de Ensino Secundário. Ganhou todos os prêmios durante um ano (doze vezes seguidas). Eram cartazes com temas patrióticos, desenhados a lápis de cor, e os resultados eram divulgados pela Rádio Nacional, Rio de Janeiro.

Fez ilustrações semanais para o programa “Tapete Mágico da Tia Lúcia”, da Rádio Nacional, obtendo todos os prêmios durante meses seguidos, enquanto durou o programa, produzido e apresentado pela escritora Ilka Labarthe. Os desenhos a lápis de cor foram expostos ao público do Rio de Janeiro por duas vezes, numa festa da Rádio Nacional, e numa grande exposição de propaganda dos bônus de guerra, no saguão da Estrada de Ferro Central do Brasil. Nessa ocasião foram filmados e fotografados para todo o Brasil (Agência Nacional e primeira página do Jornal “Correio da Manhã”). Recebeu por isso cartas de estudantes de todo o Brasil, e um convite para ilustrar a capa da revista dos alunos do Colégio Militar (Rio de Janeiro), “A Aspiração”.

Percebe-se aqui a mesma ênfase presente na abordagem oral – transcrita acima – dos concursos que conferiram reconhecimento ao seu trabalho: “ganhou todos os prêmios”, “obtendo todos os prêmios”. Essa participação ocorre por incentivo da mãe, como afirma, quando, por problemas de saúde, Solange deixa de freqüentar a escola. É a partir desse “sucesso” obtido, que, ao tomar conhecimento do curso de Guignard, decide ir para Belo Horizonte estudar com o professor.

Os trechos selecionados informam o momento ou momentos em que Sara, Maria Helena e Solange se descobrem artistas – ou são descobertas, por professores, familiares, por concursos no rádio e, por que não, até por elas mesmas, já adultas, voltando ao passado em busca de indícios e selecionando passagens importantes em suas trajetórias de artistas. Informam, ainda, de atividades familiares, escolares e em outros espaços, que contribuíram para que as meninas se envolvessem em práticas de desenho, pintura, colagens, nas quais foram progressivamente se destacando e obtendo reconhecimento. O que há de comum, a partir do que narram e destacam, é a ênfase de

¹⁵ Como as “Cronologias” existentes nos livros-depoimentos de Sara Ávila e Maria Helena Andrés, publicados pela C/Arte, o “Curriculum Vitae” de Solange Botelho traz suas informações biográficas e artísticas organizadas por períodos (ver Anexo A).

uma infância livre e criativa, envolvendo práticas diversas, e não somente voltadas para trabalhos artísticos, incentivadas sobretudo pela família.

Antes de me deter nessas outras práticas, paro um pouco sobre seus perfis familiares, procurando, a partir do que relatam, apreender certas características que dizem de suas dinâmicas e perceber nelas os lugares ocupados e as funções desempenhadas por seus pais e suas mães.

Maria Helena Andrés, já nos momentos iniciais de nossa primeira entrevista, traça um breve perfil familiar, destacando uma composição tradicional e também as figuras do pai e da mãe:

Minha infância foi como a de qualquer outra criança de Belo Horizonte, a cidade estava começando a crescer na ocasião e as famílias eram muito tradicionais. Eram muito unidas e muito ligadas aos filhos. Não tinha isso da mãe trabalhar fora e não ver os filhos; o próprio pai também estava presente ali, nas refeições, exigindo as coisas, sempre com aquela tradição mineira. A mãe também muito presente, e uma pessoa muito alegre... Acho que herdei um pouco dela essa alegria de viver. Papai era muito sério, muito introspectivo e vivia estudando, era advogado, vivia fechado no escritório estudando. Tinha livros e mais livros em quantidade. Mamãe era mais dona-de-casa, mas uma dona-de-casa interessada em tudo o que se passava, ela sempre foi assim. Interessada em festas, levava-nos às festas de crianças, festas de carnaval...¹⁶

Euler de Salles Coelho, um pai “sério”, “introspectivo” e que “vivia estudando”, e Nair Barroca de Salles Coelho, “dona-de-casa”, mas “interessada em tudo que se passava”. Pode-se perceber, aqui, uma divisão de papéis no espaço doméstico – papéis complementares, porém, bem definidos: ao pai, advogado, homem público, cabia o trabalho e o provimento da família – o que, entretanto, não o impedia de estar “sempre presente nas refeições, exigindo as coisas” –, à mãe, dona-de-casa, o cuidado com a casa e as crianças. A própria associação de memórias, se assim posso dizer, ilustra essa divisão – é sobretudo a partir da figura do pai que Maria Helena lembra-se de uma série de acontecimentos envolvendo a vida pública e política, local e nacional, de final dos anos 1920 e início dos anos 1930:

Durante a Revolução de 30, papai era político e foi eleito deputado federal – lembro-me da política assim: ajudávamos a colocar os selos, molhávamos com cuspe e passávamos no selo, lacrando, para ajudar. Eram pilhas de cartas, eu me lembro disso. Ele foi eleito deputado estadual, depois deputado federal e mudou-se para o Rio de Janeiro com a família. [...]

¹⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

...ocorreu a Revolução de 30, dissolveram o Congresso, papai tinha que voltar para Belo Horizonte. Lembro-me de sairmos para ir à casa do meu avô debaixo de bala, foi horrível.

Aqui em Belo Horizonte também houve muito tiroteio na casa onde mais tarde fui morar, na Rua Santa Rita Durão, 432. A família inteira foi reunida, porque a casa tinha um subterrâneo e permitia que as pessoas ficassem escondidas. Eu não assisti a isso, porque estava no Rio, mas soube depois que toda a família se reunia ali e dormia no chão, quarenta pessoas e as balas passando em cima.

Nós também ficamos no Rio de Janeiro com essa sensação de guerra civil. Depois não se viu mais disso no Brasil, graças a Deus – guerra civil mesmo, com tiroteio, porque teve aquela revolução de 64, [riso] que foi só a deposição do governo, não é?

Eu acho que, historicamente, conseguimos viver, quer dizer, dar um testemunho dessa época. Muito jovem, muito criança, mas com esse medo do que é uma guerra civil. [...]

Depois, meu pai começou a trabalhar com um engenheiro que havia construído a estrada Rio-Belo Horizonte, juntamente com meu tio, Petrônio de Almeida Magalhães; o engenheiro era Américo René Giannetti, muito amigo da família. Ele veio para trabalhar na Siderúrgica Santo Antônio, em Belo Horizonte. Acho que foi uma das primeiras siderúrgicas. Era ali em Nova Lima, perto da Morro Velho. Não sei se existe qualquer coisa até hoje. [...] papai trabalhava como advogado.

Vimos morar nessa casa da Avenida Afonso Pena, e as lembranças que tenho dessa época são boas também, porque ele se estabeleceu aqui de novo, como advogado... Deixou a política, [risos] não podia continuar mesmo. Hoje em dia a política está muito ingrata, os políticos são muito visados, e muito corruptos. Naquele tempo não, era tudo muito sério.¹⁷

Por outro lado, a mãe, Nair, aparece em meio às lembranças que remetem a algumas das atividades culturais nas quais se envolvia a menina, na infância, como se vê a partir da complementação do trecho em que Maria Helena a caracteriza:

Mamãe era mais dona-de-casa, mas uma dona-de-casa interessada em tudo o que se passava, ela sempre foi assim. Interessada em festas, levava-nos às festas de crianças, festas de carnaval... Preparávamos o carnaval durante meses seguidos, começávamos a fazer a fantasia – porque queríamos nos fantasiar no carnaval – e já ficávamos fazendo projetos. Saíamos naqueles carros antigos, que têm a capota levantada, todos sentados, para fazer o corso – naquele tempo chamava-se corso. Saía-se da Avenida Afonso Pena indo até o fim, jogando serpentina, lança-perfume e confete. Aquilo era uma festa! E cantando todas as canções carnavalescas, tanto que essas canções antigas eu decorei, não esqueço mais. “Pierrô apaixonado”, “A Jardineira”, todas essas músicas antigas de carnaval. Acho interessante porque isso fica na memória da criança. Mesmo o adulto, a pessoa já de idade, fica lembrando daquele tempo. E se lembra através da música.¹⁸

¹⁷ Trechos da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

¹⁸ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

Sara Ávila, nascida em Nova Lima, perdeu o pai, José Ávila de Oliveira, aos três anos de idade. Após esse acontecimento, a mãe, Ana Magalhães de Oliveira, mudou-se com os filhos para Belo Horizonte. As histórias ouvidas em casa, na infância, é que a fazem lembrar da figura paterna – uma “memória herdada”, no dizer de Michel Pollak (1992), que se estende também à cidade na qual a artista passou os primeiros anos de sua vida:

Da cidade não lembro, só das histórias e da tristeza que marcou minha família pela morte do meu pai. E da história em volta dessa morte, porque ele morreu assassinado em Nova Lima. Isso marcou demais minha família, marcou minha mãe, em toda a minha infância vi minha mãe de preto, numa certa tristeza; e também esse pai muito misterioso para mim, porque todo mundo falava que ele era um artista, que cantava nos casamentos, tinha uma voz muito linda, tocava violino, piano, ele tinha um gosto muito apurado para a arte. Quando os ingleses traziam aquelas professoras para dar aula de balé ou de inglês, minhas irmãs todas eram matriculadas. Ele era uma pessoa preocupada, tanto ele, quanto minha mãe, com essa parte artística. Mas de Nova Lima não me lembro realmente, só sei que morava num casarão que tinha quase que um bosque atrás, era mais alto e foi demolido. Sei de ouvir comentários em família, cresci com meus irmãos nesse saudosismo de Nova Lima.¹⁹

As lembranças da mãe frisam a sua formação, “muito boa” e “avançada”, em relação à de outras mulheres da época, e sua dedicação à educação dos filhos:

Ela era uma pessoa muito preparada, pelos conhecimentos que as mulheres na época tinham. [...] Minha mãe teve uma formação muito avançada, ela era de dar muitos livros de presente para a gente, de incentivar muito. O mais interessante é que acho que a teoria dela era “mente sã e corpo são”, porque, paralelamente, ela desenvolvia, estimulava também o esporte. Morávamos na Rua Antônio de Albuquerque, em frente ao Minas Tênis Clube, e ela nos incentivava a competir, a fazer ginástica com o professor Macedo. Eu adorava aquelas rodas, fazer malabarismos com o professor Macedo.

Quando não íamos, porque estava chovendo ou qualquer coisa, cedinho, naqueles programas antigos do rádio, tinha aula de ginástica. Ela trouxe um quadro que, à medida que se falava no rádio, havia a ilustração no quadro. Ela então nos colocava no chão da sala para fazer exercícios acompanhando aquilo. Isso também me lembro demais, o quadro pendurado e ela comandando a gente. [risos] Quer dizer, ao mesmo tempo em que ela dava muito livro, tocava piano, era uma pessoa muito bem preparada, ela cuidava dessa parte física, acho isso muito importante.²⁰

À mãe, portanto, cabia tanto o sustento da família quanto a educação e o cuidado com os filhos – essa última tarefa dividida com os mais velhos, como pontuou Sara,

¹⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão).

²⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão).

quando lembrava as brincadeiras de infância. A atividade da mãe como professora também é colocada por Sara, novamente ressaltando a situação de sua mãe em relação às suas contemporâneas:

Minha mãe começou a dar aulas quando morava em Nova Lima. Naquela época, não se usava mulher estudar nem nada, mas meu avô não admitia mulher sem uma profissão – e naquela época! Se ela estivesse aí, estaria com cento e tantos anos hoje. Ela estudou [...] para ser professora e lá em Nova Lima já era professora. Meu pai não queria, mas ela foi ser professora do mesmo jeito. Mas meu pai foi muito esperto – ou era da época, não sei... Sei que ela vivia grávida, vivia de licença. E foi levando. Quando meu pai morreu, ela foi ser professora mesmo. Trabalhou direto, até se aposentar.²¹

A profissão docente era também exercida pela mãe de Solange, Joaquina de Almeida Santos Botelho, em Além Paraíba, cidade natal da artista. Os elogios à sua atuação e dedicação como professora aparecem em vários momentos das entrevistas. É a projeção dessa atuação, inclusive, que a leva à cidade de Pirapetinga, então distrito de Além Paraíba, no início dos anos 1930, para organizar um grupo escolar:

Minha mãe se casou, teve filhos, mas mesmo assim continuou trabalhando como professora. Ela continuou sempre a trabalhar. Mesmo solteira, antes de se casar, ela trabalhava. [...] A política então pediu a ela que abrisse um grupo no distrito de Pirapetinga, que é hoje uma cidade boa perto de Além Paraíba, mas na época era um distrito da cidade. Lá era difícil, porque a política era terrível, de matar ou morrer, uma coisa de faroeste. A política contrária não deixava o grupo funcionar, ameaçava os professores de morte, porque o grupo tinha sido fundado por outra política. Queriam que ela fosse diretora do grupo e o pusesse a funcionar. O chefe político de Além Paraíba tinha sido um grande admirador da minha mãe, quase se casou com ela. Ele a admirava demais! Pediu então a ela que fizesse esse favor, confiava na inteligência dela. E foi um sucesso muito grande. Ela foi, fui com ela, e Fifina, minha irmãzinha, também foi, os pequenos ficaram com minha avó, os menores. Então, fomos para Pirapetinga.²²

É possível inferir, a partir desses relatos, que a dinâmica familiar girava em torno da figura da mãe e de sua atividade docente. Com essa oportunidade de emprego em Pirapetinga, por exemplo, toda a família, inclusive o pai – “porque mamãe falou para o chefe político: *‘Só se vocês derem um emprego para meu marido, ele vai sair outra vez do emprego, porque vai ter que ir comigo’*. Ele era eletricitista e ia cuidar da bomba que mandava luz para a cidade...”²³ –, muda-se para aquela localidade, ali

²¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

²² Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão).

²³ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão).

permanecendo por três anos, entre 1930 e 1933. O sucesso obtido nessa experiência conduziria a mãe a um curso na Escola de Aperfeiçoamento,²⁴ em Belo Horizonte, ainda na década de 1930 – dessa vez, entretanto, ela viajaria sozinha:

O grupo em Pirapetinga era um prédio bonito, grande, existe até hoje. Quando chegou lá, a única coisa que pôde fazer foi chamar todas as professoras – havia professoras, mas elas tinham medo de ir para o grupo, então lecionavam particularmente, todos os alunos iam a aulas particulares. Ela convenceu a cada uma da vantagem de trabalhar para o Estado. Ela sempre acreditou muito no governo, no Estado, foi sempre uma funcionária exemplar. E era tão encantadora, que [...] todas as professoras foram. Ainda vieram as sobrinhas do meu pai, de Leopoldina, elas eram muito chiques, umas mocinhas lindas, professoras, normalistas.

E mamãe fazia festa demais, um inspetor escolar certa vez falou: “*Esse seu grupo deu certo, porque a senhora faz muita festa. O pior é que as professoras todas se casam*”. Mas era verdade. Aí ela cuidava da igreja, fazia festa de primeira comunhão, restaurava imagem, que já estavam meio velhinhas, faltando dedo, faltando isso, ela e papai restauravam tudo, ele sempre a ajudou nas obras de arte... Aquelas festas todas encantavam o povo. As exposições de trabalhos, a primeira exposição que ela fez de trabalhos do grupo foi um sucesso.

Ela fez um sucesso tão grande que o governo a convidou para ir a Belo Horizonte fazer o curso de aperfeiçoamento com a dona Helena Antipoff. Isso na década de 1930. Ela ficou três anos em Pirapetinga, depois [...] veio para Belo Horizonte, em 1933. Veio sozinha. Meu pai continuou em Pirapetinga e nós voltamos para a casa da minha avó, em Além Paraíba, *[onde retomamos a companhia deliciosa dos primos]*.

Então, ela ficava em Belo Horizonte, e quando vinha, era chique à beça, tinha boá de pele, chapéu, luvas. *[Dizia que Belo Horizonte ventava muito e era uma cidade muito fria. Era preciso também costurar pequenos pesos na barra das saias, para o vento não levantar... Mulheres ainda não usavam calças compridas nas ruas, só saias.]*

Quando voltou, foi nomeada diretora do grupo da cidade, Além Paraíba. Ela fez uma revolução em todo o ensino, com teste, era tudo moderno. Eles quiseram que ela ficasse em Belo Horizonte, mas ela nunca deixava os pais. Ah, não, o pai dela já tinha morrido, mas a mãe estava lá sozinha...²⁵

²⁴ A Escola de Aperfeiçoamento foi criada no contexto da Reforma Francisco Campos em Minas Gerais, pelo Decreto 8.987 de 22/02/1929. Segundo Anamaria Casasanta Peixoto (1981, p. 174), seu principal objetivo era “preparar e aperfeiçoar, do ponto de vista técnico e científico, os candidatos ao magistério normal, à assistência técnica do ensino e às diretorias dos grupos escolares” (cf. PEIXOTO, 1981, p. 173-180). Na origem da Escola, esteve a Missão Pedagógica Européia, e, entre seus membros, a artista e professora belga Jeanne Louise Milde – cuja trajetória será brevemente tratada no capítulo 3 – e Helena Antipoff (1872-1974), educadora russa, que, como Milde, lecionou na Escola de Aperfeiçoamento, permanecendo em Minas Gerais até sua morte. Sua obra educacional em terras mineiras é ampla, destacando-se a criação da Sociedade e do Instituto Pestalozzi, da década de 1930, as atividades da Fazenda do Rosário, “concentrando instituições para menores e adultos, escolas do grau elementar ao superior, estabelecimentos de ensino geral e especializado, agrícola, profissional e normal”, a atuação como professora na Faculdade de Educação da UFMG e a publicação de inúmeros artigos especializados (cf. SCHUMACHER e BRAZIL, orgs., 2000, p. 257-258).

²⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista. O

Com relação ao pai, Luiz Rousseau Botelho, Solange, em vários momentos, refere-se às atividades por ele exercidas:

Papai teve muitos empregos. O posto de profilaxia de Além Paraíba²⁶ fechou e foi transferido para Belo Horizonte; os médicos eram loucos por ele, não era um funcionário qualquer, eles o achavam muito inteligente, muito capaz. Mamãe não deixou que ele viesse e não quis vir com ele para Belo Horizonte. “*Meus pais são velhinhos, eu sou filha única, quero ficar...*” Ela era muito mais nova que seus outros dois irmãos. “*Não vou sair daqui.*” Então ela prejudicou sempre, sem querer, o emprego dele, não é? [...]

Ele era muito habilidoso, fazia qualquer coisa bem. Trabalhou no posto de profilaxia. Acabou. Foi então trabalhar na garagem dos bondes, já havia bondes elétricos – no tempo em que ele se casou com mamãe, eram bondes puxados por burros, depois é que vieram os bondes elétricos, comprados em Niterói, que era pertinho. Colocaram os trilhos e tudo. Ele sempre foi um ótimo eletricitista. Ele já tinha trabalhado também em Leopoldina, na Cia. Força e Luz, e o dono dos bondes o chamou para trabalhar com os bondes elétricos. E ele entendia de tudo, manteve sempre aquilo tudo funcionando muito bem.²⁷

Papai sempre sem emprego, por causa da profissão da mamãe ele estava sempre prejudicado, volta e meia ele era delegado de polícia, era uma coisa, era outra, tudo ele fazia e fazia bem. Mas nem sempre estava empregado,

pai, Luiz Rousseau Botelho, em seu livro *Dos 8 aos 80* (BOTELHO, 1979), também se refere ao sucesso da esposa como professora, além de relatar o convite por ela recebido para lecionar em Pirapetinga e seu desempenho naquela cidade: “Em 1930 o Dr. Antônio Augusto Junqueira, chefe político de Além Paraíba, pediu à Pituta [apelido de Joaquina Botelho, mãe de Solange] para ir reorganizar e fazer funcionar o grupo escolar de Pirapetinga, distrito de Além Paraíba. Ele achava que somente a Pituta podia fazer isso. O governo do Estado lutava com muitos problemas naquele distrito, por causa da encarniçada política do lugar, e o grupo estava fechado. Pituta foi então como diretora do grupo, e logo conquistou todo o mundo em Pirapetinga. Com muito cuidado, com o seu natural encanto, e a sua inteligência fora do comum, convenceu as professoras, que davam aulas particulares em suas casas, a trabalharem para o governo; convenceu os pais de família a mandarem seus filhos para o grupo, para isso ela visitava pessoalmente os chefes de família mais difíceis e mais influentes, e expunha todas as vantagens com clareza, com honestidade e simpatia, de se manter o grupo funcionando em Pirapetinga. Ela convidou professoras formadas em Leopoldina, e de outras cidades, e conseguiu nomeação para todas elas. Assim manteve o grupo escolar funcionando normalmente com muita ordem, em paz e com boa vontade de todos, pois onde ela estava havia sempre muita alegria e boa vontade. O arraial vibrava com as festas, as exposições de trabalhos, os teatrinhos e outras coisas que ela inventava, e os alunos aprendiam de verdade. Mas a luta foi muita, principalmente contra os inspetores escolares, que naquele tempo eram mandões e arbitrários. E depois de dois anos foi convidada pelo Secretário de Educação, para ir fazer o Curso de Aperfeiçoamento em Belo Horizonte, um curso que tinha fama de ser difícil, quase impossível de vencer. Ela seguiu para Belo Horizonte em 1933, freqüentou a escola, fez o sacrifício de ficar longe da família para poder melhorar e tirou o diploma com ótimas notas, voltando de lá nomeada diretora-técnica do Grupo Escolar Dr. Alfredo Castelo Branco, de Além Paraíba” (BOTELHO, 1979, p. 315). Como se vê, aqui, para contar a trajetória da mãe como professora, a memória da filha encontra-se com a do pai. Como apontei no primeiro capítulo, Solange colaborou com seu pai no registro de suas memórias. Esse foi, para ela, provavelmente um momento também de rememoração, e muitas de suas lembranças foram reativadas ou reconstruídas a partir do que lembrava o pai, misturando-se, então, às suas próprias memórias. Isso ocorrerá em outros momentos, como se verá adiante.

²⁶ Foi esse emprego no posto de profilaxia, como relata Solange, que levou o pai de Leopoldina, sua cidade natal, para Além Paraíba.

²⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão).

então... E havia muita política também na cidade, e eles detestavam política, não se envolviam com ninguém. Então, desagradavam a todo mundo. E meu pai era muito honesto, era o homem mais correto do mundo, e destemido, não tinha medo de ninguém. Como delegado, fazia as coisas que deviam ser feitas, às vezes ofendia a todos, descobria os crimes daquela gente poderosa lá e não entendia, ele não podia fazer isso, mas fazia. Então, estava sempre sem emprego.²⁸

Ele era eletricitista na Light, uma grande empresa. Era um bom eletricitista. Tanto que, às vezes, os engenheiros o traziam para perto deles, porque, além de ser muito inteligente, meu pai era muito bem educado, ele vinha de uma família muito importante, de muito prestígio, e muito culta, mas eles ficaram muito pobres, porque eram todos sonhadores! [...] Então, ele penou muito, coitadinho, para estudar, para arranjar emprego, trabalhava com os irmãos mais velhos, que abusavam muito dele, não o deixavam estudar, só trabalhar. Aí conseguiu um emprego e veio para Além Paraíba, mas sempre teve paixão por eletricidade. Era um grande eletricitista.

Trabalhou na Força e Luz da Leopoldina, depois foi para a Light, quando se casou com minha mãe, da Light foi para Cubatão, para fundar, ajudou a fundar aquele horror todo. Ele escrevia para mamãe assim: “*Buraco do inferno, tanto de tanto de mil novecentos e tanto...*” Buraco do inferno, era uma coisa horrível! [risos] Mas ele só morava no acampamento dos engenheiros, porque não o deixavam junto com os operários. Ele era muito inteligente, uma conversa muito fina, muito boa, e era muito competente, sempre foi, [e tinha um delicioso senso de humor. Tinha berço, mas enfrentou os empregos mais modestos, sem qualquer respeito humano, pouco se incomodando com a opinião dos outros...]

Depois, para me sustentar aqui, ele foi para Volta Redonda, e já estava velho. E lá foi um grande eletricitista, mas quase que morreu tuberculoso, voltou para casa num estado lastimável. Então ficou por conta de ganhar sem trabalhar, porque tinha que se apresentar sempre para provar que estava se tratando e que estava bom – não chegou a ficar tuberculoso, mas teve pneumonia muito forte.²⁹

Ao lado da enumeração dos ofícios dos quais se ocupou o pai, Solange também ressalta sua honestidade, sua modéstia e, principalmente, suas qualidades intelectuais: “não era um funcionário qualquer, eles o achavam muito inteligente, muito capaz...”, “além de ser muito inteligente, meu pai era muito bem educado, ele vinha de uma família muito importante, de muito prestígio, e muito culta, mas eles ficaram muito pobres, porque eram todos sonhadores!”, “ele era muito inteligente, uma conversa muito fina, muito boa...”, o que talvez se deva ao fato de Luiz Rousseau ter, após os 80 anos, tornado-se escritor e a própria filha querer, de alguma forma, explicar: não ocorreu por acaso, ele teve “berço”. E é como escritor, o que já pontuei no primeiro capítulo, que a artista se refere ao pai em seu “Curriculum Vitae”: “Filha do escritor Luiz Rousseau

²⁸ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

²⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

Botelho e da professora e educadora Joaquina de Almeida Santos Botelho, formada pela Escola de Aperfeiçoamento de Belo Horizonte, em 1934”.

Em vários momentos das entrevistas, Solange também revela as dificuldades financeiras enfrentadas pela família e o trabalho constante dos pais – em um trecho ou outro, inclusive, ela menciona a ausência da mãe, sempre envolvida com as atividades “do grupo”. Essas dificuldades, porém, não interferiam na felicidade familiar, como ressalta:

Eles eram uma alegria eterna... Mesmo que todos os problemas caíssem em cima deles – devia ter muitos, como minha mãe tinha muitos, meu pai sempre sem emprego, o governo pagando muito mal... Eles fizeram uma casa, estavam endividados até as orelhas, era caríssimo, e três filhos ao mesmo tempo para estudar, três adolescentes. Não havia ajuda de espécie alguma, não havia bolsa nem nada. Ela foi vendendo tudo da casa, piano, tudo que tinha, para poder pagar escola para a gente, o colégio das freiras. E ela trabalhava onde pudesse, nunca parou de trabalhar, trabalhava no ginásio, no Colégio dos Santos Anjos, no grupo, trabalhava para todo lado. Era uma vida dura. Mas eles viviam tão bem, meu pai e ela... Ele não tinha culpa nenhuma, porque parece que o governo castigava o marido das professoras... Não dava emprego a eles de jeito nenhum! O Benedito Valadares, não dava mesmo! [risos]³⁰

Duas outras questões podem ser ainda pontuadas, a partir das falas das entrevistadas, em relação aos seus perfis familiares. As três famílias se aproximam no que diz respeito ao fato de procurarem, cedo, transmitir determinados valores e práticas culturais que julgavam necessários à formação das meninas e das demais crianças das famílias – o incentivo à leitura, a práticas esportivas, à criatividade, por exemplo. As mães de Solange e Sara eram professoras, profissão, como demonstra Magda Chamon (2005), já “feminizada” no momento em que nascem as meninas – anos 1920 e 1930.³¹ Maria Helena também menciona pelo menos uma professora na família, sua tia Mucíola, que, em sua infância, era a responsável por oferecer diversas atividades às crianças; além disso, o pai de Maria Helena era advogado. Ou seja, são famílias

³⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão).

³¹ Chamon (2005), em sua tese de doutoramento, defendida em 1996 e publicada em 2005, investiga o processo de constituição, em Minas Gerais, entre meados do século XIX e início do século XX, do magistério elementar como uma “profissão feminina”. Analisando, no período que vai de 1834, “ano em que foi delegado às províncias do Brasil-Império, o direito de regulamentar e promover o sistema de instrução pública em seus territórios” (CHAMON, 2005, p. 16), às primeiras décadas do regime republicano no Brasil, as relações entre gênero, classe social e educação, no ensino elementar, demonstra como, progressivamente, houve uma feminização dessa profissão – em paralelo ao seu abandono por parte dos homens e à ressonância de um discurso que ressaltava a vocação “natural” das mulheres no trato com as crianças –, a ponto de, no início do século XX, ela estar quase que totalmente a cargo de mãos femininas (cf. CHAMON, 2005).

escolarizadas, e talvez por isso a preocupação em transmitir esses valores e práticas.³² Já a condição econômica das famílias, entretanto, as diferencia. Como se percebeu até aqui – e isso continuará aparecendo – Solange, em várias passagens, diz das dificuldades financeiras de seus pais, seja em episódios passados na infância, seja quando decide estudar com Guignard. Outras vezes, como se verá adiante, ela busca diferenciar a situação que a mãe viveu na juventude – os avós “tinham recursos” – da sua. Essas dificuldades, ao que parece, não marcaram as trajetórias de Maria Helena e Sara, já que não são mencionadas em suas falas.³³

2.2. Brincadeiras, leituras e outras práticas: a liberdade e a criatividade da infância

³² Uma rápida observação dos dados IBGE, para o recenseamento de 1920, permite perceber os índices de analfabetismo, no Brasil e em Minas Gerais, naquele momento: a população brasileira era contabilizada em 30.635.605 habitantes, “sabendo ler e escrever”, 7.493.357 (24,46%) e “não sabendo ler nem escrever”, 23.142.248 (75,54%). Minas Gerais, o estado mais populoso da União, possuía 5.888.174 habitantes, “sabendo ler e escrever”, 1.216.641 (20,66%) e “não sabendo ler nem escrever”, 4.671.533 (79,34%). Esses dados especificam o sexo apenas para a população e não para o grau de instrução. Cf. IBGE – Estatísticas do Século XX: “População do Brasil discriminada pelos principais característicos, segundo os recenseamentos gerais”, “Recenseamento de 1920 – População do Brasil e das suas Unidades Políticas, segundo o sexo, o estado civil e a nacionalidade” e “Recenseamento de 1920 – População do Brasil e das suas Unidades Políticas, segundo o grau de instrução e a idade” (disponíveis em: <http://www.ibge.gov.br/seculoxx/estatisticas_populacionais.shtm>, acesso: 20 ago. 2008).

³³ Os locais de residência com suas famílias indicam, por si só, uma condição privilegiada: encontravam-se dentro da cidade, separadas da “não cidade” – e aqui a fala de Sara, citada anteriormente, é significativa: “A vida era toda no centro da cidade, Belo Horizonte acabava na Avenida do Contorno...” Diversos estudos sobre o planejamento e construção de Belo Horizonte discutem a demarcação hierárquica que o projeto da “Nova Capital”, em fins do século XIX, quis impor à ocupação de seus espaços: uma zona urbana, circulada pela atual Avenida do Contorno e cortada de norte a sul pela Avenida Afonso Pena, para os funcionários públicos e aqueles que pudessem pagar por lotes (cujos preços se tornaram rapidamente altíssimos devido à especulação imobiliária) e outras duas, suburbana e rural, para onde se dirigiu a população pobre. A primeira concentrava os serviços e investimentos públicos, o comércio, e toda uma infra-estrutura que garantia o bem-estar de seus ocupantes, e as duas últimas foram entregues à sua própria sorte (JULIANO, 1996, p. 59-60). Embora moradoras desses espaços apenas a partir das décadas de 1920, quando a construção da cidade já havia sido concluída, e 1930, momento em que se iniciavam as intervenções e a ocupação desordenada da “não-cidade”, ao contrário do que previa o plano original, já ameaçava invadir a cidade (BARROS, 2001, p. 34 e 37-38), Belo Horizonte permanecia dividida em duas, como escreve José Márcio Barros, “existindo separadamente tanto no plano físico quanto no simbólico, como comprova a concentração de equipamentos públicos e serviços na região central” (BARROS, 2001, p. 38). Cf., ainda, PASSOS (1999) e BUÉRE (1997) e os trabalhos de Beatriz de Almeida Magalhães e Rodrigo Ferreira Andrade, *Belo Horizonte: um espaço para a República* (Belo Horizonte: UFMG, 1989. 216 p.) e de Ciro Flávio Bandeira de Mello, “A noiva do trabalho: uma capital para a República” (in: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *BH: Horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 11-47).

Como pontuei anteriormente, é comum, na fala das entrevistadas sobre suas infâncias, referências a essa fase de suas vidas como livres e criativas. Elas relatam brincadeiras e atividades diversas desenvolvidas sobretudo em família, mas também na escola e na rua. As reuniões familiares na casa de Maria Helena, as atividades da mãe de Solange como professora, que acabavam por envolver toda a família, os incentivos à leitura e ao esporte, por parte da mãe de Sara, dividem espaço com práticas escolares – como se viu no caso de Sara, sua narrativa escolar é a narrativa do seu desenvolvimento nas artes plásticas –, além de outras, entre as quais seleciono duas para abordar: brincadeiras e leituras, iniciando pelas primeiras.

Maria Helena Andrés

A família era numerosa, mas, hoje em dia, as famílias não se reúnem tanto. Hoje tem os brinquedos prontos. Nós fazíamos nossos próprios brinquedos. Eu me lembro que morávamos na Avenida Afonso Pena e fazíamos carrinho de rolimã... – isso eu era menor ainda, não estava adolescente – para escorregar pela ladeira. Papai não gostava, com medo da gente atropelar alguém ou cair, machucar, mas fazíamos escondidos. E saíamos rodando pela ladeira, de rolimã. Meu irmão, Paulo, que já é falecido, tinha um talento muito grande para inventor. Ele inventava as coisas com uma habilidade incrível! Vivia fazendo... – como se chama? Radinho de pedra. A gente ligava na pedra e escutava a voz. [...] Também fazíamos caleidoscópio, em casa mesmo: a gente arranjava o rolinho e catava, na rua, vidrinhos coloridos. Então, não eram só brinquedos comprados, mas também feitos por nós. Tínhamos brinquedos comprados, lembro quando papai chegava do Rio de Janeiro, já ficávamos na avenida esperando o carro para abrir a mala e ver o que ele trazia. Eram brinquedos chineses ou japoneses, não sei. A gente apertava, saía uns foguinhos... O chinês sempre gostou muito de fogos. Acho que naquela época isso foi interessante.³⁴

Quando criança, tinha uma família grande, estávamos todos sempre juntos, brincando juntos... É, **[riso]** brincávamos na rua. Antigamente não tinha assalto, nem seqüestro, nada disso, então as crianças podiam brincar. A rua também não tinha tanto movimento, eu morava na Avenida Afonso Pena com Santa Rita Durão – a Santa Rita Durão era toda pavimentada com pedras irregulares, de ferro. Brincávamos de roda, esconde-esconde, de tudo quanto existia...³⁵

Solange Botelho

A gente adorava os avós que moravam do lado, a casa deles era como uma fazenda, tinha carro de boi, muitas coisas. O quintal era imenso, brincávamos embaixo daquelas árvores, acho que isso me marcou muito. A chácara da minha avó tinha um quintal enorme. O Rio Paraíba do Sul, que banha a

³⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

³⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

minha terra, era um rio terrível, era proibido irmos até onde passava o rio grande. Mas, no fundo da chácara, havia um ribeirão chamado Limoeiro, como não se vê mais hoje. As águas eram límpidas, a areia tão branca e prateada que brilhava. E havia um remanso, já no fundo do quintal, onde brincávamos; tinha umas pedras e nem dava para nadar de tão rasinho que era. Ali brincávamos e os primos mais velhos nos vigiavam. Tinha aqueles peixinhos, aqueles girinos, filhotinhos do sapo, pretinhos, lisos, a gente pegava e eles escorriam pelo dedo.

Era maravilhoso, eu ficava horas sentada olhando para o ribeirão, para as árvores. Nunca via o fim das árvores, só via os troncos, por isso gosto de pintar árvores com aqueles troncos rugosos, eu ficava apaixonada olhando aqueles mistérios nos troncos. Era muito observadora e ficava espiando aquilo. As meninas, minhas primas, morriam de rir: “*Olha ela parada atrás da árvore! O que ela está olhando ali?*” “*Ah, alguma formiguinha...*” Mas eu ficava lá. **[riso]**

A gente brincava também de cozinhadinho, fervia lama nas panelinhas, fazia fogo, batia bife nas folhas de árvore, tudo era faz de conta. Brincava de comadre e conversava sobre a Aliança Liberal – eu acho que era o assunto do tempo, não é? Dos anos 1920 ou 1930. Víamos as comadres todas conversando na sala, então imitávamos. Às vezes vestíamos os vestidos longos da mamãe e saíamos...

Eram muitos primos, porque, na minha família, um dos tios, irmão da mamãe, mais velho, morava ao lado da minha avó, ele tinha muitos filhos também. Eram os nossos amiguinhos naquele tempo, uma criançada. Depois morreu a mulher do outro tio que morava fora, ele também tinha uma porção de filhos e os enviou para a casa da minha avó, porque não sabia o que fazer com as crianças, **[risos]** sem a mãe. Era uma turma enorme! Minha avó falava: “*Vocês acabam com os meus dias de vida!*” Mas ela adorava, foi o melhor tempo da nossa vida. A comida deliciosa que ela fazia e a paciência...

E ficava todo mundo mais na casa da minha avó, todos nós. A gente brincava de pique no escuro, *[para se esconder dentro dos grandes armários, guardaroupas antigos,]* arrumava uma correria sem fim, de tarde, por aquelas ruas sem calçamento, a única coisa que passava era o bonde. **[risos]** Nem carro tinha. Era bom demais, aquela companhia deles. Havia meninos e meninas e rapazinhos mais velhos. A gente pintava o sete. Isso eu devia ter uns quatro, cinco anos, quase, porque quando eu tinha seis anos nós saímos de lá. Então foi tudo antes dos seis anos.³⁶

Sara Ávila

Tive uma infância muito gostosa, porque morava no Santo Antônio, em frente ao Minas Tênis Clube, todo mundo conhecia todo mundo. Minha mãe era professora, saía para dar aulas, como ficou viúva, ia dar aulas. E haviam pessoas encarregadas de olhar a gente, só que éramos uma turma que saía para a rua, umas molecas danadas, gostávamos de andar em cima de muro, brincar de guerra, brincar de mil coisas. Tinha uma porção de irmãos acima da gente, e minha irmã e eu éramos as mais novas. Era uma turma enorme, nove pessoas. [...]

³⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

...tive uma infância muito livre, andava em cima de muro, não tive essa infância comportadinha, trancada em casa. E a casa tinha um quintal enorme, aproveitei muito. Pude explorar muito essa liberdade. Passava um córrego atrás da minha casa cheio de “maria-sapuda”, tenho mil histórias para contar daquilo. Tirava argila, fazia bonequinho e brincava, fazia fogãozinho, panelinha, tive os sentidos muito bem aguçados na infância. Havia um lote vago ao lado que pertencia à minha família, tinha coaxado de sapo, taboas, vaga-lume numa quantidade, os vaga-lumes me fascinavam! Aquele mistério de ascender a luzinha, na minha infância... Nem vemos mais vaga-lume hoje, acho que as infâncias de hoje não vêem vaga-lumes... [...]

Todo mundo nos conhecia, os filhos da dona Anita. Foi uma infância deliciosa. Nos tempos de hoje seria perigoso, mas, naquela época, não tinha perigo. Os vizinhos todos ajudavam a olhar. Mamãe tinha minhas irmãs e meus irmãos – eu a penúltima e minha irmã a última –, todos eram mais velhos e viravam um pouco pais, a gente apanhava um bocado. Mas tomavam conta também. E eu gostava muito de brincar com os meninos, eu e minha irmã mais nova, eles brincavam de benti-altas, iam com tampinhas de refrigerante, tampinhas de metal, punham na linha de bonde, o bonde passava e amassava, a gente colecionava aqueles maços de tampinha amassadas – para fazer o quê com aquilo eu não sei. Eles faziam uns jogos que não lembro mais o que eram, mas eu adorava colecionar, eu queria participar, pôr na linha do bonde: lá vem o bonde! Colocávamos tudo na linha, esperávamos o bonde passar e achatar, era uma maravilha!

Acho que tudo isso me desenvolveu. Faz parte, como falam, da minha caixa preta. Eu falo que o inconsciente é exatamente uma caixa preta. Só que, num avião, todo mundo pode saber o que tem na caixa preta; nós morremos e somos enterrados com ela, não é? [risos] A maioria dos nossos mistérios não vêm à tona.³⁷

A liberdade experimentada na infância, como se percebe, é reforçada por uma diferenciação: naquele tempo não havia perigo, era possível brincar na rua, por exemplo. Também se pode perceber, pelos relatos, que as brincadeiras “de menina”, aquelas que “revelam e reproduzem relações sociais”,³⁸ são poucas – “cozinhadinho”,

³⁷ Trechos da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão).

³⁸ Maria Isabel Ferraz Pereira Leite (2002, p. 70-71), analisando brinquedos e brincadeiras de crianças entre 6 e 14 anos de uma localidade rural do município de São José do Vale do Rio Preto, na Serra Fluminense, afirma: “Tomando como exemplo as meninas, vemos que executam as tarefas domésticas e, perguntadas sobre do que brincam, a grande maioria brinca de casinha. Percebi que em suas múltiplas expressões lúdicas estão reveladas e reproduzidas relações sociais: a opressão patrão-empregado, o machismo predominante entre homem-mulher na roça, a relação de poder professora-aluno, assim como as festas, a vida mais solidária, os doces caseiros, o vigor da natureza... Na brincadeira dos meninos percebi uma linearidade entre as crianças, os jovens e os adultos. Os rapazes e homens andam de bicicleta, jogam bola, soltam pipa, fazem mil piruetas com as peças. Para os homens, há o momento de trabalhar e o momento de brincar. Suas brincadeiras são as mesmas que os meninos fazem. Os meninos, com sua capacidade de tornar suas tarefas mais lúdicas, acabam entrelaçando estes momentos, porém, em suas falas, as brincadeiras (peteca, bola) são diferentes do trabalho (tirar leite, cortar capim). Já as meninas, em seus momentos de brincadeira (casinha), comumente continuam inseridas no mesmo contexto de suas tarefas, portanto estes espaços ficam diferenciados de forma muito tênue – ao brincarem de casinha, as panelas são potinhos vazios e latas velhas, o fogão é uma tábua em cima de tijolos... mas em suas atividades domésticas, lidam com arroz, feijão e macarrão de verdade, dentro de grandes panelões, na frente de fogões. E as mulheres? Em nenhum momento pude ver ou perceber uma atividade

“fogãozinho”, “brincar de comadre” –, e coexistem com outras, indiferenciadas ou que são caracterizadas, numa perspectiva de gênero, como brincadeiras “de menino”: o carrinho de rolimã – e aqui Maria Helena salienta: “isso eu era menor ainda, não estava adolescente” –, a fabricação de brinquedos por meio de experimentações, roda, esconde-esconde, pegar “maria-sapuda” ou girinos nos córregos, correrias, bentialtas, colocar tampinhas na linha do bonde... As meninas, como afirma Sara, tiveram “os sentidos muito bem aguçados na infância”.

Detenho-me um pouco mais nas narrativas de Solange Botelho sobre sua infância, para perceber mais de perto o quanto as memórias escritas pelo pai influenciam o modo de contar *sua* história. Como se viu acima, a idade de seis anos constitui uma forma de marcar esse momento de sua vida. É nessa época que sua família, devido à profissão da mãe, tem que se mudar para o distrito de Pirapetinga. Solange narra com detalhes de aventura a viagem para aquela localidade – apesar de próximo de sua cidade natal, o deslocamento demandava uma longa jornada:

Foi também uma viagem memorável para mim, um dos maiores acontecimentos da minha vida. Tínhamos que ir para a estação pegar o expresso que vinha do Rio de Janeiro. Ele vinha resfolegando, aquela locomotiva maravilhosa, e eu apavorada, as pernas bambas de emoção. E os viajantes vinham todos de... como se chama? Guarda-pó branco, porque o trem botava muita fuligem, não é? E o trem era altíssimo, pegavam a gente pela mão e nos guindavam. [risos] Estávamos na estação para pegar o trem, esperando, ele chegou cheio de fumaça, fumaça branca, fumaça preta, bateram o sino e eu subi. O trem era chique, me impressionou muito. Ele vinha de Petrópolis – ali é uma vizinhança do Rio de Janeiro, tudo é pertinho –, vinha cheirando a cravo, porque, naquele tempo, em Petrópolis, vendia-se cravo. Eu sei que todo mundo passava em Petrópolis e comprava cravo. A gente também encomendava para as festas, para tudo. O trem vinha cheio de buquês de cravo envoltos em papel de seda, cheirando a cravo. Compravam-se frutas estrangeiras que vinham de Petrópolis, uvas e maçãs, que também cheiravam. O pessoal usava chapéu e luvas, achei aquilo lindo, chiquíssimo! Fiquei impressionada.

Fomos até uma outra cidade, depois descemos desse trem chique, o expresso, que foi embora. Pegamos então um ramalzinho para Pirapetinga. O ramal não era tão chique, mas era engraçadinho, porque ele parava em diversas estações e a gente via umas coisas interessantes. O que mais me impressionou quando fomos chegando em Pirapetinga foram os morros plantados de café, havia a riqueza do café ainda. Muito café naquela época. Parecia cabeça de negro, porque era tudo penteadinho, aquilo me impressionava! Aquelas ruazinhas, os cafezais, eu ficava paralisada, achando lindo. Vi aquela paisagem, lá longe na estrada ia passando um carro, levantando uma poeirinha, achei a paisagem mais linda do mundo. Devia ser o único Ford, acho que era do fazendeiro. Ia pela estrada rolando poeira e aqueles morros maravilhosos. Aí começou a chegar em Pirapetinga, a primeira coisa que vi foi uma torre de olaria, uma

lúdica na vida das mulheres. Sua rotina está centrada nas idas à igreja, nos cuidados com a casa e a família, e, para algumas, também no trabalho fora de casa”.

torre grande, toda de tijolinhos, e achei Pirapetinga muito bonita, vista de longe com aquela torre, aqueles morros todos plantadinhos...³⁹

A chegada na cidade é lembrada pela recepção – “a cidade toda foi nos esperar, foi um acontecimento a chegada da diretora do grupo...”⁴⁰ – e, em seguida, Solange relata o que teriam sido “os anos mais felizes” de sua vida:

A Fifina ia para a escola junto com a mamãe e eu não tinha escola, foram os anos mais felizes da minha vida, porque eu era a maior andeja desse mundo! Ninguém me segurava em casa. Assim que mamãe saía para o grupo e papai para a bomba... – ah!, porque mamãe falou para o chefe político: “*Só se vocês derem um emprego para meu marido, ele vai sair outra vez do emprego, porque vai ter que ir comigo*”. Ele era eletricitista e ia cuidar da bomba que mandava luz para a cidade. Era longe. Então, papai ia para a bomba, mamãe ia para o grupo, e tinha uma velha empregada que cuidava da casa. Mamãe falava: “*Vigie a Solange...*” – eu tinha um apelido, Caiá. [...] Então mamãe falava: “*Vigie a Caiá, porque ela é muito levada*”. Eu ficava numa janela grande, olhando tudo que passava na rua. E a empregada dormia! Assim que eu percebia que ela estava cochilando, dormindo, eu escapava! Acompanhava qualquer coisa na rua, passava enterro eu ia atrás, para ver aonde ia. O enterro ia longe, mas como andava depressa, meu Deus! Subia o morro, eu não agüentava, minhas pernas eram curtas, eu voltava para casa.

Outro dia passou um menino com uma lavagem, puxada num carrinho com um cabrito, eu saí também e perguntei: “*Aonde você vai?*” “*Vou para o Estado do Rio...*” – porque Pirapetinga também era limite. Passava por uma ponte e já era Estado do Rio, como Além Paraíba. “*O Estado do Rio? Onde é? É longe?*” “*Não, é ali pertinho, vou só levar a lavagem...*” “*Eu vou também.*” Eu ia longe... [risos] Acompanhava tudo, voltava, ninguém sabia onde eu andava.

E quando não podia sair, eu andava pelos quintais, que eram lindos! Eram meio abandonados, cheios de jabuticabeiras seculares... – eu acho que eram seculares, porque eram velhíssimos aqueles troncos. E eu sempre fui apaixonada por árvore. Então, varava todas as cercas, não tinha cerca que me segurasse, para poder ver... eu ouvia a pomba juriti falando: pu... pu... pu..., ia atrás para ver. “*Quem faz esse barulho?*” Mas eu não achava. E andava pelos matos... Explorava tudo! E tinha passarinho de todo jeito, via os pássaros nas árvores... De vez em quando encontrava uma florzinha chamada maravilha, na beira do caminho, eu enfiava uma na outra e punha na cabeça, chegava coroada em casa, com aquele troço já morto, dependurado, e as pernas todas sujas de terra. Ninguém achava nada de mais. De vez em quando atravessava o rio, que era muito perigoso, cheio de pedras, mas atravessava em cima das pedras, passava para o outro lado. Tinha sempre umas pessoas que me levavam para casa, eu ficava desapontada. Eu ia, era humilde, mas não gostava que estragassem o meu passeio. O sacristão, que era amigo dos meus pais, me levava para casa, as donas-de-casa que me viam na rua, me levavam para casa. Era uma coisa horrível, não me deixavam sonhar!⁴¹

Quando eu tinha seis anos andei mais, porque, como te expliquei, mamãe ia para o grupo com minha irmã, que já tinha sete anos, os meus dois

³⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

⁴⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão).

⁴¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 13 de abril de 2007 (1ª sessão).

irmãozinhos tinham ficado em Além Paraíba, meu pai ia para a bomba, trabalhava de eletricitista, e eu ficava sozinha com uma velha empregada na casa, e fugia. Todo dia fugia para algum lugar. Eram as minhas andanças, isso guardo muito, vivia atrás dos passarinhos, do canto dos passarinhos, do canto do carro de boi, aqueles quintais misteriosos... Não sabia que tinha o senso da poesia, nem que estava achando aquilo bonito, eu me sentia bem, eu me sentia feliz com aquela situação. Só isso. Eu gostava daquele ambiente. Então, eu chegava em casa às vezes com coroa de flor na cabeça, com as pernas sujas de areia do rio, e a roupa molhada, alguém às vezes me levava para casa, eu sempre tinha essas confusões lá. Então mamãe falava: “*Tem que vigiar a Caiá, ela não pode fazer isso*”.⁴²

Mais uma vez suas memórias se encontram com as de seu pai, Luiz Rousseau Botelho, para se remeter aos episódios de sua infância.⁴³ A entrevistada menciona, em meio às suas aventuras de criança, os detalhes das árvores, das florzinhas, dos pássaros... Como fez o pai. Se ocorre uma aproximação em relação ao que contar – como o pai, ela procura se lembrar, de certa forma, daquilo que “todo mundo já tinha esquecido” –, ocorre também uma apropriação em relação ao que leu, tornando-se, ao dizer de sua vida, memória sua. São acontecimentos que ela vivenciou e que, talvez, a escrita do pai tenha reforçado sua lembrança e recomposição. Como se vê no trecho abaixo, retirado das memórias de Luiz Rousseau, as referências à pequena “Caiá”, em Pirapetinga, são muito semelhantes ao que conta Solange:

...as crianças brincavam dia e noite em completa liberdade, numa troca de meninas e meninos. Fifina sempre mais quieta e acomodada, tinha e tem o gênio da mãe, e o mesmo rosto daquela boneca francesa de “biscuit”, é incrível, mas assim era; já estava estudando no grupo, e quase não dava trabalho. Zezé era terrível nas artes, mas como ainda era muito novo andava sempre por perto da Pituta; às vezes escapava e ia parar dentro do rio Pirapetinga, que era largo e caudaloso afluente do Paraíba, *ou então era apanhado andando pelos bairros mais retirados que sempre alguma pessoa bondosa o trazia de volta para casa, e que quase sempre essa pessoa era o sr. Laurentz, o sacristão, um austríaco já meio de idade e muito bom.* Zezé era também de gênio calmo como a Pituta, era claro e muito rosado, tinha a boquinha vermelha, e o cabelo dele era liso e dourado. As meninas eram morenas, de cabelo muito preto e muito liso e franjinhas bem aparadas. Solange era mais morena e estava sempre preta de tanto tomar sol, pois *era muito andeja. Solange, que em pequena se chamava Caiá, apelido que a Fifina pôs na irmã mais nova, quando ainda não sabia falar direito, foi quem mais aproveitou aqueles tempos de Pirapetinga. Ainda não tinha idade para ir à escola e ninguém segurava ela em casa; nunca se sabia por onde andava porque ela acompanhava tudo que passava em frente ao nosso portão,*

⁴² Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

⁴³ Como apontei no primeiro capítulo, ao se referir aos livros escritos por Luiz Rousseau, Solange afirmou: “acho que ele gostou de voltar a ser menino, então escreveu direitinho a vida dele de menino. Como o doutor Edgar da Mata Machado falou, *ele devolveu a memória do país, porque o que escreveu, todo mundo já tinha esquecido, nome de passarinho, as árvores que vinham até a porta da fazenda, os macacos que estavam passando, os costumes com as lamparinas, tudo ele contava*” (trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007, 2ª sessão. Os grifos são meus).

enterro, casamento da roça, tropa de burros, os carros de bois que cantavam e passavam carregados de canas, e às vezes iam longe para o Estado do Rio, do outro lado da ponte, e ela queria ver aonde iam eles e o que era aquilo. Andava sozinha, varava as cercas dos quintais, que eram muito abandonados em Pirapetinga, geralmente cobertos de matagal; andava pelos morros e dentro do rio, e foi apanhada muitas vezes no Buraco Quente, o bairro dos morféticos, dentro da casa deles. Chegava em casa, depois de passar o dia inteiro fora, contando histórias incríveis. Era levadíssima e destemerosa para tudo quanto era arte, principalmente as perigosas, e nos deu panca! (BOTELHO, 1979, p. 316, os grifos são meus)

Há aí, ainda, referências aos outros irmãos, e o mais novo, Zezé, era “andejo” como Solange – ele, aliás, também vai ser geralmente trazido de volta para casa pelo sacristão.⁴⁴ Após esses “anos felizes”, Solange inicia seu percurso escolar, o que será tratado no próximo tópico, após a abordagem das práticas de leitura realizadas pelas meninas.

Pelo que contam, as entrevistadas liam muito na infância. Começando por Maria Helena, ela se lembra do pai como uma pessoa cercada de livros: “era advogado, vivia fechado no escritório estudando. Tinha livros e mais livros em quantidade”.⁴⁵ Lia também nas reuniões familiares: “Líamos muito. Acho que a leitura é muito importante nessa época. Líamos os nossos autores, os nossos poetas. A gente declamava as poesias de Olavo Bilac, todos os nossos poetas, parnasianos e outros”.⁴⁶ São lembranças que dizem dos primeiros contatos da menina com o universo letrado. Sobre esse contato, escreve Lopes (2004):

Interessou-se muito cedo pelos livros, freqüentando a biblioteca que era mantida e organizada por seu pai, Euler de Salles Coelho – homem culto e advogado competente e sensível – na própria residência familiar. Os clássicos da literatura, da filosofia e da história da arte seriam não somente as fontes que despertaram o interesse da jovem pela leitura, mas serviram, ainda, de embasamento para a sua reflexão teórica. Essas leituras foram, portanto, importante meio, motivação e impulso para o futuro processo criativo da artista e para a bibliografia que ela mesma iria escrever e editar, além das bases de geração e realimentação do processo didático que desenvolveu nas aulas de desenho que ministrou na Escola Guignard, por mais de 15 anos. (LOPES, 2004, p. 9)

⁴⁴ Como se pode perceber, Solange e seu pai discordam num ponto: quando a família foi para Pirapetinga, segundo Solange, seus irmãos menores ficaram com os avós em Além Paraíba, enquanto que seu pai menciona também a presença do filho mais novo do casal naquele distrito.

⁴⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

⁴⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

Sara, por sua vez, tinha na mãe, que, como se viu anteriormente, era professora, um grande incentivo para a leitura. Como afirmou, sua “teoria” para educar os filhos – “mente sã e corpo são” –, fazia com que tanto as práticas esportivas quanto a leitura fossem comuns na família. A entrevistada menciona as leituras de “menina-moça”:
“livros românticos – aquelas coisas que davam para menina-moça naquela época, coleção menina-moça...”⁴⁷ de onde retirava, também, inspiração para o desenho. Um grande destaque é dado, ainda, ao contato literário proporcionado pelas atividades frequentadas no Minas Tênis Clube,⁴⁸ localizado próximo de sua residência:

Quando eu era criança, eu adorava a tia Célia, do Minas. Era uma casinha de madeira branca e azul, uma fascinação, porque, naquelas prateleiras, ela dispunha os livros grandes de contos de fada, tinha desenhos, aquilo me fascinava. O Minas emprestava livros para levar, tinha os dias contados, a gente devolvia, e tinha que cuidar dos livros. Eu tinha fascinação pelos livros quando criança. Contos de fada, aquelas fantasias, eu viajava tanto, imaginava dragões... E, aos sábados, tinha o Vovô Felício, que era o Vicente Guimarães. Ele colocava os bancos no Minas e contava histórias, a meninada toda adorava. Ele tinha uma revistinha – pena que não tenho nenhum exemplar –, chamava-se “Era uma vez”. Quem ia assistir ganhava “Era uma vez”, e ele também distribuía balas. As tardes de sábado para mim eram lindas, eu me lembro dos bancos e ele na frente, eu o achava um semi-deus, sabe? É fascinante isso. As histórias dele tinham sempre o nome das filhas, Milene e Mileninha ou Mirene e Mireninha... A gente fantasiava as princesas, era fascinante, um bando de meninos sentados nesses bancos sem encosto, fascinados, ninguém saía, ninguém se mexia, ouvindo as histórias dele. E todo mundo ganhava a revistinha e um monte de balas. [risos]⁴⁹

⁴⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

⁴⁸ Escrevendo em 1947, sobre as diversões dos belo-horizontinos, entre elas os clubes, o jornalista Jair Rebelo Horta, num trecho em que destaca a tradição do Automóvel Clube, acaba por dar mostras do significado do Minas Tênis Clube, naquela época: “Houve um tempo em que toda atividade social elegante se desenvolvia, pura e exclusivamente, no Automóvel Clube, com o rigorismo de sua seleção e seus bailes bissextos. A cidade foi crescendo, construíram o *Minas Tênis, mais amplo, menos aristocrático, mais franco e jovial*. Os do Automóvel foram, viram e... não se convenceram. Voltaram aos seus salões fechados e ali se sentem felizes. Veio o Iate, com a audácia de sua arquitetura moderna, que logo se projetou por todo o mundo. Não afetou o prestígio da agremiação tradicional, cujos membros até sentem um certo prazer diabólico ao saber de qualquer coisa de errado que se verifica nessas associações novas, que tiveram a petulância de pretender afetar o seu prestígio, já tão fortemente arraigado. O Automóvel Clube faz parte do patrimônio mineiro, da mesma forma que seus bem comportados sócios...” (Revista Social Trabalhista, n. 59, dez. 1947, p. 354, os grifos são meus).

⁴⁹ Trechos da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão). Trata-se do periódico *Era uma vez... Revista de Vovô Felício para os seus netinhos*, editado quinzenalmente em Belo Horizonte por Vicente Guimarães, mineiro de Codisburgo, entre abril de 1940 e dezembro de 1947. De acordo com Edson Nascimento Campos (1997), a revista objetivava ser “uma alternativa de textos sadios para mentes sãs” e circulava em várias cidades de Minas Gerais, sendo lida por crianças, jovens e também por professores (CAMPOS, 1997, p. 274-275).

Já Solange faz questão de afirmar que em sua casa havia “muitos livros”, identificando algumas coleções que lia com frequência. No trecho abaixo, ela discorre sobre a leitura do *Tesouro da Juventude*⁵⁰ e de uma história sagrada para crianças:

Eu gostava de ler os livros que a mamãe trazia de Belo Horizonte. Tinha o *Tesouro da Juventude* – isso não é do seu tempo... A primeira edição é maravilhosa. É uma coleção. Havia saído em Belo Horizonte, eram 18 livros, acho que traduzidos de um livro americano. E tinha diversas seções, história, ciência, livros famosos, as belas ações, e contos também, continhos. E ilustrações maravilhosas! Eu acho que o meu amor pela ilustração veio daquilo, daqueles livros, daquelas coisas que vi, me apaixonava, eu era apaixonada.

Eu sabia de cor a coleção inteirinha. Minha irmã e eu também. A gente brincava muito de ler, ela começava uma leitura e falava assim: “*Adivinha o autor e que lição é essa...*” Pegava uma página lá do meio, a gente adivinhava direitinho. Era uma brincadeira. Estávamos muito sozinhas, sempre, não é? Então brincávamos disso... Minha irmã e eu. Éramos amigas inseparáveis. Mamãe saía para trabalhar, meu pai também, meu irmão era muito levado, ia brincar com os companheiros, ele quase punha fogo na casa de vez em quando. Era proibido em Além Paraíba, mas ele aprendeu a nadar no rio, o Paraíba do Sul matou menino sem parar. Era perigosíssimo! Mas ele fazia tudo. E nós duas ficávamos em casa, brincando de ler, e representando as histórias do livro, a gente se fantasiava direitinho, decorava poesias e tudo. Eu nunca vi uma coisa tão interessante, porque aquilo nos enriqueceu muito. A gente não só lia, como representava e decorava, e tudo aquilo ficou na minha cabeça. Era muito bom.

Li o *Tesouro da Juventude* inteirinho, e mamãe também trouxe de Belo Horizonte uma história sagrada – mamãe era muito religiosa –, uma história sagrada para crianças, mas ela era muito adiantada, e tinha ilustrações maravilhosas; decorei inteirinha.⁵¹

A entrevistada destaca o enriquecimento proporcionado pela leitura e o desdobramento em brincadeiras com a irmã – note-se que, aqui, já não há mais menina “andeja”, mas a que fica em casa, enquanto os pais trabalham e o irmão “vai brincar

⁵⁰ Bernardo Jefferson de Oliveira (2008), analisando essa coleção sob a ótica da divulgação científica, afirma que, embora nunca tenha revelado sua fonte, é uma adaptação da enciclopédia norte-americana *The Book of Knowledge*, a qual, por sua vez, é uma versão um pouco mais elaborada da obra *The Children's Encyclopaedia*, organizada na Inglaterra por Arthur Mee, em 1908. No Brasil, o *Tesouro* teria sido muito popular entre os anos 1920 e 1950, entretanto, poucas informações são encontradas sobre sua publicação – “não há, por exemplo, nem nas publicações nem nos bancos de dados dos sistemas de catalogação das principais bibliotecas do país, as datas das primeiras edições ou os nomes de seus colaboradores e tradutores. Ao que parece, a obra foi escrita em inglês e traduzida para o português no final dos anos 1920” (OLIVEIRA e SILVA, 2002). Tais informações me levam a crer que a coleção adquirida pela professora Joaquina Botelho, mãe de Solange, é, senão a primeira, uma das primeiras edições no Brasil, embora afirme Oliveira (2008) que as primeiras edições “eram mais requintadas e foram destinadas, sobretudo, às bibliotecas das famílias ricas”. O *Tesouro* teria perdido sua popularidade na década de 1960, “quando o mercado editorial brasileiro foi invadido por diversos concorrentes, que inovavam com impressões coloridas e sobretudo um esquema de vendagem em fascículos nas bancas de jornal” (OLIVEIRA, 2008).

⁵¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

com os companheiros”. Esse ficar em casa em lugar de ir para a rua, como ocorria com frequência, quando a entrevistada se refere ao período que passou em Pirapetinga, talvez seja porque nesse momento Solange é aluna do Colégio dos Santos Anjos, colégio religioso, por volta dos 12 anos. Solange já não é mais uma menina, mas uma pequena mocinha. É um período, como se verá a seguir, bastante conflituoso para ela, por não se adaptar ao rigor da escola.

Outro destaque é dado às ilustrações presentes na coleção: “acho que o meu amor pela ilustração veio daquilo!” Também em relação à *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, outra coleção mencionada, a atenção às ilustrações e à materialidade do livro aparece ao lado das leituras:

Essa *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, meu avô deu para mamãe quando ela se formou, eram 24 volumes. Eu também li inteirinha, sabia de cor certos trechos de obras célebres. Eu não as sei inteiras, mas sei um pouco delas, principalmente de Homero, [*eu adorava as histórias de Ulisses.*] E eram livros deliciosos de ler, porque eram muito bem encadernados, eram grandes e grossos, as letras eram pretas e nítidas, e com margens brancas muito grandes, então era um livro gostoso de ler, eu apreciava.

Tinha também ilustrações maravilhosas, muita cara de homem, todos os romancistas famosos, todos os grandes escritores, a vida deles e a fotografia. Tanto que minha irmã falava: “*Não gosto daqueles livros porque tem homens demais, retratos de homens demais!*” Mas todos os livros começavam com uma pintura célebre e eram essas que me tocavam, [*clássicas, toda a página decorada em ouro, lindo!*] E tinha, às vezes, um papel especial, um papel transparente por cima. E aquelas obras de arte, que eu ainda não tinha familiaridade, os grandes pintores clássicos. [*Muito tempo depois é que vieram para mim os modernos... Essas obras eram somente de literatura, mas tinha também um pouco de ilustrações e muitas fotos de obras de arte antigas, estátuas e monumentos.*] Comecei a ter contato com esses grandes romances clássicos e com a arte clássica [...] nesses livros da minha mãe.⁵²

Para observar, com Solange, os outros tipos de leitura que realizava, é preciso antes fazer referência a uma família que, no início da adolescência, passou a participar de suas relações. Trata-se da família Lima Costa – segundo afirma, parentes de Augusto de Lima –, que se mudou para Além Paraíba provavelmente em meados da década de 1930. Solange conheceu as meninas dessa família quando estudava no Colégio dos Santos Anjos, após um dos episódios “trágicos” vividos nessa escola. A partir de então, passou a frequentar sua casa, dividindo com elas e com seus irmãos momentos de leituras, discussões, entre outras atividades:

⁵² Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão). – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

Líamos livros proibidos, a *Carta de Pero Vaz de Caminha* lemos no retiro espiritual – ele falava que as índias tinham as vergonhas muito limpas e peladinhas... Por isso era proibido. Então a gente ria, ria, ria... **[risos]** Veja que idiotice... [...] No mais, a gente lia o *Tesouro da Juventude*... Começamos com a *Biblioteca das Moças*, que eram lições de moral, eram muito bonitos, todos, até hoje eu adoro. Às vezes grandes romances que o cinema mostrava, eu não sei, *[não me lembro mais.]* Elas tinham muitos livros. *[Mas minha casa também era rica em livros, minha mãe e nós éramos apaixonados por livros... Meu pai não. Ele preferia “ler” a natureza diretamente, sem intermediários...]*

[...] Era uma casa cheia de livros. Elas liam muito. A gente gostava de livro policial, aprendi a ler Edgar Wallace. Eu achava os livros policiais mais românticos do que os romances. *[Mas tenho que explicar que eu não tinha inclinação para literatura, nem a paixão pelos livros literários, minha paixão sempre foram as artes plásticas!]*

[Eu gostava e gosto de livros policiais porque são também romances.] sem muita preocupação de fazer romance, então achava aquilo mais gostoso, não é tão meloso. E eu deixei as histórias de fada com muita pena, gostei de histórias de fada até depois de grande. Um dia minha irmã chegou com um romance de Delly, que era “água com açúcar”, e falou para mim assim: “Olha, esse aqui é parecido com história de fada, vê se você vai gostar dele...” Aí me apaixonei pela *Biblioteca das Moças*, li todos aqueles romances. *[Às vezes eu lia]* Machado de Assis, Godofredo Rangel *[e outros...]*

Eu lia de tudo, era variado, o que a gente pegava, lia. *[Mas eu não ficava a ler todo o tempo, eu também queria viver...]* [...] *[Eu não tinha a paixão deles, dos meus amigos, pela literatura, meus caminhos eram outros.]* [...] *[A verdade é que eu também pintava e desenhava e minha paixão eram as artes, mais do que a leitura.]*

[...] Poemas, poetas, Carlos Drummond de Andrade, mas eles não gostavam do Carlos Drummond, então eu não lia muito também, não gostava dele. [...] Porque eles achavam que aquele modernismo era esnobismo... Eram muito conservadores, na família. Eles não aceitaram logo, eram filhos de poeta, não é? [...] Acharam muito diferente. Depois, acho que mais tarde começaram a admirar... [...]

Discutíamos artes plásticas, literatura, religião, astronomia, tudo a gente discutia! *[Mas eram discussões muito pretensiosas e ignorantes também,]* para ver quem é que tinha razão. Todo mundo tinha idéias diferentes e ninguém me venciam, porque eu sempre venciam com os absurdos. “Como você começa com os absurdos, então a gente deixa”. **[risos]** “Não é nada absurdo, mas eu acho isso, está acabado!” *[Sempre usei mais a intuição do que o conhecimento...]*⁵³

Solange procura relativizar tanto a importância que a leitura teve em sua formação, ao afirmar “tenho que explicar que eu não tinha inclinação para literatura, nem a paixão pelos livros literários, minha paixão sempre foram as artes plásticas!”, “eu

⁵³ Trechos da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

não ficava a ler todo o tempo, eu também queria viver...”, “eu não tinha a paixão deles, dos meus amigos, pela literatura, meus caminhos eram outros. A verdade é que eu também pintava e desenhava e minha paixão eram as artes, mais do que a leitura...”, quanto a própria importância dessa família, acrescentando: “minha casa também era rica em livros, minha mãe e nós éramos apaixonados por livros... Meu pai não. Ele preferia ‘ler’ a natureza diretamente, sem intermediários...”. Esses acréscimos foram feitos posteriormente, no ato da leitura da entrevista transcrita, como afirmei no primeiro capítulo, momento de reflexão sobre o que foi falado.

Refletindo um pouco mais sobre essas leituras de meninas e moças, ao que parece, Maria Helena, desde a infância, teve contato com uma literatura mais clássica, incentivada principalmente na família. Ela também relata práticas que, de certa forma, se desdobravam desse contato com a leitura, como a produção escrita: os versinhos de cordel, como se observou no trecho em que a entrevistada contava das brincadeiras familiares – prática que ela relaciona a uma espécie de “transgressão respeitosa”: “esses versinhos de cordel fazíamos como crítica: algo que estava querendo criticar no mais velho e não podia falar na cara, então, fazia o versinho e cantava. A gente cantava os versinhos mexendo uns com os outros ou então com os mais velhos”.⁵⁴ Em outro trecho, essa transgressão é associada também aos desenhos:

Comecei a fazer também esses versinhos, parecidos com cordel, mexendo com os tios, com os parentes mais velhos. Tínhamos que nos comportar muito diante deles, mas um modo de transgredir era fazer versinhos, era desenhar. A transgressão era feita pela arte. Não podia responder, mas podia desenhar, podia criticar com versinhos. Aí eles ficavam sem graça, não é?⁵⁵

Além dos “versinhos”, Maria Helena conta que, na escola, gostava muito de Português, porque, de maneira geral, sempre gostou de escrever: “escrevia várias coisas sobre... – versos não, naquela época não, mas tentei até escrever uma espécie de romance, depois parei, achei que estava comprido demais, [risos] não dava”.⁵⁶

Também Solange menciona a escrita criativa, se assim posso nomear essa prática, e a associa às suas estratégias para não ir à escola, no início da adolescência:

⁵⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

⁵⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão).

⁵⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão). O “naquela época” ao qual se refere Maria Helena é provavelmente sua adolescência, já que, logo depois, afirma que como todo adolescente tem que ser “do contra”, ela também o era, e procurava transformar essa “agressividade” nos desenhos.

...quando chegava a hora do colégio, eu estava brincando, como sempre, brincando, inventando teatro, eu escrevia peças de teatro, fazia teatro... Escrevi muitas peças de teatro, e representava tudo, ensaiava os meninos, vestia roupa de gente grande, a vida era muito boa. Morria todo mundo na minha peça, eu não sabia o que fazer com eles. [risos] Morriam todos. Todo mundo se divertia a grande com meus teatros. Escrevia poesia, fazia muita coisa, desde que não fosse para a escola.⁵⁷

Suas práticas de leitura, como se pode observar, eram variadas – o que não quer dizer que as das outras entrevistadas não fossem, apenas que Solange deteve-se mais e com mais detalhes nessa questão –: enciclopédias, romances policiais, literatura “água com açúcar”, além de alguns autores da literatura brasileira, acompanhando o gosto da família anteriormente citada, que parece ter exercido alguma influência em suas preferências. Chama atenção o destaque dado à leitura do *Tesouro da Juventude* e às diversas práticas a ela relacionadas.

De acordo com Bernardo Jefferson de Oliveira (2008), o *Tesouro* foi, em diversos países, a primeira enciclopédia voltada para crianças de que se tem notícias. Comentando a recepção dessa coleção no Brasil, afirma que sua importância “na formação de gerações de jovens da elite brasileira das décadas de 1930 a 1960” pode ser observada pelo fato dela aparecer como bibliografia básica para currículos de ciências em programas escolares e também na lista de obras consultadas por crianças nas bibliotecas públicas da capital mineira.⁵⁸ Solange teve contato com essa obra, ao que tudo indica, na década de 1930 – como afirma, a mãe a havia adquirido em Belo Horizonte, provavelmente no período em que esteve na cidade para frequentar a Escola de Aperfeiçoamento. Sua fala fornece também algumas pistas para se perceber, se assim posso dizer, a circulação do *Tesouro* em Além Paraíba. Da leitura realizada em casa com a irmã e com amigas e amigos, a coleção passa a fazer parte do acervo do Colégio dos Santos Anjos, onde possivelmente passou a ser consultada por um número maior de crianças e jovens. Após relatar um episódio em que, aluna daquela escola, ficara de castigo “num lugar que se chamava biblioteca, mas só tinha um livro”, completa:

⁵⁷ Trechos da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

⁵⁸ O autor se baseia em artigos da Revista de Ensino das décadas de 1930 e 1940 (cf. OLIVEIRA, 2008 e OLIVEIRA e SILVA, 2002). Segundo afirma, na introdução da primeira edição brasileira, elaborada por um jurista de destaque na época, Clóvis Bevilacqua, a coleção é referida como uma obra em que “os grandes mistérios do mundo e da vida são apresentados na maneira mais clara que é possível de forma a alargar o espírito das crianças e das famílias, por toda a parte”. E, ainda, como “um recurso especial sobretudo, para os jovens e adultos que viviam afastados dos grandes centros urbanos” (cf. OLIVEIRA, 2008).

...tinha diversos, mas havia um que todo mundo queria ler, então era só aquele. Ele se chamava *Bem-te-vi feiteiro*, era uma história de contos de fada, [mas era romântica.] Tinha umas coleções de livrinhos, que eu não sei como se chamavam, eram engraçadinhos, mas era pouca coisa. E tinha o *Tesouro da Juventude*, que era nosso, minha mãe vendeu para poder pagar o colégio da minha irmã, mas eu sabia de cor.⁵⁹

Outra leitura que desperta atenção é a da coleção *Biblioteca das Moças*. Sara refere-se, como mencionei acima, às suas leituras de menina-moça, livros românticos, contos de fada, “coisas que davam para menina-moça naquela época” e relaciona essas leituras aos desenhos de imaginação feitos na infância. Solange afirma que a *Biblioteca das Moças*, leitura também compartilhada com as irmãs e com as amigas, veio justamente substituir essas “histórias de fadas”, as quais abandonou “com muita pena”.

Maria Tereza Santos Cunha (1993, 1998), nos trabalhos em que analisa algumas obras dessa coleção e as representações femininas nelas propagadas, afirma que esses romances foram bastantes populares entre as mulheres brasileiras, “sobretudo entre as camadas médias da população, ao longo das décadas de 40, 50 e até meados da década de 60” (CUNHA, 1993, p. 56).⁶⁰ As edições mais conhecidas eram de autoria de M. Delly, lembrado por Solange, pseudônimo de um casal de irmãos franceses. Entre os títulos mais vendidos de M. Delly, a autora destaca *Magali*, *Freirinha*, *Mitsi* e *Meu vestido cor do céu*.⁶¹ Nesses romances, afirma, “narrava-se a trajetória de moças exemplares, da meninice ao casamento, em um clima de encantamento e fantasia, típicos dos contos de fadas, nos quais se assegurava à leitora curiosa o benefício de um

⁵⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

⁶⁰ Afirma a autora que essa popularidade pode ser evidenciada pelas constantes edições, pelas lembranças que trazem às suas antigas leitoras – sua pesquisa consistiu, exatamente, em investigar “quais leituras mulheres/professoras, oriundas das camadas médias da população gostavam de fazer nas décadas de 40, 50 e 60, em Florianópolis” (CUNHA, 1993, p. 55) – e mesmo pelo fato de ser comum essas obras constarem dos acervos das bibliotecas escolares destinadas à formação de professoras, indícios de que “pelo menos duas gerações de adolescentes brasileiras de classe média foram leitoras da Biblioteca das Moças, dado que poderia adquirir relevância na constituição de um *ethos* feminino dessas gerações” (cf. CUNHA, 1993, p. 56). Na década de 1970, essas obras “parecem ter trocado de mãos”, afirma baseando-se no estudo de Ecléa Bosi sobre os hábitos de leituras entre mulheres operárias (BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. 8. ed. Petrópolis, Vozes, 1991. 188 p.), no qual figuram, nas listas elaboradas pela autora, pelo menos sete títulos da *Biblioteca*.

⁶¹ *Magali* (10. ed., 1956); *Freirinha* (6. ed., 1947), *Mitsi* (8. ed., 1960) e *Meu vestido cor do céu* (6. ed., 1960). Segundo CUNHA (1993), cada edição possuía, em média, quatro mil exemplares. A *Biblioteca das Moças* fazia parte de uma coleção popular – Coleção Verde – composta de 175 títulos, traduzida e publicada no Brasil pela Companhia Editora Nacional, de São Paulo, entre 1935 e 1960, e alguns reeditados na década de 1980, sem o mesmo sucesso. M. Delly assinava 35 desses 175 títulos. Cf. CUNHA, 1993 e 1998.

final feliz” (CUNHA, 1998). Em meio a esse clima, as obras traziam modelos desejáveis e não-desejáveis de mulheres, cristalizados nas heroínas e anti-heroínas, além de forte conteúdo religioso – um bom motivo, segundo a autora, para os colégios de orientação católica incentivarem sua leitura – e uma divisão clara de papéis e esferas sexuais – como observa Cunha (1993), encerrava-se a mulher na esfera doméstica e sua única atuação pública aceitável era a de professora, para a qual possuiria dons naturais.⁶² Que tipos de apropriações essas leituras puderam gerar em Solange fica difícil avaliar. Entretanto, estabelecendo uma relação com as representações femininas nelas veiculadas, bem como com as histórias narradas, questões apontadas por Cunha, posso me arriscar a dizer que a artista, em sua história – vivida e contada – coloca-se como anti-heroína: ela não se casa, não tem, portanto, o “final feliz” esperado para as moças de sua época, e decide sair de sua cidade em direção à capital do Estado, para se tornar uma artista plástica.

Antes de passar às experiências escolares das três entrevistadas, cabem algumas observações. As práticas abordadas até aqui indicam, talvez, a construção de pelo menos dois tipos de disposições: o gosto por atividades ligadas à arte, iniciado na família e desenvolvido na escola – mesmo Solange, que não confere tanto peso à escola na construção desse gosto, narra algumas práticas ocorridas no ambiente escolar às quais pode ser atribuída alguma importância, como se verá no próximo tópico –, e também o gosto pela leitura, com atividades também praticadas em família e às vezes na escola. São atividades, ao que parece, praticadas tanto pelos meninos quanto pelas meninas das famílias – a não ser no caso de Sara, que, ao afirmar que suas irmãs, como a mãe, também desenhavam, sugere que essa era uma prática feminina em sua casa. Seguindo essa mesma direção, suas falas, sobre esse período de suas vidas, pouco indicam diferenciações em relação às questões de gênero – o que não significa que pouco existiram, mas que talvez tenham sido pouco percebidas. As brincadeiras, como apontei anteriormente, são um exemplo. Brincadeiras “de meninas”, nessa época, convivem com as brincadeiras “de meninos”. Elas brincam, em casa ou na rua, com

⁶² Esses indícios, de acordo com Cunha, sugerem que a leitura foi um dos processos que ajudaram a sedimentar a imagem do magistério como “ocupação ideal para as mulheres”, ao lado de outros argumentos de educadores apontando-o como uma carreira mais adequada à “natureza feminina, pois requeria amor, dedicação, minúcia e paciência” (CUNHA, 1993, p. 59-60).

parentes e amigos de ambos os sexos. A rua, me parece, não é para elas um espaço proibido – veja-se o caso da Solange “andeja”.

Logo no início deste capítulo, afirmo que, por vezes, é difícil localizar temporalmente determinados eventos narrados pelas entrevistadas. Suas memórias, se às vezes propõem caminhos diacrônicos para suas vidas, não significa que sejam também cronológicas – e obviamente não deveriam ser, as formas de marcar o tempo, na memória, não obedecem a determinações mecânicas, como lembrei ao iniciar o primeiro capítulo desta dissertação, valendo-me das reflexões de Pierre Nora (1993). Assim, muitas vezes não é possível precisar – a não ser quando as entrevistadas o indicam – o que foi próprio da infância e o que foi próprio da adolescência. Mesmo porque, nessas narrativas, há um encaminhamento quase natural até o curso de Guignard. O que percebo, entretanto, de maneira geral, como já afirmo, é que as infâncias são narradas como livres, tempos de brincadeiras diversas, “aventuras”, descobertas – inclusive a do jeito, do talento, da vocação para o desenho. Na adolescência, por outro lado, salvo raras exceções – como as referências de Maria Helena às idas ao cinema e a menção, por parte de Solange, de suas “acaloradas” discussões com amigos e sua participação em concursos de desenho no rádio –, elas se restringem às narrativas das experiências escolares, as quais também aparecem nas falas sobre a infância.

Michelle Perrot (2007), em seu ensaio sobre a história das mulheres – a *sua* história das mulheres –, lembra, ao analisar “as idades da vida de uma mulher”, que “a pequena infância (0 a 6 anos) é relativamente assexuada. [...] meninos e meninas participam das mesmas brincadeiras, vivem agarrados às saias das mulheres. Depois começa um longo processo de sexuação” (PERROT, 2007, p. 43). Para essas meninas, nascidas nas décadas de 1920 e 1930, as infâncias teriam sido assexuadas? Talvez sim ou talvez não. A partir do que *ouvi*, eu poderia dizer que essa sexuação começa a ter lugar no momento em que as meninas passam a frequentar colégios religiosos, no início da adolescência.

A partir do que contam sobre seus percursos escolares – e estabelecendo uma relação com as demais práticas narradas, como as brincadeiras, por exemplo –, é possível perceber que, se a infância foi construída como uma época de exercício da liberdade e da criatividade e as atividades escolares dividiam espaço com outras – as brincadeiras e as práticas diversas em casa ou na rua, as leituras, as discussões com amigos... –, no início da adolescência, quando começam a frequentar os colégios religiosos, seus tempos parecem se restringir quase totalmente à escola.

Entre uma lembrança e outra, encontram-se algumas ações que não sustentam essa afirmação – por exemplo, o fato de Maria Helena mencionar a frequência ao cinema na adolescência, de onde tira inspiração para o desenho (os seus “mitos cinematográficos”, desenhados em 1937, quando tinha 15 anos, são ainda guardados),⁶³ e Solange, as discussões com as amigas e amigos, os concursos no rádio (esses realizados quando se distanciou da escola). Entretanto, percebo que, afastando-se da infância, deixam de existir também muitas das práticas tão ressaltadas como livres e criativas.

Dessa forma, diferentemente da infância, a adolescência teria sido muito mais restrita à formação escolar? Tratando-se de mulheres nascidas e educadas nos anos 1920 e 1930, e que, no início da adolescência, passam a frequentar colégios confessionais – Maria Helena, o Sacré-Coeur de Marie, Solange, o Colégio dos Santos Anjos e Sara, o Notre Dame de Sion –, essa idéia me parece possível. De acordo com Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti (2007), em um trabalho no qual analisa as memórias de ex-alunas do Colégio Notre Dame de Sion, de São Paulo,

...o ambiente escolar é um dos espaços privilegiados onde a disciplina encontra lugar fértil para o seu desenvolvimento. Como exemplo disto, está a própria educação cristã, repleta de regulamentos, inspeções e vigilância elaboradas para serem divulgadas dentro das “cercas” dos colégios e dos conventos, “lugares determinados que se definem para satisfazer não só a

⁶³ Palavras de Maria Helena: “...na adolescência, comecei a ficar interessada e via muitos filmes, fiquei interessada nos artistas de cinema e desenhava alguns. Tenho desenhos feitos quando eu era adolescente, de Errol Flynn – um artista muito importante, representou Robin Hood –, Marlene Dietrich, Joan Crawford – deixe-me ver outras... Simone Simon, Greta Garbo. Desenhei todos. Eu ficava fascinada, eram os meus mitos. Porque a gente sempre tem que ter alguma coisa para admirar, todo mundo tem que ter. Naquela época eram os artistas de cinema. Não havia televisão, agora são os artistas de televisão. Mas, naquela época, eram os artistas de cinema” (trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007, 2ª sessão). Como observa Nicolau Sevcenko (1992) em seu estudo sobre a modernidade paulista nos anos 1920, a “obsessão” ocasionada com a invasão da indústria cinematográfica norte-americana no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, fez com que os filmes fossem somente parte dessa indústria, ao lado de revistas, informações, pôsteres, suvenires, discos... Propiciou, ainda, que “novos cultos” surgissem, em substituição aos tradicionais: entre os “entusiastas ardorosos”, as imagens de atores e atrizes tomariam o lugar antes reservado às imagens religiosas – “uma vez mais, a mais revolucionária tecnologia se cruza e se ajusta circunstancialmente com os legados simbólicos mais arcaicos” (cf. SEVCENKO, 1992, p. 92-95). Também Guacira Lopes Louro (2007), analisando o cinema como uma “pedagogia cultural”, afirma: “à medida que o cinema ocupava um lugar destacado na vida das comunidades urbanas, aqueles que davam materialidade a essa atividade – especialmente atores e atrizes – acabavam por participar do cotidiano das pessoas comuns. Se o *glamour* e a magia que cercavam astros e estrelas estavam distantes do dia-a-dia da platéia, era apesar disso (ou talvez exatamente devido a isso) que exerciam efeitos tão importantes. O cinema hollywoodiano era, então, uma indústria poderosa, sustentada pelos grandes estúdios – um sistema que vendia muito mais do que filmes. Essa indústria envolvia revistas, moda, produtos de beleza, discos, clubes de fãs... Ela ‘vendia’ um estilo de vida, ela ensinava um jeito de ser, ela construía e legitimava determinadas identidades sociais e desautorizava outras. Sua abrangência e poder eram efetivamente muito significativos” (LOURO, 2007, p. 425).

necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil”. (CAVALCANTI, 2007, p. 64-65)⁶⁴

Essa disciplina e esse regram talvez se estendessem para fora do ambiente escolar, reforçados por suas famílias, às quais coube a decisão de matriculá-las nesses estabelecimentos, já que, segundo a mesma autora, nos debates educacionais ocorridos nos anos 1920 e 1930,

A Igreja católica encerra-se também num processo de rearticulações internas, uma vez que se apresentava a urgência de mobilização de seus representantes para a “cruzada vencedora” que impediria o país de continuar na “ignorância religiosa”. Por conseguinte, formar cidadãos católicos, em especial “mulheres católicas” – sinônimo da mulher brasileira ideal –, tornava-se elemento crucial aos propósitos ideológicos da Igreja e do Estado. [...] Uma das maneiras encontradas pela Igreja para cumprir seus propósitos é abrir novos terrenos apropriados para a cristianização, e para isso as congregações, especialmente as atentas à educação do sexo feminino, recebem aval para penetrar nas grandes cidades brasileiras e impor normas e perfis para as mulheres que serão mais tarde promotoras dos ideais e das virtudes católicas. (CAVALCANTI, 2007, p. 69-70)⁶⁵

Na mesma direção, afirma Rita de Cássia Chagas Henriques (2006), em seu estudo sobre o Colégio Sacré-Coeur de Marie de Belo Horizonte:

As escolas católicas de Minas Gerais foram o espaço privilegiado para a formação de professoras. Promoviam a formação humana e profissional, realçavam os valores morais e cristãos e se constituíam como modelo do lar, protegidas das mazelas do mundo exterior. Modelos a serem introjetados pelas futuras mestras-mães. (HENRIQUES, 2006, p. 121)

Não quero com isso dizer que houve uma imposição, a partir da educação recebida nas escolas confessionais, de um “modelo ideal” de mulher às meninas e por elas completamente incorporado – muito pelo contrário, se assim o fosse, é possível que nem chegassem ao curso de Guignard e, se chegassem, não seguissem a profissão, como ocorreu com muitas de suas colegas – e nem sugerir que, caso tivessem freqüentado

⁶⁴ A autora cita Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e punir*.

⁶⁵ Sobre a educação religiosa feminina, em Minas Gerais, ver, entre outros trabalhos, as dissertações de Ana Cristina Pereira Lage (2007), sobre o Colégio Notre Dame de Sion da cidade de Campanha, e de Rita de Cássia Chagas Henriques (2006), sobre o Colégio Sacré-Coeur de Marie de Belo Horizonte, além do relatório de pesquisa de Maria de Lourdes Amaral Haddad e Maria Aparecida Paiva Soares dos Santos sobre o Colégio Santa Maria de Belo Horizonte (HADDAD, Maria de Lourdes Amaral; SANTOS, Maria Aparecida Paiva Soares dos. *A educação da mulher em Belo Horizonte: a contribuição das Dominicanas do Colégio Santa Maria (1903-1968)*. Belo Horizonte: FaE/UFMG, (19??) 129 p.).

colégios laicos, suas vivências – e suas narrativas – seriam outras. Como também observa Henriques (2006):

Não se pode perder de vista que as escolas não têm por si mesmas o poder de moldar o caráter, de inculcar valores. Não há uma transmissão de valores só porque se trata de escolarização, ainda que de mulheres nascidas nas esferas próximas do poder ou com alta distinção social, a priori mais afeitas à aceitação do modelo social proposto. Há, antes de tudo, trocas e transferências culturais. Os sujeitos envolvidos têm um arsenal cultural e, com ele, recortam, filtram e reconstruem o que ensinam/aprendem. (HENRIQUES, 2006, p. 101-102)

Se evoquei as experiências escolares nesses espaços foi por constatar que o que narram hoje, do momento em que os freqüentam, sugere uma quase ausência de circulação em outros espaços, o que será modificado apenas posteriormente, com a ida de Maria Helena para o Rio de Janeiro, estudar com o artista Carlos Chambelland, com os cursos de Sara na Aliança Francesa, com a participação de Solange em concursos de rádio. Com a decisão, enfim, das três moças de estudarem com Guignard – experiência de formação que analisarei no próximo capítulo. Passo agora às narrativas sobre seus percursos escolares.

2.3. Percursos escolares: experiências boas e nem tão boas assim...

Pelo que pude apreender das falas das entrevistadas acerca de sua escolarização formal, Maria Helena freqüentou a escola entre os anos finais da década de 1920 e o decorrer da década de 1930; Solange, durante a década de 1930 e o início da década de 1940, e Sara, em fins dos anos 1930 e a na década de 1940. Posso localizar temporalmente esses momentos a partir das pistas que me forneceram. Maria Helena menciona a breve carreira política do pai, interrompida com a Revolução de 1930. Ela havia iniciado seus estudos em Belo Horizonte e os continuou no Rio de Janeiro, durante o ano que ali permaneceu com a família. Retornando a Belo Horizonte, prosseguiu seu percurso escolar até concluir o curso normal, quando se dirigiu ao Rio de Janeiro para estudar com o artista Carlos Chambelland, o que, entre idas e vindas, conforme conta, durou cerca de três anos. Em 1944, passou a freqüentar o curso ministrado por Guignard.

Solange Botelho, como se viu anteriormente, tem o ano de 1930 como um marco em sua infância, por ser a data em que se mudou com a família para o distrito de Pirapetinga, onde sua mãe organizaria um grupo escolar. Segundo se lembra, no ano seguinte à chegada na cidade, ela iniciou sua escolarização, que, com algumas interrupções, pode ter durado até o início dos anos 1940, já que, em 1945, seguiu para Belo Horizonte com o objetivo de estudar com Guignard.

Sara, por sua vez, afirma não ter se formado normalista, mas, ao concluir o secundário, começou a freqüentar o curso de francês da Aliança Francesa, devido ao seu gosto pela língua, cujo aprendizado teve início no Colégio Notre Dame de Sion. Na Aliança Francesa, fez o curso básico e de literatura, submetendo-se com sucesso ao exame da Sorbonne para suficiência em francês. Deu aulas desse idioma na própria Aliança Francesa e iniciou seus estudos com Guignard no início da década de 1950, prosseguindo-os até o fim de 1955, quando se casou. Nesse mesmo ano, Sara interrompeu também as aulas na Aliança.

Antes de trazer os relatos de Sara, Solange e Maria Helena, cabe observar, com Cynthia Greive Veiga (2007a), algumas questões relativas à educação estética nas primeiras décadas do século XX. Analisando as vinculações dessa educação com os ideais de civilidade e educação do povo, na Primeira República, afirma a autora:

...o despertar para a civilidade não se faria apenas com a abertura de escolas, mas com uma educação estética que envolvesse habilidades manuais, a educação das mulheres para o lar, o contato com a literatura brasileira, os cantos, a dança, presentes no cotidiano das salas de aula, nas festas escolares, nas festas da cidade, bem como no estilo neoclássico das grandes edificações, da escola e da cidade. (VEIGA, 2007a, p. 407)

Nas décadas de 1920 e 1930, escreve, as propostas relacionadas à inclusão da formação estética nos currículos escolares estiveram presentes em diversas revistas pedagógicas, sendo divulgadas também por autores como Fernando de Azevedo. Essa educação envolveu uma perspectiva teórica, “preocupada com a dimensão pedagógica formativa da educação dos sentidos” e outra mais prática, “relativa aos empreendimentos práticos”. Em relação a esses últimos, afirma:

...destacam-se as atividades escolares propriamente ditas, como o desenho, o canto, o trabalho manual, a literatura, as festas escolares, dentro ou fora da escola. Destaca-se também toda uma concepção estética presente na elaboração dos ambientes escolares e na produção de outros espaços urbanos. (VEIGA, 2007a, p. 409)

No que diz respeito às belas artes, Veiga (2007a) aponta sua presença nos currículos das escolas primárias, normais e secundárias, mencionando a reforma Benjamin Constant, de 1890, e os Pareceres de Rui Barbosa – o ensino de desenho, música e canto, são indicados para todos os níveis de ensino, fazendo-se presentes, ainda, os trabalhos manuais e trabalhos de agulha (esses últimos para o curso normal). A autora destaca, ainda, as considerações da professora Branca de Carvalho Vasconcelos, na Revista do Ensino de Minas Gerais, de 1926, acerca do ensino de música e desenho:

[Ela reafirma] a importância do professor para inculcar o amor pela música, pois “os cantos escolares são elementos indispensáveis de educação, de disciplina, de recreação”. Já em relação ao ensino do desenho, afirma ser este um poderoso elemento para “desenvolver a observação, a inteligência e o bom gosto”. O trabalho de um professor de música deveria ter como objetivo educar os ouvidos para que a criança estime a harmonia e “deteste a dissonância”. [...] também discorre sobre a importância das artes, prendas artísticas e educação artística. Esses ramos do ensino adocam os costumes, deleitam o espírito, preparam para a faculdade de observação, além de serem entretenimento que aliviará o sofrimento e desviará dos vícios. (VEIGA, 2007a, p. 412-413)⁶⁶

Trata-se de práticas que envolviam a escola e também a cidade na formação de novos cidadãos. Algumas delas, como se verá a seguir, fazem parte das lembranças que guardam as entrevistadas sobre seus percursos escolares – como artistas olhando para seu passado, ressaltam, muitas vezes, justamente o que se poderia chamar de uma educação estética a que tiveram acesso (é o caso de Sara, por exemplo, ao narrar seu percurso escolar como o percurso de seu desenvolvimento artístico).

Sara e Maria Helena iniciaram sua escolarização em jardins-de-infância, Solange, por outro lado, afirma ter iniciado a escola com a idade de sete anos – sua mãe, ela conta, sabia o tempo certo de se começar a aprender a ler e escrever. As três entrevistadas freqüentaram grupos escolares e, após o primário, ingressaram em colégios confessionais.

Sobre o período em que esteve no jardim-de-infância, Maria Helena não fez muitas considerações, apenas mencionou que a professora era casada com um de seus tios. No que diz respeito ao grupo escolar que freqüentou, o Barão do Rio Branco, ressaltou: “esse grupo escolar era bem tradicional, mas, nessa época, fizeram uma mudança, introduziram o método *Decroly*, já ouviu falar nisso? Foi uma mudança no

⁶⁶ Revista do Ensino, ano II, n. 19, dezembro de 1926 (cf. VEIGA, 2007a, p. 412-413).

ensino...”⁶⁷ Em outro momento, ela destaca a qualidade do ensino oficial em Minas Gerais, ao lado do método *Decroly*:

No Barão do Rio Branco, que eu me lembre, tive uma professora chamada Conceição Vilela, e a diretora era dona Brandão... Esqueci o primeiro nome dela. [riso] Os meninos pintavam, falavam “não-sei-quê Brandão”, sempre colocavam umas coisas assim... [risos] Ela era muito brava [...] mas ao mesmo tempo muito compreensiva e dava força para a gente para fazer alguma coisa mais criativa também. E, nessa época, houve uma mudança talvez no curso de educação, nas escolas. Lembro que implementaram o *Decroly*, um sistema educativo. Os grupos eram muito bons naquela ocasião, quem estudava em grupo aprendia muito, melhor do que em escola particular, às vezes, porque o grupo era uma coisa relacionada mais com o governo, que dava força, eles faziam experiências novas...⁶⁸

O “método *Decroly*” diz respeito ao ensino por “centros de interesse” desenvolvido por Ovide Decroly (1871-1932). De acordo com Veiga (2007b), esse médico e educador “sublinhou a necessidade de avaliar individualmente os alunos, classificá-los e organizar classes homogêneas para a concretização de seu método” (VEIGA, 2007b, p. 226). Para Decroly, afirma, esses centros de interesse seriam temas de estudo cuja abordagem exigira “a integração das várias disciplinas em três etapas: observação, associação e expressão”. Sobre essas etapas, a autora complementa:

A etapa da observação envolveria atividades exploratórias associadas ao método das “lições de coisas” – ou seja, colocar os alunos em contato com objetos, animais, plantas e fenômenos. O processo de observação pressupõe o exercício da linguagem e de habilidades de comparação, medição, análise etc.

⁶⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão). O Barão do Rio Branco foi o “Primeiro Grupo Escolar da Capital”, criado e instalado em 1906, no contexto da reforma do ensino do governo João Pinheiro, a qual “trazia como destaque e grande novidade o atendimento de uma necessidade imperiosa e antiga em termos de instrução pública em Minas Gerais, qual fosse a construção de espaços próprios para a educação escolar” (FONSECA, 2004, p. 37). Sobre a constituição dos grupos escolares em Belo Horizonte, cf. FÁRIA FILHO, Luciano Mendes. *Dos pardieiros aos palácios: forma e cultura escolares em Belo Horizonte (1906-1918)*. 1996. 362p. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁶⁸ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão). Maria Helena marca a qualidade dos grupos escolares mineiros na ocasião em que era aluna, o que é feito em comparação à escola que frequentou no Rio de Janeiro, durante o ano em que seu pai esteve nessa cidade como deputado federal: “Passei então para um outro grupo, no Rio de Janeiro, porque papai achava que grupo era bom. Aqui em Minas era muito bem frequentado, mas no Rio, não. Puxavam os cabelos da gente... Eu e minha irmã ficávamos aflitas para papai nos tirar daquele grupo. No fim, ele chegou à conclusão de que tinha que tirar mesmo, porque o grupo não era bom, e nos colocou numa escola particular” (trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007, 1ª sessão); “...não era tão bom quanto os grupos daqui, era tudo misturado. Em todas as salas você precisava virar as costas para aprender o que estava passando atrás, no quadro negro... Sei que sofremos nesse grupo, não foi bom, no Rio de Janeiro era muito pior. Aqui, o grupo fazia experiências, veio essa idéia do *Decroly*, e no Rio não achei que foi tão bom assim, foi pior” (trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007, 2ª sessão). Como se percebe, ela não compara apenas a qualidade do ensino, mas também o público frequentador, relembrando o estranhamento percebido na ocasião.

Na etapa de associação, os estudantes tratariam de estabelecer e sistematizar as relações entre os aspectos observados. A etapa da expressão, por fim, seria a da produção textual, artística, corporal ou musical do conhecimento adquirido e elaborado. (VEIGA, 2007b, p. 226-227)

O método de “centros de interesse” ou “método *Decroly*” foi implementado nas escolas mineiras no contexto da Reforma Francisco Campos, em fins da década de 1920, momento em que Maria Helena frequenta a escola primária.⁶⁹

Como já aponte, a narrativa de Sara sobre sua trajetória escolar busca, sobretudo, delinear a maneira como se desenvolveu suas habilidades para as artes plásticas. Ela destaca uma série de atividades nas quais teve oportunidade de exercitar essas habilidades. Por outro lado, Sara também ativa outras “boas lembranças” em relação ao grupo escolar que frequentou, o Affonso Penna:

O grupo também me traz lembranças muito boas, não só dessa parte de participar dos desenhos, que eu acho importante... – não lembro se as professoras participavam, mas a gente participava. E o grupo às vezes levava alguém para contar histórias no pátio – lembro da Lúcia Machado, que para mim parecia uma artista de cinema.⁷⁰ Era uma fascinação, lembro muito disso. Teve um dia que lembrei da dona Lúcia Machado, eu a achava fascinante.

Tínhamos aula de ginástica ali fora – era outro grupo que eu achava enorme, aquela parte de entrada, aquilo para mim era imenso, e não é nada. Lembro das aulas de ginástica, das aulas de canto, eu cantava no coral e às vezes fazia solo. [riso] Engraçado, eu fui incentivada realmente na infância, nessa parte de arte, tanto na escola como... Todas as escolas tinham aula de canto, o coral cantava, os alunos eram revezados no solo. Acho que o grupo antigamente tinha uma missão muito completa, hoje estamos vendo o retorno um pouco disso. Não era só estudar, estudar, tinha muita coisa lúdica também misturada com isso, era muito importante. É uma arte-educação, não é?

Só que era obrigatório para todos, todo mundo cantava, a gente cantava desde o jardim da infância, no colégio, a vida inteira a gente cantava no coral, era

⁶⁹ Anamaria Casasanta Peixoto (1981), em seu trabalho sobre essa reforma, analisando o Regulamento do Ensino Primário e os programas de ensino para esse nível, ambos de 1927, constata a recomendação do método de “Centros de Interesse”, de Decroly, nas escolas primárias e nos jardins-de-infância do Estado (PEIXOTO, 1981, p. 137). A adoção do método, afirma, não ocorreu sem críticas, “especialmente por se tratar de um método estrangeiro”. Os protestos vinham do clero, que temia “que os novos rumos do ensino, de orientação pragmática, se chocassem com os ideais religiosos do povo mineiro”. A imprensa também se envolveu no debate, com posições contrárias ou favoráveis, dependendo da orientação do periódico de apoio ou oposição ao governo. A autora cita, ainda, como repercussão da adoção do método em Minas, o romance *República Decroly*, de Moacir Andrade, cujo pano de fundo é o movimento educacional realizado em Minas. Nessa obra, Andrade “critica a importação de idéias, a vinda da ‘Missão Estrangeira’, e numa crítica ao realce concedido ao método dos ‘Centros de Interesse’, intitula o seu romance *República Decroly*” (cf. PEIXOTO, 1981, p. 137-143).

⁷⁰ Lucia Machado de Almeida (1912-2005), escritora e jornalista mineira. Foi colaboradora nos jornais *Diário de Notícias* e *Estado de Minas* e na revista *O Cruzeiro*. Entre suas inúmeras publicações, destacam-se os livros infanto-juvenis *O escaravelho do diabo*, *Aventuras de Xisto*, *Xisto no espaço*, *Xisto e o Pássaro Cósmico* e *O Caso da Borboleta Atíria* (cf. FLORES, 1999, p. 25-26).

obrigatório, com voz ou sem voz, primeira, segunda ou terceira voz, ela regia, uma entrava e cantava, tinha que entrar certinha, era uma coisa interessante. E o mais interessante é que todo mundo sabia tocar piano, eu não. Tinha aula de música na escola e eu passava aperto na aula teórica, porque, para mim, era totalmente abstrato, eu não aprendi música. Na minha sala, só três não tocavam e nem sabiam música, todo o resto tocava piano. **[riso]**⁷¹

Solange se habituou ao ambiente escolar desde pequena, engatinhou na escola, como afirmou, já que sua mãe lecionava em casa, prática comum antes da organização dos grupos escolares.⁷² Ela iniciou seu percurso escolar aos sete anos, em Pirapetinga, no grupo que a mãe foi chamada a organizar naquele distrito, onde cursou o primeiro e o segundo ano do primário. Desse primeiro momento de sua escolarização, lembra-se principalmente das dificuldades em aprender a escrever, devido à miopia:

Fui para o primeiro ano e me lembro da minha professora, dona Jovandira, que era uma mocinha linda... [...] Dona Jovandira foi minha primeira professora. Já deve ter morrido, porque, imagine, eu com 80 anos... [...] eu adorava a escola, cheia de meninos, uma turma cheia, eu tinha sete anos, o primeiro ano, e não sabia ler nem escrever. Ela passava todo dia uma escrita no quadro negro, para copiar, e tinha aquele caderno com aquelas duas linhas – isso não é do seu tempo –, que a gente tinha que botar direitinho dentro, para a letra ficar bonita. E todo mundo escrevia, menos eu. Eu rabiscava a folha, a página inteira. Rabiscava tudo. Depois descobri o porquê. Eu aprendi a ler, só não aprendi a escrever, de jeito nenhum. Tinha o livro, ela ensinava aquela história, eu lia tudo, mas escrever a lição que ela passava no quadro negro, eu não conseguia. Eu não sabia se não conseguia, eu não fazia nada. Eu rabiscava, *[via todos escrevendo, então rabiscava também...]*

Ela então ficou muito preocupada, foi na diretoria e falou com a minha mãe que eu estava aprendendo a ler, mas não escrevia, eu rabiscava o caderno todo. Mas minha mãe, como era muito míope, talvez tenha lembrado que eu também podia ser – naquele tempo eles não sabiam disso, não é? E falou com ela: “*Passe a escrita para ela no caderno, e faça uma frase mais interessante, assim: o gatinho pegou o ratinho... Porque ela gosta muito de bichos.*” – se fosse uma lição mais árida, talvez eu não me interessasse. “*E passe no caderno*”. Depois a professora foi lá, triunfante, e mostrou que eu escrevi direitinho, a página inteira. **[risos]** Ela acertou. Então mamãe viu que eu era míope, mas, naquele tempo, era impossível a pessoa... Em Pirapetinga não era possível arranjar óculos para criança... *[E eu nunca enxergava o quadro negro onde passavam as lições e os números. Nunca aprendi aritmética direito...]*

[...] Fui míope a vida inteira, por isso nunca aprendi aritmética nem matemática, nada que fosse no quadro negro eu aprendi. Minha mãe tinha óculos, porque era míope, mas a mocidade dela foi diferente, *[eles tinham recursos,]* não tinha problema, o pai a levou ao Rio para fazer óculos. Mas

⁷¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 29 de agosto de 2007 (1ª sessão). O “Grupo Escolar Affonso Penna” foi o “Segundo Grupo Escolar da Capital”, criado e instalado na cidade em 1907, também no contexto da reforma do ensino do governo João Pinheiro (cf. FONSECA, 2004, p. 59).

⁷² Como afirma Veiga (2007a, p. 410), “a proliferação de grupos escolares no Brasil, também chamados palácios-escolas, deveria marcar definitivamente o fim da prática de ministrar aulas em casas de professoras, tão comum nos tempos imperiais”.

depois, quando ela se casou, a vida foi ficando difícil, ela sofreu muitas mudanças, as crianças nasceram, a gente mudou de cidade, foi difícil.

Eu sei que penei sem óculos a minha vida inteira. Até a adolescência. A gente vivia de olho fechado, assim. [**comprime os olhos**] Eu vivia assim. Uma pessoa chegava lá em casa e eu não sabia quem era, se eram meus amigos, um vizinho, e falava: quem é? Tudo era assim, só de pertinho eu enxergava, *[detalhes, o resto era embaçado.]* [...] Então, esse foi meu primeiro problema na escola. Mas passei de ano e tudo. Do tempo do grupo, não me lembro de mais nada... Só lembro dessa cena sobre escrever, não sabia escrever.

E, logo em seguida... foi aí? Não, acho que ainda demorou, porque vim fazer o... fiz lá o primeiro e o segundo ano primários, e no segundo ano não gostei muito da professora. Eu não gostava. Era outra professora. [...] ela era muito séria, enfim, eu ficava muito distraída, não ligava muito para as lições... Não me adaptei. Acho que não fui muito bem no segundo ano. Tenho essa impressão.⁷³

Solange relata nesse trecho os primeiros problemas vivenciados na escola: as dificuldades com a escrita e com a aprendizagem da matemática, ambos relacionados à miopia. Óculos, só pôde usar na adolescência, ela me relatou, após nossa última sessão de entrevista: com o prêmio recebido no primeiro concurso do rádio em que participou, foi ao Rio de Janeiro comprá-los. Com uma característica narrativa que se mostrou peculiar, seja falando para a entrevistadora e o gravador ou apenas para a entrevistadora, como nesse caso, descreveu de uma forma emocionante a sensação de enxergar direito pela primeira vez: foi à Cinelândia para a consulta e, no dia seguinte, buscou os óculos. Conta que viu o mundo nítido, as pessoas com seus “traços no lugar”, a paisagem do Rio de Janeiro, da Cinelândia... Sensação semelhante teria experimentado apenas quando, tempos depois, precisou realizar uma operação para correção das cataratas.⁷⁴

De volta a Além Paraíba, na mesma época em que a mãe se dirigiu para Belo Horizonte com o objetivo de se especializar na Escola de Aperfeiçoamento, Solange continuou o curso primário. Desse período, relata as mesmas dificuldades com o que “era passado no quadro negro”, mas destaca uma qualidade sua: “havia uma coisa que eu fazia sempre melhor do que todo mundo: eu lia muito bem. Eu lia muito, por causa do livro ali perto de mim. Eu gostava de ler, adorava ler. E quando me mandavam ler alto, eu adorava ler também”.⁷⁵ Além da leitura, outras práticas ganham relevo nessa

⁷³ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

⁷⁴ Anotações de campo, 24 de setembro de 2007.

⁷⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

busca de lembranças do percurso escolar – e, de certa forma, me parece, ajudavam-na a lidar melhor com as dificuldades de aprendizagem :

No quarto ano do grupo, eu me revelei uma grande artista para cantar e dançar! Não era para pintar. Havia uma professora muito elegante em Além Paraíba, ela freqüentava o Rio de Janeiro, ia ao Cassino Atlântico, no cassino da Urca, que a era moda, elas viam aqueles bailados em língua estrangeira, então a professora era muito inteligente, muito engraçadinha. *[Reproduziam os bailados de teatro,] mamãe [tocava no piano e nós dançávamos] – aí minha mãe já era diretora. Mamãe já estava nesse grupo novo e eu estava no quarto ano. Ela fazia muita festa, teatro infantil, [até os cenários para o teatro ela pintava e fazia máscaras para as crianças, de bicho, de velha, de bruxas, com papier marché.] Fazia teatro no cinema, fazia muita coisa.*

Pela primeira vez na vida fez uma cozinha com comida para as crianças, arranjou uniforme para todo mundo. *[Mamãe enviou as professoras aos morros e favelas para buscar as crianças mais pobres, pois o grupo, antes, era só para crianças da cidade, de mais posses. Ela tomou conhecimento da pobreza enorme] nos morros da cidade, ninguém tinha roupa, não iam à escola porque não tinham roupa. Não existia caixa escolar, ela então fazia muita festa. A gente estava sempre nos bailados. Eu era a artista principal, era engraçadinha, então dançava muito, cantava muito afinadinha, a professora, a jovem que me ensaiava, era encantada comigo. E fazia muito sucesso nos teatrinhos. [E assim mamãe descobriu artistas, cantores e atores, entre as crianças mais pobres, que não tinham vez entre as outras, e até foram sucesso mais tarde, no Rio, no rádio.]⁷⁶*

Uma artista revelada, não na pintura, mas no canto e na dança. E, como acontece quase sempre ao se referir à mãe, Solange faz sobressair suas qualidades de professora. Se essas outras práticas, bem como o gosto pela leitura, contribuem para seu desenvolvimento na escola primária, o mesmo não ocorre quando ingressa no curso secundário, no Colégio dos Santos Anjos, apesar dessas práticas também serem comuns nesse momento. Solange se refere ao período que ali esteve como “os anos mais desgraçados” de sua vida. E por que isso?

Informações existentes no sítio eletrônico desse colégio em Além Paraíba, sobre sua história, dão conta de que a “Congregação dos Santos Anjos” é de origem francesa e, no Brasil, possui sede no Rio de Janeiro, onde tiveram início suas atividades educativas, desenvolvidas “desde 1893, oferecendo à juventude educação sólida, baseada nas virtudes cristãs”. Sobre a criação do Colégio em Além Paraíba, tem-se o seguinte:

⁷⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

Já haviam criado diversos colégios pelo Brasil quando, em 26 de fevereiro de 1934, após a aquisição da Chácara São Gabriel, aos herdeiros do coronel Gabriel Francisco Junqueira Sobrinho, pelo valor de 20 contos de réis, fundaram a Escola Normal dos Santos Anjos nesta cidade de Além Paraíba tendo à frente, como primeira diretora, Madre Maria Blandina Baronto.

A congregação instalou-se na cidade graças ao convite feito pela Sra. Julieta Mendes do Nascimento. Outras senhoras da sociedade – Tereza Souza Lima, Esmeralda Freitas e Graziela Schettino – colaboraram na implantação do educandário, com o apoio dos poderes municipais, representado pelo Prefeito, Sr. Cristiano Côrtes Vilella, e do povo em geral.

Na sua implantação, a escola mantinha regime de internato e externato, oferecendo gratuidade para 10 jovens da sociedade, escolhidas por uma Comissão designada para seleção das candidatas às vagas gratuitas, em contrapartida ao adiantamento de subvenção anual votada pela Câmara de Vereadores.

Para satisfazer ao número sempre crescente de alunas, em março de 1935, foram iniciadas as obras de um prédio de dois andares, inaugurado em 25 de março de 1936.

A então denominada Escola Normal dos Santos Anjos teve seu ato de reconhecimento como escola de 1º grau efetivado através de Decreto do Sr. Governador do Estado, publicado no Diário Oficial de Minas Gerais em 29/03/36.⁷⁷

É provavelmente nessa época, meados da década de 1930, que Solange passa a freqüentar o Colégio. Ao começar a narrar sua trajetória nessa escola, afirma:

Eu me formei no grupo e aí começaram os anos mais trágicos da minha vida, quando fui para o colégio secundário, das freiras. Esses foram os anos mais desgraçados da minha vida. Elas não tinham culpa nenhuma, eu era difícil. Tinham alguma culpa, de serem burras. Mas, [risos] não eram inteiramente. Elas tinham que me tratar bem, porque minha mãe foi uma das fundadoras do colégio, era até fiscal, mas mamãe não se interessava, estava cuidando da vida dela, não é? E eu tinha horror da escola, não sei por que, eu tinha horror.⁷⁸

Se nas memórias de Solange, sua mãe, a professora Joaquina de Almeida Santos Botelho, é uma das fundadoras do Colégio, o nome dela não é citado entre as “senhoras da sociedade” evocadas como responsáveis pela sua instalação em Além Paraíba. Apesar de constantemente mencionar as dificuldades financeiras de sua família, ao que parece, Solange e sua irmã não estavam entre as “10 jovens da sociedade” contempladas com vagas gratuitas no educandário, já que, como afirma, essas dificuldades provinham do fato de os pais terem que sustentar os três filhos em idade escolar, ela e a irmã no

⁷⁷ Cf. <http://www.santosanhos.com.br/ap/?secao=12524&categoria=12537&id_noticia=42501> (acesso: 10 jun. 2008).

⁷⁸ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

Colégio dos Santos Anjos, além de mencionar, por exemplo, que a mãe vendia determinados objetos da casa – o piano, coleções de livros, como o *Tesouro da Juventude* –, para pagar seus estudos.⁷⁹

Talvez sua dificuldade de adaptação ao colégio se devesse a um tratamento diferenciado recebido em função da situação econômica de sua família, mas estava também ligada aos traços de sua personalidade de menina tímida, sensível, como ela se define:

Eu era sensível demais, elas não podiam me entender. Por exemplo, elas também perseguiam a minha irmã, porque era linda e uma grande namorada, e ela pouco se incomodava, [*ela era brilhante nos estudos.*] Ela continuava a vida dela e não ligava nem um pouquinho. Mas eu ligava, não sentia a segurança necessária.⁸⁰

E ao rigor religioso da escola: “não sei por que, eu não gostava muito do ambiente do colégio, era muito severo quanto à religião”. Quando tenta explicar seu “horror” a essa escola, Solange começa falando do seu uniforme “diferente”, e se remete aos problemas de origem financeira vividos pela família:

Começava pelo uniforme, que era horrível. E uma coisa que as famílias não entendem – meu pai entendia, mas a minha mãe e a minha avó, que mandavam na gente, não entendiam, elas riam, riam, riam –; porque o uniforme tinha que ser todo igualzinho, não é? Então, mamãe falava assim: “Ah, esse chapeuzinho delas é muito feio... Vou fazer um chapéu”. Mamãe era habilidosíssima, então fazia um chapeuzinho parecido, mas muito mais bonitinho. Eu ficava diferente das outras, aquilo para mim era uma humilhação: “Não quero nada diferente, não quero ser diferente, quero um chapéu igual ao das outras meninas”. Mas acho que era economia também, porque mamãe já tinha a palhinha do chapéu e tudo, e a roupa, o uniforme era caríssimo, não havia bolsa de estudo nem nada, tinha que pagar o colégio e estava acabado. Minha irmã já estava estudando, estavam gastando um dinheirão, mamãe pagando, comprando livro, comprando aquilo tudo, era uma luta. [...]

Era uma dificuldade enorme a nossa vida. A casa estava por acabar, eles cheios de dívidas, então, comprar o meu uniforme não foi fácil. Eu fui a segunda, o segundo filho sempre sofre, é um sofredor. Minha irmã tinha tudo, quando chegou minha vez, eu tinha que vestir os uniformes dela. Acontece que ela era uma menina grande e forte, apesar de ser só um ano mais velha do que eu, e eu era muito pequenininha, não crescia, nem engordava, era um

⁷⁹ Como ela enfatiza em uma fala citada anteriormente: “Não havia ajuda de espécie alguma, não havia bolsa nem nada. Ela foi vendendo tudo da casa, piano, tudo que tinha, para poder pagar escola para a gente, o colégio das freiras” (trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007, 5ª sessão).

⁸⁰ Esse trecho e os demais que se seguem, a não ser quando indicado o contrário, referem-se à entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão). As partes em itálico e entre colchetes, quando presentes, indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

mosquito. E então vestia os uniformes dela, eles ficavam todos compridos, ninguém modificava, e eu ia com aquelas roupas esquisitas. Sei que sofria horrivelmente: “Não quero vestir essa roupa, não vou com esse uniforme, não uso esse chapéu. Quero uma roupa feita especialmente para mim!” Eles morriam de rir. Então, e papai falava: “*Por que vocês não fazem o que ela quer, por que não arranjam... por que não fazem isso...*” Mas ninguém tinha tempo, mamãe fazia mil e uma coisas, foi um sofrimento.

Ir para escola, nesse período, afirma, foi sempre um sofrimento: “acho que durante os dois anos desse curso que fiz – era chamado de curso de adaptação, primeiro e segundo ano –, fui chorando para a escola, chorando amargamente. Minha irmã me arrastava e eu ia”. Desmotivada, “nunca estudava a lição” e “ficava de castigo quase todos os dias”. Além disso, menciona as mesmas dificuldades enfrentadas nos anos anteriores: “nunca sabia matemática, não enxergava o quadro negro...” Em meio a essas lembranças negativas, Solange menciona a prática – descoberta – do desenho que, ao contrário do que ocorreu com Maria Helena e Sara, era desacreditado no colégio, pelas professoras:

Mas gostava muito de desenhar, então desenhava muito. Aí descobri que eu desenhava, desenhava o caderno todo, os meus desenhos sempre eram lindos. Só que elas não acreditavam que fosse eu, falavam sempre que era minha mãe que fazia. Eu era uma boba que vivia chorando, tímida, e fazia aqueles desenhos bonitos, elas não acreditavam. Então, aquela descrença das minhas professoras freiras me martirizou muito.

Perguntada sobre o que gostava e o que não gostava no colégio, destaca as aulas de português, de canto e de francês:

Eu não sei do que não gostava. Só não gostava das aulas de matemática, no mais, gostava das outras coisas. Eu gostava muito das outras aulas, e mais de português, sempre gostei mais de português. Não gostava de desenho, porque o desenho de colégio era diferente, nunca podia ser um desenho à mão livre. Era sempre de barra, com compasso e com régua. Acho que, mais tarde, no terceiro ano, talvez elas fizessem desenho à mão livre, mas eu já não estava lá. E gostava muito das aulas de canto, [...] eu era muito afinadinha, tinha uma voz bonita. A professora pegava o diapasão e classificava a gente: soprano, contra-alto, essas coisas, e os cantos eram lindos, eu sabia todos. Adorava isso. E gostava muito das aulas de francês, a professora era muito boazinha, eu gostava bem de francês, aprendi bastante. Tinha muita coisa boa, menos a matemática, só. **[risos]**

Além disso, para esse período de sua vida, ela volta a afirmar que a leitura era uma prática constante: “eu também lia muito, lia mais que qualquer um, menos os livros de escola. Isso eu tinha horror! **[riso]**”. Como se viu anteriormente, trata-se da leitura dos livros que a mãe havia trazido de Belo Horizonte, a coleção *Tesouro da Juventude* e

também uma história sagrada para crianças. A leitura do *Tesouro* e as práticas por ela gerada já foram tratadas no tópico anterior. Em relação à leitura dessa história sagrada para crianças, Solange relata um dos episódios desagradáveis vividos no Santos Anjos:

Quando chegavam as aulas de história sagrada no colégio, havia coisas ao pé da página que o livrinho deles [...] não falava. Aí eu levantava o dedo e falava: “*Eu sei isso aí*”. Então, todo mundo ficava rindo, porque na hora que levantava para falar, eu gaguejava um pouco, e se prestassem muita atenção, eu ficava mais tímida ainda. Então eles riam, riam, e aquilo me fazia chorar, eu deitava na carteira e chorava, estavam rindo de mim porque eu gaguejava. Mas quando conseguia falar, eu contava as histórias que não existiam no livro do colégio.

Um dia acho até que as irmãs entenderam como indecente, porque as alunas riram tanto! Ela contou a história de Esaú e Jacó, sobre o direito de primogenitura, e Isac era um pai muito velhinho – eu sabia isso de cor e salteado do meu livro. A gente estava nesse ponto nas histórias de religião. Então a freira perguntou como o menino conseguiu enganar o pai, e a mãe, Rebeca, também, dizendo que aquele era Esaú, mas era Jacó. Esaú ia receber a benção especial do pai, mas a mãe quis que Jacó recebesse. Ela achou que ele merecia mais. Então Rebeca enganou o marido, e o outro filho recebeu a benção no lugar do mais velho.

Mas eu falei: “*Sei como ela fez*”. Aí a professora: “*Como foi?*” Ela já ficou com raiva de mim, porque ela também [não] sabia. “*O Esaú era muito peludo.*” E todo mundo: quá-quá-quá... [risos] “*Ele tinha os braços muito peludos. O pai, que estava cego, antes de dar a benção apalpava para saber se era mesmo Esaú. Então, Rebeca, mãe deles, mandou matar um cabritinho e fez um guisado para Isac, que gostava muito, e com o pelo do cabrito envolveu os braços de Jacó, para que, na hora do pai dar a benção – porque naquele dia acho que ele ia dar a benção especialíssima que o pai dá ao filho, que é para a vida inteira. O pai apalpou e viu que ele tinha pelo nos braços, deu a benção a ele em vez de dar para o que tinha direito. Então Jacó foi o filho predileto, o filho abençoado. Mas Esaú também, Deus depois teve pena e deu bênçãos especiais para ele*”.

Essa história fez todo mundo rir, eles riram loucamente. E a freira falou comigo assim: “*Você está bancando a engraçadinha, não é? Você está fazendo isso de propósito, fazendo as meninas rirem!*” E me botou de castigo depois da aula, e eu chorei, como sempre, era uma bica para chorar...

Essa “lembrança trágica” desencadeia outra, com desdobramentos mais positivos, como se verá:

E, uma vez, veio uma *mademoiselle* – lá a gente só falava francês – de um colégio, para trabalhar, e ensinava português, que era uma coisa que eu adorava também. No dia da leitura, ela perguntou o que significava uma frase lá do autor, “*As árvores desciam correndo da montanha...*” Ninguém soube responder. Eu falei: “*Eu sei, é porque elas nasceram na forma da montanha, então dava impressão que estavam correndo morro a baixo*”. As meninas acharam graça quando falei que as árvores pareciam estar correndo morro a baixo – eu não sei por que acharam graça –, e dispararam a rir, a rir, a rir. E a mocinha, que era professora, ficou atrapalhada com aquela bagunça na sala

de aula. Eu era ridícula quando falava, porque eu gaguejava de pavor, não gostava de ficar nessa situação, eu não gosto até hoje, de ficar em evidência.

Mas eu sabia qual era a verdade, não é? Achei até que expliquei direitinho. A moça também me deu o maior pito e falou comigo: “*Você está fazendo essa desordem toda na sala de propósito...*” – eu jamais faria uma coisa dessas de propósito – “*Sente-se lá no fundo da sala...*” – eram umas carteiras enormes – “*...com aquela menina que chegou, a aluna nova*”.

Para Solange, sentar-se com a “aluna nova” foi sua sorte. Tratava-se de uma das meninas da família Lima Costa, que, como se viu anteriormente, passou a fazer parte de suas relações exatamente nessa época. Como relata, a partir do contato com a menina e, posteriormente, sua família, ela “se descobriu” inteligente:

Ela estava sentada lá, muito quieta, e eu a chorar. Uma hora falou assim: “*Está chorando por quê?*” Aí falei assim: “*Você não viu o que ela me fez?*” Ela falou: “*Vi, mas não é para chorar, é para rir*”. “*Mas rir daquela injustiça?*” Ela falou: “*Não, rir porque ela é burra!*” [risos] “*Você é muito inteligente, você deu uma explicação muito inteligente*”. Eu falei: “*Eu sou inteligente?*” “*Você é muito inteligente.*” E falou assim: “*Depois desse castigo, vou te levar na minha casa, quero que você conheça meus irmãos*”. E, depois que passou o castigo, ela me esperou, e como ficava de castigo todo dia, lá em casa não era nenhuma novidade eu chegar atrasada, minha irmã falava: “*Você vai ficar de castigo? Então vou embora*”. Eu não fazia o dever, não estudava a lição, não fazia nada que elas mandavam. E se mandassem aquele desenho de barra, eu fazia um desenho à mão livre. Ela me levou na casa dela e toda a família veio me ver, eles foram amáveis e muito bonzinhos. Eram muito exagerados, muito teatrais, sabe? Ela contou o caso da burra, todos queriam bater nela, queriam fechar o colégio, os meninos todos, estavam indignados. Foram todos meus amigos. [...]

[*Então fiquei sabendo que eu era inteligente! Em minha casa tudo era natural. Ninguém elogiava ninguém. Acho que nós todos, na minha família, éramos extraordinários, coisa lá em casa considerada comum...*] [...] Aí fiquei mais esperta na escola, porque depois que eu soube que era inteligente, não é? [risos]

Por “se descobrir” inteligente, afirma, ficou “mais esperta” no Colégio. Com os novos amigos e amigas, ela desenvolveu ainda mais suas práticas de leitura, que geravam inúmeras discussões, como se observou. Entretanto, essa descoberta não facilitou seu progresso escolar, já bastante comprometido por sua não-adaptação, além das dificuldades de aprendizado relacionadas à miopia.⁸¹ “Levou bomba”, afirma, e continuou por mais dois anos no Santos Anjos, interrompendo os estudos devido a conflitos com a professora – “outra vez entrei em guerra com a professora de

⁸¹ Foram muitas as experiências negativas narradas por Solange sobre o período em que frequentou o Santos Anjos e não caberia aqui citá-las todas (cf. a entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007, 2ª sessão).

matemática e ela avisou que ia me dar bomba”. Essa interrupção Solange também credita ao seu adoecimento: “foi aí que fiquei muito triste, muito magrela, muito comprida, e o médico falou para me deixarem em casa, porque eu não estava bem”.⁸² Nesse momento iniciam, relata, suas participações em concursos de desenhos no rádio, estimulada pela mãe, que “também era artista”.

Os estudos seriam retomados, tempos depois, como ouvinte, no Ginásio Além Paraíba, e para esse período as lembranças são bastante positivas: “fui brilhantíssima no ginásio! Os professores me adoravam. Eram sábios, eram grandes homens... Não perseguiram meninas sensíveis. Por isso eu estava sempre contente lá”. Após essa passagem pelo ginásio, Solange é aconselhada pela mãe a fazer um exame de admissão para ingressar em um “curso novo de formação de professores, de segundo grau, mais adiantado que o de primeiro”, o que faz com sucesso.⁸³ Entretanto, foi nessa época que soube do curso de Guignard e decidiu seguir viagem para Belo Horizonte. Essa sua “odisséia” é assim finalizada: “foi essa a minha história principal, as lutas da minha vida de estudante”.

Diferentemente da riqueza de detalhes trazida por Solange, as lembranças de Maria Helena e Sara sobre sua escolarização em instituições religiosas são pontuais, mas não deixam de ser, também, significativas. Maria Helena estudou, como já informado, no Sacré-Coeur de Marie, em Belo Horizonte, colégio ainda em funcionamento. De acordo com Henriques (2006), esse colégio integra a rede de educandários do Instituto das Religiosas do Sagrado Coração de Maria, fundado em Béziers, França, pelo Padre Antonio Pedro João Gailhac, em 1849. As religiosas dessa congregação chegaram ao Brasil no ano de 1911, fundando o primeiro colégio em Ubá (MG) e, a seguir, no Rio de Janeiro. A unidade belo-horizontina foi criada em 24 de

⁸² Em nossa última sessão de entrevista, acrescentou: “eu comecei a crescer, crescer, crescer, crescer, fiquei verde! [risos] Aí, comecei a ter problemas na escola, e o médico, que era compadre da mamãe também, falou: ‘Deixe-a em casa, não a mande estudar esse ano’” (entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007, 5ª sessão).

⁸³ Na terceira sessão de entrevista, retomando o assunto, Solange narra com mais detalhes esse episódio: “ela queria que eu fizesse o curso, tivesse um diploma, não podia imaginar um filho sem diploma. Então falou: ‘Agora que houve essa reforma no ensino...’ – isso foi no ano de 1944 – ‘...e tem esse curso normal mais adiantado, com esses cursos que você tem, que você começou na Escola Santos Anjos e acabou no ginásio, você pode fazer um exame de admissão e fazer o curso. São dois anos, você sai com um curso mais adiantado, com um diploma, e vai então para Belo Horizonte, porque aí você vai ganhando dinheiro, você pode chegar lá e fazer um curso qualquer no Instituto de Educação...’ – porque já usava fazer, muita gente vinha e fazia curso de ginástica, curso... só para ficar em Belo Horizonte! Fiz o exame, passei brilhantemente. Foi muito bom, veio professor de fora, todo mundo, fizeram uma banca lá, eu passei no exame. ‘Então está bom, agora você faz os dois anos de curso’” (3ª sessão de entrevista, 28 de maio de 2007).

fevereiro de 1928, constituindo-se como o segundo educandário de freiras francesas estabelecido na capital mineira – o primeiro foi o Colégio Santa Maria, inaugurado em 1903.⁸⁴ O colégio aceitava matrículas em regime de internato, semi-internato e externato, atendendo filhas da elite e também alunas contempladas com bolsas de estudo.⁸⁵

Maria Helena frequentou esse estabelecimento, como aluna do externato, provavelmente a partir de fins dos anos 1930. Em suas lembranças do período, como se viu no primeiro tópico deste capítulo, relata o episódio em que, numa aula, foi descoberto seu “jeito” para o desenho. Além disso, menciona o modo como se deslocava para o Colégio, bem como a importância dada ao estudo do francês e o tratamento dispensado às professoras, questões também apontadas por Solange, além dos nomes de algumas professoras:

Terminei o curso no Barão do Rio Branco, depois fomos para o Colégio Sacré-Coeur de Marie... Naquela época, lembro que íamos de bonde. Na praça – atualmente Praça do ABC – havia um abrigo, onde tomávamos o bonde para ir ao colégio. Era um colégio de freiras e tínhamos que chamar as irmãs de *madame*. Não sei por que, mas se estudava muito o francês naquela época, agora o inglês está mais popular. Naquela época, o francês dominava. Chamávamos as irmãs de *ma mère*, a diretora, as outras eram *madame*. Havia alunas internas e externas. Minha irmã e eu éramos externas.

Havia uma professora, *mère* Crucifixo, *madame* Crucifixo, que era muito brava. Tinha uma professora de ciências, *madame* Bom Pastor e uma professora de desenho inglesa, que era também professora de inglês, chamava-se *mère* Fintan.⁸⁶

⁸⁴ “Em 1927, a Irmã Baptist Holohan, membro do governo geral das religiosas, em visita ao Brasil, recebeu o pedido para que fundasse um colégio em Belo Horizonte. Após contatos com autoridades civis e eclesiásticas, acertaram as primeiras providências. Em 24 de fevereiro de 1928, nasceu o Sacré-Coeur de Marie/BH. Inicialmente o colégio funcionou na Rua Timbiras, n.º 1471. Em 1930, transferiu-se para a Rua do Chumbo, hoje Rua Prof. Estevão Pinto, n.º 400, Serra” (HENRIQUES, 2006, p. 15). Abílio Barreto, por sua vez, em seu *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*, informa que o colégio foi fundado na cidade em 21 de janeiro de 1928, “com cursos normal, de aplicação e ginásial” (BARRETO, 1950, p. 214).

⁸⁵ Analisando as matrículas referentes ao primeiro ano de funcionamento da instituição, aponta Henriques (2006, p. 81-82): “Não só os sobrenomes revelam a inserção social das alunas. Seus endereços também dizem muito a esse respeito. Os de maior destaque são as ruas da Bahia, Santa Rita Durão, Inconfidentes, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Tomé de Souza, Cláudio Manoel, Parahyba, Alagoas, Aymorés, Timbyras, Ceará e a própria Rua do Chumbo, onde residiam Hícia e Célia Pinto, filhas do dr. Estevão Pinto, que hoje denomina o logradouro”. Vale lembrar que Maria Helena residia justamente na Rua Santa Rita Durão.

⁸⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 20 de agosto de 2007 (1ª sessão). Henriques (2006) extrai do Relatório de Inspeção Preliminar, elaborado por Deodoro Barcellos Correa, em 1937, os nomes de professoras e professores integrantes do corpo docente do ano de 1937 e suas respectivas disciplinas, entre os quais se encontram *Mère* Mary Fintan Quinn, professora de Inglês, Música e Desenho; *Mère* Maria do Bom Pastor Magalhães, professora de “Ciências Naturais” e “Biologia e Higiene” e *Mère*

Maria Helena concluiu o curso normal no Sacré-Coeur, iniciando, logo depois, os estudos artísticos, primeiro com professores particulares, em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, e depois com Guignard.

Sara, falando do período em que esteve no Notre Dame de Sion, tem, sobre essa escola, como se viu, boas lembranças no que se refere ao desenvolvimento de seu trabalho como artista: “acho que foi muito bom, recebi muito estímulo para a arte lá. Eu ilustrava todas as efemérides, era sempre chamada para desenhar, então, fazendo trabalhos, desenhando sempre sem parar, elas, de uma maneira ou outra, me levaram a desenvolver o desenho”.⁸⁷ De acordo com Ana Cristina Pereira Lage (2007), em seu trabalho sobre o Colégio Sion da cidade de Campanha (MG), a Congregação Nossa Senhora de Sion surgiu em meados do século XIX, na França, criada por dois irmãos judeus convertidos ao catolicismo, sendo a educação a atividade mais desenvolvida pelas religiosas sionenses (LAGE, 2007, p. 117-121).

Esse colégio, segundo as observações de Barreto (1950, p. 216), foi fundado em Belo Horizonte em 1941, “sob a direção de Madre Maria Isabel de Sion”. Lage (2007, p. 120), por sua vez, afirma que as francesas da Congregação Nossa Senhora de Sion chegaram ao Brasil juntamente com a Proclamação da República em 1889, iniciando o primeiro Colégio no Rio de Janeiro. Devido à epidemia de febre amarela na cidade, instalaram-se em Petrópolis, em 1890, fundando posteriormente os colégios de São Paulo, em 1901, Campanha, em 1904, Curitiba, em 1906, e Belo Horizonte, no ano de 1944, três anos depois, como se vê, da data apontada por Abílio Barreto.

Sara, que não menciona datas, afirma ter passado a freqüentar o Sion no quarto ano do primário, logo que o Colégio se instalou em Belo Horizonte. A escolha da escola ocorreu tanto pelo prestígio da instituição, quanto pelo fato de suas amigas terem ali se matriculado:

Aqui em Belo Horizonte ele era novo, mas era muito famoso em São Paulo. Em Minas Gerais mesmo, lá em Campanha, era um internato famosíssimo. Tinha um outro também que era famoso, não me lembro o nome, que competia com o Sion. As minhas irmãs estudaram no Sacré-Coeur, eu, talvez, fosse estudar lá ou no Santa Maria, mas surgiu o Sion, umas amigas minhas foram para lá e eu quis ir também.⁸⁸

Maria do Crucifixo Lamy de Miranda, professora de “Methodologia e Prática Profissional” e Religião (cf. Henriques, 2006, anexo 7, p. 148).

⁸⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁸⁸ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

Como se vê, as outras duas opções também eram de estudos em colégios religiosos. Segundo relata, freqüentou o Sion do quarto ano do curso primário até o ginásio, interrompendo os estudos devido a problemas de saúde. Passou então a freqüentar os cursos da Aliança Francesa, como mencionei anteriormente, e, por incentivo da mãe, matriculou-se no curso de Guignard.

Tive uma crise de sinusite muito grande – não sei se era sinusite, era uma dor de cabeça, procurei vários médicos e não adiantou. Como continuidade, havia o clássico e o científico, eu queria fazer o clássico, porque gostava muito. Mas tinha dores de cabeça, até para estudar era uma coisa horrorosa! Um horror. Por fim, coloquei óculos para melhorar, não sei se por sugestão, melhorou por uns tempos, depois, me estragou as vistas e ainda por cima [riso] não sarou a dor de cabeça. Era uma enxaqueca. Então, não fui estudar.

Ia fazer o clássico no Estadual, mas parei e comecei a fazer a Cultura Francesa para esperar um pouquinho, só que gostei demais. Eu já gostava do francês, o colégio em que eu estudava era francês e tinha uns franceses muito bons, eram os professores da Aliança que davam aula lá. Na Aliança, entrei no quarto ano, então foi fácil tirar o primeiro diploma e depois o superior da Sorbonne, na época era Nancy e Sorbonne. Era um exame complicado, porque vinham professores de fora, da França, pouquíssimas pessoas faziam, todo mundo tinha pavor, mas acho que eu era muito nova, não sabia o alcance do que estava fazendo, então... [riso] Fiz e passei.⁸⁹

Sara, a partir desse curso na Aliança, começou a dar aulas de francês, o que fez até o casamento, como já apontei. Em uma de nossas entrevistas, fez questão de afirmar que todas as suas irmãs – com exceção de uma, que cursou serviço social – fizeram o curso normal e não atuaram como professoras “e o mais engraçado é que não tinha a menor intenção de ser professora, tinha horror, e logo eu fui ser professora”.⁹⁰ Algumas passagens de sua experiência docente, assim como de Maria Helena e Solange, serão abordadas no próximo capítulo.

Por ora, destaco mais alguns pontos da fala de Sara. Ao tratar do tipo de ensino recebido no Colégio Notre Dame de Sion e do caminho seguido após a escola, ela foi a única das entrevistadas a referir-se mais diretamente à condição feminina de seu tempo, no que diz respeito à escolarização e ao exercício de uma profissão:

Estudei no Sion do quarto ano primário até o ginásio. Quando chegou o ginásio, acabou. Então, umas colegas minhas foram para o Estadual, para aqui, para ali, mas mamãe me incentivou muito a fazer arte. E como não era

⁸⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

⁹⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

uma escola oficial, não precisava de científico, não precisava de nada. Fui para lá e foi o melhor que fiz, porque, se tivesse que fazer o científico para depois ir para a Escola [de Guignard], eram três, quatro anos de uma época, saindo da adolescência, que você está com todo o vigor para trabalhar. E antes de casar, não é? Porque muitas colegas fizeram curso superior, casaram e pararam. Eu continuei, entrei numa profissão, não sei se mamãe teve essa visão. Naquela época, não era comum mulheres fazerem curso superior. Elas iam fazendo científico, a maioria estudava para ser professora, muitas voltaram para fazer formação de professora. Eu podia optar pela escola normal ou ginasial, e optei pelo ginasial. Antigamente, para ser professora, sempre se ia para a escola normal, depois, com a reforma, passou a ter formação de professoras. Eu podia fazer científico ou essa formação. Muitas fizeram a formação e depois vestibular.

O estudo naquela época não era mole, era pesado. E o Sion era muito pesado, era uma escola integral. Entrávamos sete horas da manhã e saíamos seis da tarde. E tinha aula sábado também. Então, esse meu curso ginasial corresponderia, hoje, até entrar na universidade. E aprendia-se francês, saía-se praticamente falando francês, tinha introdução a tudo que você imaginar. [...] não tinha tempo para fazer mais nada. Era só a escola, só tinha o domingo para ficar em casa. Mas também fazia o dever de casa na escola, se você estava atrasada, uma madre vinha e te recuperava, *mère Marie*.

Era uma escola de tipo europeu mesmo, uma formação européia. E te abria também, me ajudou muito. Alargou muito meus horizontes, depois ainda caí nas mãos de Guignard... Havia sim restrições religiosas enormes, preconceitos enormes, isso naquela época era fogo. Não podia ter esmalte, não podia fazer isso, não podia fazer aquilo... E eram colégios separados, não eram mistos.⁹¹

Apesar de todas as restrições e condicionamentos, Sara considera a formação recebida no Sion muito importante, já que “alargou seus horizontes”. Diferentemente de muitas das mulheres de condições privilegiadas de sua época – ao menos as das suas relações – ela seguiu uma profissão, e isso credita ao apoio de sua mãe. Após essas reflexões sobre a educação de excelência a que teve acesso, ao lado de “restrições religiosas enormes”, Sara complementa: “fui condicionada a ser aquela dona-de-casa, a agüentar tudo que esperavam de uma mulher naquela época. E fui fazer arte, que libera muito, depois fui ajudar a Escola [de Guignard]. *Quem disse que fiquei naquela trilha?*”⁹² Como Maria Helena e Solange, ela não seguiu o caminho determinado para as mulheres de sua época. *Escolheu* um outro, “que libera”, e que a ajudou, de certa forma, a se desvencilhar de todo o condicionamento a que foi submetida.

Seja pelo “talento revelado” desde a infância, desenvolvido em práticas familiares e escolares, que fez com que disposições para a arte fossem nelas construídas, seja pelo incentivo da família e de professoras – no caso de Maria Helena e Sara –, que

⁹¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁹² Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão). Os grifos são meus.

fez com que essas mesmas disposições fossem atualizadas, as três entrevistadas, em momentos diferentes – meados da década de 1940 e início da década de 1950 –, decidiram se tornar artistas plásticas. Algumas passagens de suas formações e de suas práticas como artistas e professoras serão os temas do próximo capítulo.

CAPÍTULO III

PRESENCAS FEMININAS NA “ESCOLINHA DO PARQUE”: TRAJETÓRIAS DE MARIA HELENA, SOLANGE E SARA

Vamos fazer um acordo: não vou falar espontaneamente. Você terá que me extorquir as lembranças do passado, as coisas que testemunhei, as pessoas que conheci. Se quiser conto, se não quiser não conto. Prometo apenas não mentir...

Raquel de Queiroz, Tantos anos – uma biografia.

...nada permite retirar da testemunha a posição que ela adquiriu ao aceitar depor. Presume-se, portanto, que ela seja sincera em virtude “da posição de que fala”, resumindo-se toda a questão na maneira dessa sinceridade.

Danièle Voldman, A invenção do depoimento oral.

No capítulo anterior, ao considerar algumas experiências de formação das entrevistadas, ocorridas na infância e adolescência, aponte determinadas práticas que poderiam dizer da construção de suas disposições para o fazer artístico. Essas práticas, de forma diferente para cada uma delas, contribuíram para que escolhessem se aprofundar no aprendizado das artes plásticas, com destaque para o desenho e a pintura. Neste capítulo, procuro abordar algumas passagens desses aprendizados, assim como os momentos iniciais das trajetórias artísticas e docentes de Sara, Maria Helena e Solange.

Essa abordagem será precedida de algumas observações sobre a atuação feminina nas artes plásticas em Belo Horizonte nas décadas iniciais do século XX, até a chegada de Alberto da Veiga Guignard à cidade, em 1944, para ministrar seu “Curso

Livre de Desenho e Pintura”. Essa exposição ajudará a visualizar, mesmo que de maneira não aprofundada, o ambiente artístico belo-horizontino no período.¹

3.1. Mulheres artistas em Belo Horizonte: da Exposição de Zina Aita às alunas de Guignard

Prestes a completar 50 anos e vivendo um ar de modernidade provocado pelas intervenções da administração Juscelino Kubitschek,² Belo Horizonte, com o início do Curso de Guignard, começa a observar, em alguns de seus espaços, um número cada vez maior de moças com seu material de desenho e pintura. Muitas delas, é certo, deixariam de lado uma possível carreira artística após o casamento. Não foi o que ocorreu com Sara e Maria Helena, que se casaram e continuaram com suas pesquisas plásticas e estudos, e muito menos com Solange, que, segundo me relatou, escolheu não se casar para se dedicar totalmente à carreira.

Como observado anteriormente, Maria Helena, Solange e Sara estudaram com Guignard em momentos diferentes – Maria Helena e Solange, nos anos iniciais do Curso, ainda integrado ao Instituto de Belas Artes, sobre o qual falarei mais adiante, e Sara, em um período no qual ele começava a adquirir contornos de escola, mas ainda se

¹ Uma análise mais abrangente, que privilegia as manifestações no campo das artes plásticas, da literatura, do teatro, do cinema, e, em particular, da dança, na capital mineira, na primeira metade do século XX, pode ser encontrada no capítulo 2 da dissertação de Arnaldo Leite Alvarenga (2002), “A tradição moderna de Belo Horizonte” (ALVARENGA, 2002, p. 55-111).

² Precedido por Otacílio Negrão de Lima (1935-1938) e José Oswaldo de Araújo (1938-1940), que já haviam introduzido na cidade “um ritmo reformista sustentado por três eixos principais: o aumento sistemático do número de construções particulares, o início do ciclo de arranha-céus, a acentuada (e desordenada) expansão de Belo Horizonte na direção de seus subúrbios” (STARLING, 2002, p. 43), o “prefeito furacão” (TEIXEIRA, 2002, p. 28) promoveria, nos anos de sua administração na Prefeitura de Belo Horizonte, uma série de modificações no plano estrutural e cultural da cidade, objetivando sua modernização ou, na leitura de Heloisa Maria Murgel Starling (2002, p. 35), sua “reinvenção”. Segundo a autora, “no período que vai de 1940 a 1945, Belo Horizonte expandiu suas fronteiras urbanas para além da Pedreira Prado Lopes, forçou seus limites horizontais contra o poente da Gameleira, e explodiu em prédios. Praticamente tudo quanto restava do velho Curral del-Rei foi posto abaixo, com a solitária exceção da Fazenda Velha, em parte desmembrada no Museu Histórico de Belo Horizonte e no bairro da Cidade Jardim. Não por acaso, dos projetos de seus antecessores Juscelino incorporou muita coisa. Tratou de incorporar, por exemplo, o Plano das Grandes Avenidas, que pretendia ligar a zona urbana aos subúrbios, a reforma e ampliação do sistema viário, a reforma e expansão dos arruamentos existentes, a extensão da rede de água potável, águas pluviais e esgotos para a periferia e a criação de novas redes de água, luz e telefone para a avenida Afonso Pena” (STARLING, 2002, p. 43). No plano cultural, as ações também foram muitas, entre as quais se destacam o conjunto arquitetônico da Pampulha, o Instituto de Belas Artes e a Exposição de Arte Moderna de 1944 (cf. VIEIRA, 1988a; SARTLING, 2002 e TEIXEIRA, 2002, entre outros).

caracterizava por uma formação livre. Como elas, várias foram as mulheres que, nesses dois momentos, e nos posteriores, passaram pela Escola.³

Essa “presença feminina” nas artes de Belo Horizonte, entretanto, não era uma novidade dos anos 1940. Anteriormente, outras mulheres exerceram, profissionalmente ou não, ofícios ligados às artes plásticas. De muitas dessas outras trajetórias, pouco se sabe, mas dois nomes são destacados nas pesquisas sobre a história da arte na cidade: o de Zina Aita e o de Jeanne Louise Milde, sobre as quais teço as considerações que se seguem.⁴

Segundo Ivone Luzia Vieira (1988b, p. 77), da época da inauguração de Belo Horizonte em fins do século XIX, até o início da década de 1920, “há todo um movimento cultural, no qual se observa a estruturação do poder institucional, dos diferentes segmentos, na vida do cotidiano da cidade”. A autora destaca a criação de novas faculdades, já que apenas a Escola de Direito havia sido transferida de Ouro Preto para a nova capital, bem como a vinda da Academia Mineira de Letras, de Juiz de Fora, para Belo Horizonte.⁵ Menciona também a instituição, em 1918, da Associação de Belas Artes de Minas Gerais e, em 1920, a instalação da primeira escola de artes na cidade. “Em todos esses movimentos de estruturação das relações de poder, em face à produção cultural”, afirma, “nota-se que a mulher é a grande ausente”. Essa marginalização

³ O que pode ser verificado, por exemplo, na lista de participantes da “Exposição dos trabalhos de habilitação aos cursos geral e livre de desenho” do Instituto de Belas Artes, primeira mostra organizada por Guignard, em abril de 1944, como professor dessa instituição: de 44 expositores, 29 são mulheres e 15 homens (cf. VIEIRA, 1988a, p. 71-72). Os apontamentos sobre a média de matrículas realizadas na década de 1950, feitos por Antônio de Paiva Moura (1993, p. 20), também permitem visualizar um número maior de inscrições femininas: 60%. Além disso, as três entrevistadas mencionaram uma maior frequência de mulheres no curso. Destaco, a respeito, a fala de Solange, em resposta à minha pergunta sobre essa questão, na qual os trechos entre colchetes e em itálico indicam minhas intervenções: “Era engraçado, porque sempre teve mais mulher do que homem, até hoje. Sempre teve. Elas têm mais tempo, não é? [Ah, tá...] A coisa é essa, os rapazes têm que ter emprego, eles casam, têm pouquíssimo tempo. E eles são tão bons quando vão, geralmente são ótimos, melhores que nós. As moças, uma ou outra. Por exemplo, quando cheguei, havia essa turma de moças, acho que era só um curso para “esperar marido”, como se chamava, naquele tempo... [Era comum se falar isso?] Era comum, era verdade. E elas eram, essas meninas, das famílias mais importantes, porque foram convidadas para formar a Escola, parece que convidaram... Ninguém sabia que escola moderna era essa; quem pintava, pintava com Aníbal Mattos, que era um ensino mais acadêmico, e Guignard era uma coisa nova, que Juscelino tinha criado, um curso moderno. Quando fizeram uma primeira exposição, até antes de eu chegar aqui, acho que não foi apreciada, muita gente reclamou, achando tudo muito moderno, extravagante. Depois foram aceitando, foram aprendendo...” (trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007, 4ª sessão).

⁴ A obra organizada por RIBEIRO e SILVA (1997) traz uma seção com notas biográficas sobre artistas atuantes em Belo Horizonte, na qual podem ser visualizados diversos nomes femininos. Ver RIBEIRO e SILVA (1997, p. 409-475).

⁵ Trata-se das Escolas de Engenharia, Medicina e Odontologia, essa última instalada em 1907 e as duas primeiras em 1911. A Academia Mineira de Letras seria transferida em 1915. Cf. “A modernidade de Belo Horizonte na Primeira República: contradições do cotidiano” (VIEIRA, 1994, p. 42-61).

feminina em relação à vida cultural artística pública seria modificada somente na década de 1920, “quando se inicia sua mobilização ascendente” (VIEIRA, 1988b, p. 77).

Nos primeiros vinte anos da cidade, desde a instalação da Comissão Construtora da Nova Capital, observa Marcelina das Graças de Almeida (1997, p. 79), “o cotidiano da localidade esteve ligado ao processo de construção da cidade. Assim, as manifestações culturais e artísticas estavam naturalmente relacionadas com esse evento”. Entre “engenheiros, arquitetos, entalhadores, escultores, pintores, fotógrafos, paisagistas, técnicos e operários de ofícios de nacionalidades diversas”, citados pela autora, responsáveis pela edificação e documentação da nova capital do Estado de Minas Gerais, num projeto que objetivava deixar para trás toda a marca de um passado imperial, as mulheres não estão presentes. No entanto, elas aparecem representadas, por exemplo, em pinturas realizadas por nomes importantes no incipiente cenário artístico belo-horizontino.⁶ Uma “avalanche de imagens e discursos”, no dizer de Michelle Perrot (2007, p. 21-25), observando que, em muitas épocas, as mulheres são mais faladas e representadas do que falam e representam.

Para Rita Lages Rodrigues (2003), em seu trabalho sobre a escultora belga Jeanne Louise Milde, a ação feminina nas artes plásticas em Belo Horizonte pode ser delimitada em quatro períodos: o primeiro momento corresponderia à exposição da pintora Zina Aita, ocorrida em 1920; o segundo se iniciaria com a atuação de Jeanne Milde na cidade, em fins dos anos 1920; o terceiro teria lugar a partir de meados dos anos 1940, com a atuação das alunas de Guignard e, finalmente, o quarto seria marcado “pelo embate, pela existência de uma luta política das mulheres nos anos sessenta, embate que se realizaria também no plano das artes plásticas” (RODRIGUES, 2003, p. 72).

Vieira (1988b) também localiza na exposição de Zina Aita o início da atuação feminina nas artes plásticas em Belo Horizonte. Essa mostra de trabalhos da artista, escreve, “tornou-se um marco, não somente da 1ª Exposição de Arte Modernista, na cidade – filiação descontínua em relação ao Academicismo reinante – como da entrada da mulher de Minas na cultura de vanguarda, não só do Estado, mas do país” (VIEIRA, 1988b, p. 78). Filha de imigrantes italianos, nascida em Belo Horizonte no ano de 1900,

⁶ É o caso das obras *Saudosa Marília*, de Alberto Delpino (óleo s/tela, 52x40cm, acervo: Pinacoteca do Palácio da Liberdade), datada do início do século XX, e *Má notícia*, de Belmiro de Almeida (óleo s/tela, 213x164cm, acervo: Museu Mineiro), de 1897, cujas reproduções podem ser conferidas no trabalho de ALMEIDA (1997, p. 89-90). Sobre esses artistas e seus trabalhos, consultar o mesmo texto.

Aita permaneceu na cidade até por volta de 1914, quando viajou com a família para a Itália. Nesse país, iniciou sua formação em artes plásticas, frequentando cursos de desenho e pintura em Roma, Milão e Veneza e detendo-se em Florença, onde cursou a Academia de Belas Artes. Regressou ao Brasil, após o término da Primeira Guerra Mundial, em 1919 (VIEIRA, 1994, p. 63). Nesse mesmo ano, realizou exposição no Rio de Janeiro, no Liceu de Artes e Ofícios, “espaço da época favorável à modernidade em confronto com as idéias elitistas da Escola Nacional de Belas Artes” (VIEIRA, 1994, p. 73).⁷ Participou, ainda, da Semana de Arte Moderna de 1922, sendo uma das poucas mulheres ali presentes. Retornou à Itália em 1924, vivendo em Nápoles até sua morte, no ano de 1968 (VIEIRA, 1994, p. 70).

Em sua pesquisa de doutorado, Vieira (1994) tentou reconstruir, com o pouco material a que teve acesso, a trajetória de Aita, concentrando-se na exposição ocorrida em Belo Horizonte, no início do ano de 1920.⁸ Toma essa exposição, ao lado das atividades artísticas de Pedro Nava, como manifestações da vanguarda modernista nas artes plásticas da cidade, nos anos 1920, o que sustenta sua tese: nessa década, não apenas a literatura expressou-se de forma vanguardista, mas também as artes plásticas.

A Exposição de Arte Moderna de Zina Aita teve ampla repercussão na cidade, como demonstra Vieira (1994), e foi bastante noticiada na imprensa. A autora destaca o fato de seu curador ser Anibal Mattos, artista de orientação acadêmica, formado pela Escola Nacional de Belas Artes e atuante no cenário artístico de Belo Horizonte desde fins da década de 1910.⁹ Mattos era o curador da mostra e também o responsável por

⁷ “A história da arte brasileira, durante o século XIX, foi fortemente marcada pela atuação da Academia Imperial de Belas Artes, que determinou não só a sistematização do ensino artístico, como também criou uma referência estética e cultural através desse modelo, estabelecendo um novo tipo de olhar que perdura até nossos dias”, escreve Maria Betânia e Silva (2004), baseando-se em Carlos Zílio (“Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de Belas Artes”. *Revista Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, n.1, p. 25-32, 1994). Escola Nacional de Belas Artes foi o nome republicano recebido pela Academia, instituição cuja origem está ligada à Missão Artística Francesa, que, no ano de 1816, a convite da família real portuguesa, instalou-se no Rio de Janeiro para organizar o ensino de belas artes no Brasil (BARBOSA, 1978, p. 17). Segundo Ana Mae Tavares Bastos Barbosa (1978), embora criada ainda em 1816, com o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a Academia só iniciaria seu funcionamento em 1826. Nesses dez anos, recebeu os nomes de Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, em 1820, e Academia de Artes, também em 1820. A denominação Academia Imperial de Belas Artes viria em 1826 e seria modificado para Escola Nacional de Belas Artes com a proclamação da República (cf. BARBOSA, 1978, p. 16-21).

⁸ A autora menciona em seus trabalhos (VIEIRA, 1994 e 1997) tanto a escassez de fontes sobre a existência de Zina Aita, quanto de estudos sobre sua vida e obra, fazendo com que se tornem “presenças frágeis na historiografia da arte brasileira no século XX” (VIEIRA, 1994, p. 68).

⁹ Foi ele o criador da Sociedade Mineira de Belas Artes e da primeira escola de belas artes da capital, que seria inaugurada na mesma época da exposição da artista. Nascido em Vassouras, Rio de Janeiro, Anibal Pinto Mattos (1889-1969) estudou na Escola Nacional de Belas Artes e, a partir de 1917, sob os cânones

divulgar, sobre ela, notas no jornal *Diário de Minas*, no qual possuía uma coluna. Para Vieira, tratava-se de uma estratégia de sua parte, pretendendo ele provocar no público uma reação diante das “características vanguardistas da arte moderna e canalizar essa energia para as manifestações artístico-culturais da cidade, sob sua coordenação” (VIEIRA, 1994, p. 72). Mesmo não sendo um adepto das vanguardas artísticas em curso naquele momento, o objetivo de Mattos era, ao promover uma exposição de arte moderna, que chocava pelas cores e formas, fazer com que o público belo-horizontino, pouco habituado às manifestações estéticas, passasse a receber (e perceber) a arte que ele considerava legítima.¹⁰

Mattos tira partido da desinformação do público em relação à modernidade. [...] Mas percebe-se que ele não deseja a ruptura. Ele quer apenas criar um espaço de ação, controlável e possível às pretensões da *Sociedade de Bellas Artes de Minas Gerais*, em cujo bojo constrói o seu projeto político-cultural. (VIEIRA, 1994, p. 75-L)

Em relação à recepção dessa mostra, Vieira (1994) menciona o estranhamento diante do novo, provocando admiração e deboche, os ataques ao “Modernismo e sua fundamentação individualista” (VIEIRA, 1994, p. 75-C), mas, ao mesmo tempo, os elogios à originalidade da artista. As reações negativas estariam ligadas à pouca familiaridade com as novas formas de figuração artística e, sobretudo, à relação estabelecida entre o moderno com um sentido de liberdade, completa a autora.

Pelo que seleciona Vieira para sua análise, não se percebe nenhum tipo de estranhamento ao fato de ser uma mulher a expor obras de arte. Rodrigues (2003, p. 72), inclusive, menciona que, no mesmo jornal em que era divulgada a exposição da artista, “nota-se o interesse em se mostrar o desenvolvimento dos modos de vida da mulher”, por meio de uma matéria em que se fazia referência aos “progressos do feminismo”.¹¹ Entretanto, se pensamos que nessa exibição pública estão expostas não somente as obras, mas a própria figura do artista, em se tratando de uma mulher, isso poderia provocar certa suspeição. No caso de Aita, mesmo sendo uma “patrícia”, contava a seu

acadêmicos, passou a ser um dos grandes incentivadores das artes em Belo Horizonte. De acordo com Vieira, “estava imbuído de um novo perfil de artista no qual, além do pintor, mostrava também uma face de intelectual, sobressaindo-se como escritor e historiador” (VIEIRA, 1994, p. 64). Sua influência permaneceria inabalada até a chegada de Guignard, em 1944. Ver, sobre Mattos, RIBEIRO e SILVA (1997, p. 448); VIEIRA (1994, p. 64-68) e, ainda, o catálogo da exposição *Anibal Mattos e seu tempo* (Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura / Museu de Arte da Pampulha: s/d, 52 p.).

¹⁰ Para uma análise da obra de Zina Aita e de suas influências estéticas, ver VIEIRA (1994, p. 76-89).

¹¹ Trata-se da edição do *Diário de Minas* de 17 de janeiro de 1920. Cf. RODRIGUES (2003, p. 72).

favor, talvez, o fato de ter estudado no estrangeiro e retornar a Belo Horizonte já como artista, questão que também distinguia Jeanne Milde, sobre a qual falarei a seguir. Apesar do significado dessa exposição, faço meus os questionamentos de Rodrigues (2003, p. 72):

Transgressora das normas vigentes, pode-se perguntar até que ponto essa exposição influenciou as relações existentes entre os membros do meio artístico. Poderia essa exposição ser considerada como um marco dentro da história das mulheres artistas em Belo Horizonte, visto ser a primeira exposição de arte moderna e a primeira exposição de uma mulher? O evento abalou o meio artístico, mas a artista retornou à Itália, onde permaneceu até o fim da vida, não sendo uma presença constante no panorama artístico de Belo Horizonte no século XX.

Jeanne Louise Milde, ao contrário, estaria presente de forma marcante e atuante no cenário belo-horizontino desde sua chegada, em fins da década de 1920. Nascida na Bélgica, também no ano de 1900, Milde estudou na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, entre 1918 e 1925, especializando-se em escultura, manifestação plástica que, naquele momento, era entendida como pouco afeita à “natural fragilidade feminina”.¹² Chegou a Belo Horizonte em 1929, integrando a Missão Pedagógica Européia, da qual também fazia parte Helena Antipoff, convocada no contexto da Reforma Francisco Campos para renovação da área pedagógica em Minas Gerais. Por ocasião da Revolução de 1930, o grupo retornou à Europa, com exceção de Milde e Antipoff, que iniciaram significativos projetos educativos em terras mineiras (VIEIRA, 1988b, p. 79). Jeanne Milde tornou-se responsável pelo curso de desenho, trabalhos manuais e modelagem da Escola de Aperfeiçoamento, criada em 1929, com o objetivo de preparar e aperfeiçoar professores e profissionais da educação (RODRIGUES, 2003, p. 57; PEIXOTO, 1981, p. 174).¹³

Rodrigues (2003), ao tratar a presença de Milde em Belo Horizonte, observa que o ambiente artístico da cidade era marcado pela defasagem em relação a outros centros. “A crítica”, afirma, “possuía pouca fundamentação teórica, assim como pouco conhecimento sobre as artes plásticas em geral”, e, da mesma forma, poucos artistas “acompanhavam o que ocorria nas artes no mundo e os que estavam cientes, na maioria das vezes, não valorizavam o novo, as vanguardas artísticas, como era o caso de Anibal

¹² Ver a análise de RODRIGUES (2003, p. 25-40) sobre a formação de Milde na Real Academia.

¹³ Sobre a atuação pedagógica de Jeanne Milde, ver RODRIGUES, 2003, p. 55-66.

Mattos” (RODRIGUES, 2003, p. 76 e 67).¹⁴ Jeanne Milde chega à Belo Horizonte como professora estrangeira, integrando uma missão governamental, e suas representações na cidade terão essa marca, como afirma Rodrigues, avaliando a abertura existente à sua produção, que, se ocorria em função de seu talento artístico, também se relacionava

...ao fato de ser uma européia, professora, com uma função bem definida e institucionalizada já no momento inicial de sua chegada ao Brasil. Ou seja, para além do fato de ser mulher, Jeanne Milde ocupava outras posições e representações no espaço da cidade que permitiam a ela ser figura de destaque nesse panorama. (RODRIGUES, 2003, p. 71-72)

Assim, Milde integrou-se “sem atritos” ao cenário artístico de Belo Horizonte durante as décadas de 1930 e 1940, como professora da Escola de Aperfeiçoamento e como artista, realizando obras sob encomenda para instituições e particulares, expondo suas obras em mostras, participando de salões como expositora ou membro de júris. Transitou livremente pelos meios institucionais e culturais da cidade, por vezes fazendo seus observadores deterem-se diante da “força de concepção” de suas obras, admirados por terem sido moldadas por “delicadas mãos femininas” (RODRIGUES, 2003, p. 71).

Essa atuação expressiva ocorreu até meados da década de 1940, já que, como observa Rodrigues (2003, p. 96-97):

A chegada de Guignard no ano de 1944 e sua nova metodologia de ensino fizeram com que aqueles que trabalhavam com as artes plásticas em Minas antes de sua chegada, entre eles Jeanne Louise Milde, passassem a ser vistos como portadores de uma linguagem passadista e caíssem no ostracismo. Além disso, a Escola do Parque, de Alberto da Veiga Guignard, encontrava-se no centro da cidade, no Parque Municipal. O espaço público do Parque foi, pois, tomado por um ensino de artes muito mais moderno do que o ensino instituído anteriormente por Anibal Mattos, que oferecia cursos de artes àqueles que se interessassem na aprendizagem artística. É o próprio espaço físico da cidade que passa a ser um local de arte moderna: a cidade se abria (mineiramente desconfiada e com grandes restrições) para novas tendências artísticas.

¹⁴ Tal situação apenas se modificaria, ao que parece, em fins dos anos 1930 e, de maneira mais marcante, durante as décadas de 1940 e 1950. Segundo VIEIRA (1988a, p. 105), com a criação dos cursos de ciências humanas na Universidade de Minas Gerais, a partir do final dos anos 1930 e início dos anos 1940, o movimento modernista teria obtido “uma valiosa base de conhecimento epistemológico de reflexão estética, o que trouxe em consequência, a formação de um contingente crítico de apoio aos princípios filosóficos e ideológicos da arte moderna”. A partir dos últimos anos da década de 1940, completa a autora, “surge, com força no jornalismo local, a crítica moderna de arte, na qual estava evidente a linguagem universitária dos novos postulantes à função. Em 1950, ela ganha sentido profissional, destacando-se no jornalismo e nos movimentos culturais da cidade, dentre outros, os seguintes nomes: Frederico Moraes, Moacir Laterza, Sílvio de Vasconcelos, Heitor Martins, Jacques do Prado Brandão e Pierre Santos” (VIEIRA, 1988a, p. 105-106).

Além de toda a importância conferida a Guignard e a seus alunos, Rodrigues menciona o fato do ensino de Milde ser desvinculado da formação de artistas e voltado para professoras primárias. No ano de 1955, ela se aposentou como professora do Instituto de Educação¹⁵ e só foi novamente lembrada a partir da década de 1980, recebendo homenagens e tendo suas obras expostas em mostras comemorativas, como, por exemplo, a exposição “Jeanne Milde, Zina Aita 90 anos”, realizada no Museu de Arte da Pampulha, em 1991, em comemoração aos 90 anos das duas artistas (RODRIGUES, 2003, p. 98-99).

Esquecida num momento em que um número cada vez maior de artistas femininas passou a ocupar os espaços da cidade, o significado da atuação de Jeanne Louise Milde, para uma história das mulheres artistas em Belo Horizonte, pode ser percebido na avaliação de Rodrigues (2003):

Jeanne Louise Milde não realizou mudanças consideráveis no modo de se pensar a arte sob uma ótica que poderíamos chamar feminina: antes de mais nada, ela adotou o modo de ver existente no meio artístico como aluna da Academia de Belas Artes e como participante dos meios artísticos belga e belo-horizontino. Milde se insere, no meio artístico de Belo Horizonte, buscando conquistar um espaço maior para as artes plásticas na cidade. O trabalho como escultora estaria marcado pela quebra da tradição da dominação masculina dentro desse meio, pois raras foram as mulheres que se arriscaram nas artes da escultura até meados do século XX, presenças iniciais que acabaram por possibilitar a posterior entrada de mais mulheres nesse ambiente. A artista era uma exceção no mundo artístico, principalmente como mulher-escultora. (RODRIGUES, 2003, p. 69-70)

A atuação de Milde, dessa forma, é importante pela posição que vem a ocupar na cidade, como mulher e escultora. Essa atuação, por si só, já constitui uma mudança, se pensamos, com Rodrigues, em sua condição de “exceção no mundo artístico”, pela “quebra da tradição da dominação masculina” por ela provocada. Uma mudança nos termos colocados pela autora, inaugurando um “modo de se pensar a arte sob uma ótica feminina”, talvez só viesse a ocorrer no “quarto momento” de atuação das mulheres nas artes em Belo Horizonte, pois, como observa, esse momento se caracterizaria por uma

...arte combativa, numa perspectiva feminista. A mulher exerce agora a arte como trabalho em um momento de luta no plano político marcado na

¹⁵ Segundo RODRIGUES (2003, p. 64), em 5 de julho de 1952, por ato do então governador do Estado, Juscelino Kubitschek, Jeanne Milde é efetivada professora da cadeira de desenho, trabalhos manuais e modelagem do curso de Administração Escolar do Instituto de Educação de Minas Gerais.

efervescência dos anos sessenta. Uma rearticulação da sociedade estava ocorrendo com a entrada do movimento feminista no cenário político-cultural do país. Artes que buscassem novos valores e que, muitas vezes, enfocassem aspectos políticos fariam parte deste movimento de libertação da mulher, tendo como nomes importantes Maria do Carmo Secco, Lótus Lobo e Terezinha Soares. (RODRIGUES, 2003, p. 74)¹⁶

De acordo com Rodrigues (2003, p. 69), no momento em que Milde atua na cidade, como escultora e professora, outras mulheres também estão presentes, entretanto, sem a mesma expressão. A autora cita a pintora Aurélia Rubião e a pintora e também escultora Maria Marschner. Aurélia Rubião (1901-1987) nasceu em Varginha, Minas Gerais, e estudou na Escola de Belas Artes de São Paulo. Participou de salões e exposições, entre os quais se destaca a 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Foi professora de artes na Escola Técnica Federal de Belo Horizonte e de São Paulo (RIBEIRO e SILVA, 1997, p. 465-466), e também oferecia cursos particulares, tendo em vista que foi uma das primeiras professoras de Maria Helena Andrés, provavelmente em fins dos anos 1930. Maria Mayer Marschner (1898-1975) nasceu em Pirassununga, São Paulo, e estudou arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, passando a frequentar o meio artístico belo-horizontino nos anos 1930. Marschner foi, ainda, uma das fundadoras da FUMA (Fundação Mineira de Artes), nos anos 1950 (RIBEIRO e SILVA, 1997, p. 447).

Além de Rubião e Marschner, e ao lado de nomes importantes como Domingos Xavier de Andrade (Monsã), Érico de Paula, ilustradores, “primeiros *designers* da capital” (VIEIRA, 1997, p. 136), Delpino Júnior, desenhista, pintor e caricaturista,

¹⁶ Sobre essas artistas, consultar o trabalho de Marília Andrés Ribeiro (1997a), sobretudo o capítulo 5, “As propostas das neovanguardas de Belo Horizonte” (RIBEIRO, 1997a, p. 205-251). Apesar de analisar o trabalho e a postura dessas artistas, não foi objetivo de Ribeiro examiná-las sob o ponto de vista de uma “arte feminina”, mas sim dentro do movimento neovanguardista das artes nos anos 1960. No entanto, a partir de suas considerações, é possível perceber como esse trabalho e essa postura se aproximaram de uma mudança nos termos apontados por Rodrigues (2003, p. 70). Numa apresentação da mostra de Maria do Carmo Secco, em 1966, na Galeria Guignard, escrevia Frederico Moraes: “Maria do Carmo Secco expõe a mulher como o homem a vê. Por isso sua pintura não é feminina, ou verdadeiramente feminina, na medida em que sendo as conotações tradicionais da palavra: graciosa, delicada, bem comportada, não é isso que vemos em seus quadros, nem esse o sentido atual da palavra. Sua pintura choca, impactua, chega mesmo a irritar, nausear, e é assim mesmo que ela revela um certo medo das ancas, que ela protesta e diz não à mulher exposta ao homem, à multidão, às câmeras de televisão e do cinema” (*apud* RIBEIRO, 1997a, p. 210). Em outro trabalho, Ribeiro (1997b) analisa da seguinte forma a atuação de Terezinha Soares: “destaca-se por sua ousadia e por questionar o comportamento tradicional da família mineira, através da construção de pinturas-objeto neofigurativas voltadas para a temática da sexualidade humana e da criação de propostas ambientais, *happenings* e *performances* nas exposições e salões da cidade. O melhor exemplo desse trabalho é a *performance* feita no Palácio das Artes em 1973, *Morte, Vida e Ressurreição*. A artista trabalhou com seu próprio corpo, vestida de anjo negro, num ambiente ritualístico composto de túmulos e materiais orgânicos simbólicos, como a lingüiça (morte) e o queijo (vida). De forma exemplar, ela inaugurou as primeiras ações performáticas em Belo Horizonte” (RIBEIRO, 1997b, p. 285-286).

Délio Delpino, pintor, Fernando Pierucetti, desenhista e professor, entre outros, Vieira (1997) arrola poucos nomes femininos atuantes no cenário artístico de Belo Horizonte, nos anos 1920 e principalmente 1930, período que ela classifica como de um “modernismo emergente” em conflito com uma “atuação dominante do academicismo”, representada, sobretudo, pela figura de Anibal Mattos. Entre os artistas “emergentes”, nos anos 1930, ela cita Rosa Barillo Paradas e Elza Coelho, que, juntamente com Aurélia Rubião e Jeanne Milde estiveram presentes na Exposição do Bar Brasil, em 1936.¹⁷

Essa exposição teria sido “o primeiro evento coletivo dos emergentes de Belo Horizonte”, avalia Vieira, tornando-se um marco do início do movimento na cidade, (VIEIRA, 1997, p. 150). Até aquele momento, “todas as manifestações modernistas tinham sido atividades individuais e prescindiam de uma organização de grupo ou de um programa” continua a autora, referindo-se provavelmente aos dois representantes da “vanguarda modernista” nas artes plásticas, investigados em seu trabalho de doutoramento (VIEIRA, 1994). A Exposição do Bar Brasil, nesse sentido, seria tão importante como fora a de Zina Aita, em 1920:

A Exposição de Arte Moderna – ou Salão do Bar Brasil –, de 1936, revela uma subversão aos cânones acadêmicos da arte em Belo Horizonte. Organizar uma exposição de arte em um bar é uma transgressão ou negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética. O fato causou tal estranheza, que para o cronista Jair Silva estava havendo “uma revivescência de costumes de artistas bohemios de 1936. O Bar Brasil está enfeitado de quadros e de esculturas [...]. O Sr. Anibal Mattos installou-se, sem bebidas no Theatro Municipal. Os artistas novos foram discutir arte na penumbra de um bar. São opposicionistas. Não concordam com a evidência concedida, em Minas, ao pintor Anibal Mattos. (VIEIRA, 1997, p. 149)¹⁸

A repercussão dessa mostra também foi grande, e ela “tanto conseguiu provocar o público e levá-lo a participar quanto pressionou a administração municipal da cidade a dar atenção ao problema posto em debate” (VIEIRA, 1997, p. 150), o qual, segundo

¹⁷ O verbete dedicado à Elza Coelho na obra organizada por RIBEIRO e SILVA (1997, p. 429) não traz dados sobre o local e data de nascimento dessa artista gráfica. Transcrevo as informações ali presentes: “São conhecidas as suas ilustrações para obras didáticas, destacando-se as feitas para o livro *Lili*, de Lúcia Casasanta (*sic*). Seus desenhos, com traços ágeis e inacabados, revelam uma busca dos princípios da moderna ilustração no Brasil. Participou de salões em Belo Horizonte e esteve na Primeira Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, também em Belo Horizonte, em 1936. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo*, realizada no Museu Mineiro, BH (1996). Algumas de suas ilustrações estão no acervo do Centro de Referência do Professor, BH”. Não foram encontradas informações sobre Rosa Barillo Paradas.

¹⁸ A autora cita uma crônica de Jair Silva publicada no Jornal Folha de Minas, em outubro de 1936. Cf. VIEIRA (1997, p. 149).

Vieira, seria a realidade das artes em Belo Horizonte. Como mencionei anteriormente, as manifestações artísticas na capital mineira, até aquele momento, eram promovidas por Anibal Mattos, artista de orientação acadêmica, e, em seus “salões de belas artes” não havia espaço para outras tendências. A partir do êxito do Salão Bar Brasil, o poder municipal, na figura do então prefeito Otacílio Negrão de Lima, instituiu uma exposição anual de arte, o “Salão de Bellas Artes da Cidade de Belo Horizonte”, com seções de pintura, escultura, arquitetura, ilustração e caricatura (VIEIRA, 1997, p. 155). Entretanto, Mattos foi indicado como coordenador desse recém-criado salão, “sob protesto dos modernistas do Bar Brasil”. Procurou-se minimizar essa “crise” com a nomeação de uma comissão para assessorá-lo, da qual fazia parte Jeanne Milde, que, de acordo com Rodrigues (2003, p.78), mantinha com o artista boas relações. Rodrigues afirma também que a presença de Milde teria contribuído para “apaziguar os conflitos e servir de elo entre os artistas da tradição e da linguagem acadêmica e os novos artistas com sua linguagem moderna” (RODRIGUES, 2003, p. 78-79).

Jeanne Milde participaria como jurada nos salões que se seguiram – I, II, e III Salão de Belas Artes de Belo Horizonte – nos anos de 1937, 1938 e 1939.¹⁹ Um dos desdobramentos do II Salão, inclusive, de acordo com Rodrigues (2003, p. 79), teria sido um encontro de artistas na fazenda de sua propriedade, buscando uma união entre as diversas tendências e a conquista de mais espaço na cidade. Entre os presentes, duas mulheres, além de Milde: Aurélia Rubião e Maria Aurélia Bastos.²⁰ De acordo com Rodrigues, o evento “não passou de um germe que não se desenvolveu”, entretanto “a simples iniciativa de promover a reunião demonstra a vontade que a artista tinha de ver o meio artístico se desenvolver na capital de Minas” (RODRIGUES, 2003, p. 80).

Esses salões, escreve Vieira (1997, p. 156), seriam importantes “na sensibilização do público e nos aspectos político-culturais da cidade” e neles se teria criado um “espaço público e democrático dinâmico para as contradições entre moderno

¹⁹ Sobre esses salões, consultar VIEIRA (1997, p.156-163).

²⁰ Não foram encontradas informações sobre Maria Aurélia Bastos, entretanto, a nota da imprensa sobre o evento citada por RODRIGUES (2003, p. 79) traz o seu nome logo após o de Alfredo Bastos, o que leva a crer que Maria Aurélia tivesse com ele algum grau de parentesco: “[...] nasceu o movimento que congregará os artistas de Belo Horizonte. Aliás, esse desejo de união residia há muito nos corações dos que vivem para a arte e pela arte em Minas. Pois bem, o domingo nove de outubro foi a data deste acontecimento. [...] Primeiro entraram Renato de Lima e Del Pino Júnior. As estatuetas olharam. Depois, Delio Del Pino, Aurélia Rubião, Vicente Guimarães, Genesco Murta. Alfredo Bastos e Maria Aurélia Bastos. As estatuetas admiraram-se. E logo após vieram o Bracher e os dois Altavilla. Para culminar entraram na dependência o Barão von Smigay e J. Carlos Lisboa. As estátuas gritaram: - sim senhor vai haver barulho no chateau!”. Álvares Oliveira, “Fuga à realidade”, Folha de Minas, 16 de outubro de 1938 (*apud* RODRIGUES, 2003, p. 79).

e acadêmico, moderno e tradição, tradição e ruptura”. A partir de 1940, entretanto, seriam temporariamente suspensos com a entrada de Juscelino Kubitschek na Prefeitura de Belo Horizonte. Para Vieira (1988a), o prefeito teria percebido a necessidade de reorganização do ambiente artístico belo-horizontino, dotando-o de uma estrutura especializada de formação, demanda que vinha também dos artistas – “não havia, na cidade, um espaço moderno para a crítica, onde se pudesse clarear e superar as contradições apresentadas nos Salões” (VIEIRA, 1988a, p. 58). Palavras de Juscelino:

Belo Horizonte apresenta um apreciável movimento artístico [...]. Entretanto, falta-lhe uma Escola de Belas Artes, no amplo sentido do termo. A escola que existe junto à de Arquitetura é apenas um esforço de alguns abnegados [...]. O capítulo da educação artística em Belo Horizonte está ainda bem vazio. E parece contraditório um salão oficial de Bellas Artes na cidade – sem uma escola da espécie, será sempre um salão para “amadores”. (*apud* VIEIRA, 1988a, p. 59)

Dessa forma, apenas em 1943, segundo Vieira (1988a), quando o projeto para a instalação do Instituto de Belas Artes já estava em andamento, assim como uma série de modificações no ambiente cultural belo-horizontino, o salão municipal voltaria a ocorrer (VIEIRA, 1988a, p. 58). E, após essas décadas de uma participação mais pontual, destacando-se, a partir do final da década de 1920, o nome de Jeanne Louise Milde, “as mulheres passariam a assumir o fazer artístico como trabalho, mulheres que sobrevivem de seu trabalho enquanto artistas, não mais como educadoras”, observa Rodrigues (2003, p. 74). A autora se refere às alunas de Guignard, citando alguns nomes considerados de peso no cenário artístico brasileiro, como Maria Helena Andrés, Yara Tupynambá e Sara Ávila, mas relativiza sua afirmação, pontuando que as três conciliaram as duas atividades, a de artistas e a de professoras.

Falar de artistas que sobrevivem de seu trabalho artístico pressupõe falar de um mercado de artes organizado em Belo Horizonte, formado por *marchands*, galerias, crítica especializada e público interessado em adquirir obras de arte. A leitura de Marília Andrés Ribeiro (1997a) permite perceber que isso começa a ocorrer na década de 1960, pois, como observa a autora, é nesse momento que novas galerias são inauguradas em Belo Horizonte, como espaço de divulgação artística, mas também de comércio de obras de artes. É o caso da Galeria Grupiara, criada em 1963, e da Galeria Guignard, em 1964. Até então, de acordo com a autora,

...as artes plásticas circulavam em espaços culturais abertos pelos estudantes, como no caso dos festivais de arte, nos espaços institucionais estrangeiros, como a Galeria Thomas Jefferson [do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos], no Museu de Arte da Pampulha [inaugurado em 1957, no espaço do Cassino da Pampulha] ou nos clubes da cidade, a exemplo do Automóvel Clube e do Minas Tênis Clube. (RIBEIRO, 1997a, p. 96)²¹

Além dessas novas galerias, os intercâmbios culturais, com exposições de acervos de museus brasileiros e internacionais no Museu de Arte da Pampulha e também na Galeria da UFMG, ao lado da crítica de arte – com destaque para os nomes de Frederico Moraes, Olívio Tavares de Araújo, Mari’Stella Tristão, Morgan da Motta, entre outros – e da própria efervescência do movimento artístico belo-horizontino naquele momento, contribuiriam para a dinamização da produção e do mercado artístico na cidade. Entretanto, apesar dessa dinamização, o público belo-horizontino continuava pouco afeito a uma estética que fugisse aos padrões clássicos, como se observa no depoimento de Sálvio de Oliveira à Ribeiro (1997a, p. 128), coordenador da Galeria Guignard, mencionando a dificuldade em se vender trabalhos de “vanguarda” naquele momento.²²

Pelo que se observa nos estudos sobre as artes plásticas em Belo Horizonte, é inegável que a atuação feminina aumentou consideravelmente, a partir do curso de Guignard, mas essa atuação, nesse momento, não seria profissional, mesmo que a formação em uma escola de artes buscasse a profissionalização. Como observa Antônio de Paiva Moura (1993), em sua *Memória histórica da Escola Guignard*, as artes plásticas, naquele início dos anos 1940, “não se incluíam entre as atividades que possibilitavam a profissionalização. Figuravam como disciplina que enriquecia o potencial cultural dos indivíduos, entretanto, não lhe permitia a dedicação plena” e o

²¹ Exposições dos alunos e alunas de Guignard eram também realizadas no Edifício Mariana e no Edifício Dantés (entrevista com Sara Ávila, 26 de setembro de 2007, 2ª sessão), mas sem pretensão mercadológica e sim como divulgação da produção discente, é o que se apreende da leitura de VIEIRA (1988a, p. 76).

²² Para um aprofundamento dessas questões acerca do ambiente artístico belo-horizontino entre os anos 1940 e 1960, ver o capítulo 3 do trabalho de RIBEIRO (1997a, p. 89-151), “O circuito artístico e a articulação das neovanguardas em Belo Horizonte”; ver, ainda, para os anos 1940 e 1950, os capítulos 5 e 6 da dissertação de VIEIRA (1988a, p. 71-134), respectivamente “Metodologias e estratégias da mudança” e “A práxis revolucionária de mestre Guignard e sua Escola”. Vale dizer que Sara, em nossas entrevistas, também menciona a não aceitação de sua obra quando começa a seguir pelos caminhos da abstração, pelos mesmos motivos – não era uma obra figurativa, portanto, rompia com as expectativas de parte do público espectador. Como observa SIMIONI (2002, p. 144), baseando-se em Ernest Gombrich, “o espectador, quando está diante de um quadro, opera com a sua capacidade de *reconhecimento*, isto é, mobiliza tanto seu conhecimento acerca dos objetos representados, quanto da maneira de representá-los e, para tanto, retira de sua memória toda uma tradição de telas anteriores àquela que se lhes apresenta, com as quais efetiva um diálogo, compondo uma tradição”. Essa ruptura de expectativas também se relacionaria à “imagem” de Sara, como se verá adiante: ela não “parecia” artista.

curso de Guignard, livre, “significava um movimento cultural e não a formação profissional” (MOURA, 1993, p. 14). Muitos dos ex-alunos e alunas, passando pela Escola, além das atividades artísticas, teriam outras profissões, mais comumente a docência, como é o caso das três mulheres cujas trajetórias são aqui abordadas.

Talvez se pudesse pensar que essa atuação feminina cresce no momento em que o ambiente artístico belo-horizontino começa a se articular, e, nos anos 1960, quando está mais ou menos organizado, a participação das mulheres não apenas como artistas e professoras, mas como críticas e até *marchands*, tornar-se-ia possível (inevitável?). Essa leitura, entretanto, deveria buscar elementos que a fundamentassem nas décadas anteriores, o que, para esta pesquisa, não foi possível, cabendo apenas levantar algumas questões. A trajetória de Jeanne Milde, dada a conhecer pela pesquisa de Rodrigues (2003), permite perceber a inserção e atuação dessa artista nas artes em Belo Horizonte, mas, e quanto às outras mulheres? Como foi sua inserção, participação e aceitação? Essa “mobilização ascendente”, de que fala Vieira (1988b), ocorrida desde os anos 1920, e a conquista de mais esse espaço de atuação poderiam ser melhor compreendidas se incluídas num quadro maior de transformações dos modos de vida das mulheres – especialmente as das classes privilegiadas – que começariam a ocorrer também a partir da década de 1920? Como demonstrou a pesquisa de Kelly Cristina Nascimento (2006), as mudanças no comportamento, nos modos de se vestir, nos cortes de cabelo, a ocupação do espaço público seja para trabalhar ou para pleitear participação política, por meio dos movimentos feministas, fariam surgir novas formas de ser mulher, na sociedade belo-horizontina.²³ Realizar o mapeamento dessa “mobilização”, com o exame do ensino de artes na cidade, nos momentos anteriores ao estabelecimento de Guignard, seria, talvez, o primeiro passo – o seu curso recebeu muita atenção, mas outras “escolas” não tiveram ainda uma pesquisa sistemática. Esse exame permitiria perceber quem eram e como eram formados os(as) artistas presentes na cidade. Sabe-se, por exemplo, que Anibal Mattos mantinha uma escola, mas aulas particulares eram também oferecidas. Essa formação poderia ainda ocorrer fora da cidade – é o caso da

²³ A autora, em sua pesquisa de mestrado, abordou as representações femininas presentes na imprensa mineira de fins do século XIX e início do século XX. O movimento sufragista em Belo Horizonte, como demonstra, teve grande adesão na cidade: o “bom feminismo”, aquele que se distanciava das “masculinizadas sufragetes” européias e não questionava os papéis femininos de mãe e esposa, foi a principal bandeira das feministas belo-horizontinas e mineiras em sua articulação ao movimento nacional, em fins da década de 1920 e início da década de 1930. Ver o capítulo 3, “O movimento feminista e o sufrágio universal” (NASCIMENTO, 2006, p. 108-153). Sobre as transformações no comportamento das mulheres e sua repercussão na sociedade, por meio da imprensa, ver o capítulo 2, “Mudanças na forma de agir e pensar das mulheres e seus reflexos no meio social” (NASCIMENTO, 2006, p. 71-107).

maioria dos(as) profissionais atuantes, nessas décadas, como se percebe nas notas biográficas presentes no livro organizado por Ribeiro e Silva (1997). A análise dos salões – e também das exposições – de arte realizados na capital, desde os organizados por Anibal Mattos, em fins dos anos 1910, até aqueles promovidos pelo poder municipal, nos anos 1930 – como esses salões são organizados, qual a sua repercussão na imprensa, como são atribuídas as premiações, quais são as obras presentes (suas temáticas, estilos, técnicas...) –, poderia também ajudar na compreensão de quem são esses(as) artistas.²⁴ Esse mapeamento, seguindo pelos anos 1940 e 1950, permitiria perceber, por exemplo, se e que mudanças ocorreram a partir do Curso de Guignard – em relação ao número de participantes, de maneira geral, e ao número de mulheres participantes, de maneira específica, entre outras questões. As artes plásticas eram um “espaço masculino”, nele atuando apenas algumas mulheres, e passa a ser um espaço (também) feminino com a instalação do Curso de Guignard na cidade? Se sim, por que e como isso ocorre?

Sem possuir essas informações, e valendo-me apenas do que foi apontado nas pesquisas sobre a história das artes plásticas na cidade às quais tive acesso, é que abordo as trajetórias iniciais de formação e atuação de Maria Helena Andrés, Solange Botelho e Sara Ávila; mulheres, artistas e professoras que, desde sua passagem pelo Curso de Guignard, vêm contribuindo para uma história das mulheres artistas em Belo Horizonte.

3.2. Formação artística e trânsitos pela(s) cidade(s): a passagem pelo Curso/Escola de Guignard

O que era esse espaço em que Solange, Maria Helena e Sara realizaram sua formação em artes plásticas? A princípio, “Curso Livre de Desenho e Pintura”, parte do Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte, e depois, “Escolinha do Parque”, como ficou conhecido quando passou a funcionar em uma obra inacabada no Parque Municipal – hoje o Palácio das Artes –, ele proporcionava uma formação livre em artes plásticas, nas

²⁴ Eliana Mourão Bernis e Silvana Cançado Trindade (s/d), em texto sobre as exposições e salões de belas artes ocorridos em Belo Horizonte sob a promoção de Anibal Mattos, citam, para o início da década de 1930, o I Salão Feminino de Belas Artes, mas não fornecem sobre ele nenhuma informação. Cf. BERNIS e TRINDADE (s/d, p. 18).

modalidades desenho, pintura e escultura, àqueles(as) que o freqüentavam. Teve grande adesão entre os(as) jovens artistas e sua ressonância nos níveis local e nacional foi rápida:

Guignard e seu curso são considerados, na sociedade local, os elementos modernos, desafiadores das normas conservadoras. Fica evidente que o saber moderno do Instituto de Belas Artes transformou-se em poder legitimador da modernidade estética, na capital, em consonância com os paradigmas da cultura contemporânea das vanguardas estéticas. Assim, o Curso de Guignard, uma das forças renovadoras da capital, rompe os preconceitos, afasta os tabus, e instaura uma nova ordem cultural-artística no Estado. Foi grande o movimento cultural da cidade naquela década e seu curso se tornou o centro de discussões da vanguarda mineira, o ponto de reuniões de artistas, intelectuais, jornalistas e todos aqueles que buscavam mudanças substanciais na sociedade. (VIEIRA, 1988a, p. 69)

Criado pelo decreto municipal n.º 17.399, de 29 de fevereiro de 1944, o Instituto de Belas Artes iniciou suas atividades em março daquele ano. Agregava as escolas de Belas Artes e Arquitetura, já existentes na cidade, e incorporava um curso livre, alinhado com concepções não-acadêmicas do ensino de artes, a ser ministrado por Alberto da Veiga Guignard, artista já reconhecido nacionalmente por seu trabalho artístico e docente.²⁵ Guignard contava, ainda, com a assistência de dois outros professores: Edith Behring, para desenho, entre 1944 e 1950, e Franz Weissmann, para desenho de modelo vivo e escultura, entre 1946 e 1956 (RIBEIRO e SILVA, 1997, p. 421; RIBEIRO, 1997a, p. 100). O Instituto fazia parte das iniciativas modernizadoras, no plano cultural, da administração Juscelino Kubitschek na prefeitura de Belo Horizonte, entre os anos de 1940 e 1945 – um projeto que objetivava promover uma atualização na ainda provinciana Belo Horizonte, equiparando-a às demais metrópoles brasileiras. Sem constituir-se como um evento isolado, sua criação efetivou-se na esteira de outras realizações, entre as quais ganham destaque, pela sua repercussão, a

²⁵ A Escola de Belas Artes havia sido criada por Anibal Mattos em 1920, e seu ensino ocorria sob os moldes acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes. Já a Escola de Arquitetura foi instalada em 1930, a partir do esforço de um grupo que se articulou em torno de Luiz Signorelli, seu primeiro diretor. Segundo VIEIRA (1988a), essa instituição, nos anos 1930, se tornaria “um dos lugares onde se deu a luta entre conservadores e modernos, de maneira intensa”, e, no Salão do Bar Brasil, em 1936, alguns de seus alunos apresentariam trabalhos de “alta significação revolucionária”. Entretanto, “nos embates da política de esquerda e de direita, a partir de 1937, início da ditadura, percebe-se que a Escola de Arquitetura começa a se dividir, a se enfraquecer e a se tornar defasada em relação aos movimentos modernos, no país” (VIEIRA, 1988a, p. 56). A autora menciona ainda o fato de a Escola de Anibal Mattos ter sido integrada à de Arquitetura em 1930, sofrendo “o impacto da hegemonia da ciência sobre as artes, [...] transformando-se, dentro da Escola de Arquitetura, em simples atividade decorativa” (VIEIRA, 1988a, p. 57).

construção do conjunto arquitetônico da Pampulha e a Exposição de Arte Moderna de 1944.²⁶

O Instituto de Belas Artes, nesse contexto, deveria funcionar como espaço crítico de formação de artistas. Agregando duas escolas “conservadoras” e mantendo a tradição de seus cursos, confrontou essa tradição com a linguagem moderna: “permaneceriam em seus postos os conservadores e não-conservadores das duas instituições, mas um elemento modernista, conflitante, desestabilizador deveria provocar mudanças no ambiente” (VIEIRA, 1988a, p. 61). O Curso Livre de Desenho e Pintura e Guignard teriam esse papel.

A proposta do Instituto, entretanto, duraria até 1946, quando a Escola de Arquitetura passou de instituição municipal à federal (VIEIRA, 1988a, p. 92). A Escola de Anibal Mattos retomou seu caminho e as divergências em relação às concepções de arte e seu ensino, que se colocavam entre ele e Guignard, impediram a continuidade de uma única escola de artes em Belo Horizonte. Assim, a partir dessa “cisão”, escreve Vieira (1988a, p. 92-93), o Curso de Guignard “transformava-se, de maneira autônoma, nessa casa de arte e ensino, que é hoje, a Escola Guignard”. Guignard, com seus alunos e alunas, iniciaria uma peregrinação por Belo Horizonte, à procura de uma nova sede para a Escola: após a dissolução do Instituto, o Curso passaria a ocupar, no Parque, uma edificação de propriedade da prefeitura, onde hoje se localiza o Colégio Imaco; no ano de 1948, despejado, seguiria para um salão nos porões do Instituto de Educação e dali para uma sala no centro de Belo Horizonte e, em 1950, voltaria definitivamente ao Parque Municipal, dessa vez para o “esqueleto” do Palácio das Artes (MOURA, 1993, p. 13-14; VIEIRA, 1988a, p. 93-94).

Nessa “fase heróica” (VIEIRA, 1988a, p. 93), marcada pela pouca ou nenhuma ajuda oficial e pela precariedade do espaço que ocupava, a Escola funcionaria num

²⁶ O conjunto arquitetônico, projetado por Oscar Niemeyer, foi inaugurado em 1943 e teria atraído para Minas a atenção de arquitetos e artistas “de fronteira”, brasileiros e estrangeiros (VIEIRA, 1988a, p. 55-56). Trouxe para Belo Horizonte a presença de artistas “modernos, revolucionários”, como Niemeyer, Portinari, Burlle Marx, entre outros, além de causar grandes debates – a polêmica em torno do painel de Portinari na Igreja de São Francisco, com a reação de Dom Cabral e de parte da população católica de Belo Horizonte, por exemplo. Ver, sobre a Pampulha, entre outros, o texto de STARLING (2002) e o trabalho de Adalgisa Arantes Campos, “Pampulha – uma proposta estética e ideológica” (*Revista da Fundação João Pinheiro*, Belo Horizonte, vol. 13, n. 5, p. 69-90, 1983). Quanto à Exposição de Arte Moderna, tratava-se de uma exposição retrospectiva, com os grandes nomes e obras do modernismo nacional, desde 1922. As reações foram tanto de euforia, com a possibilidade de vislumbrar uma estética diferente da que se via em Belo Horizonte, quanto de estranhamento e ataques (inclusive literais) ao “bizarro” da arte moderna. Ver, entre outros, os textos de ÁVILA (1986), RIBEIRO (1987) e SOUZA (2002), além da parte a ela dedicada no trabalho de VIEIRA (1988a, p. 67-69).

sistema de “co-gestão administrativa” (VIEIRA, 1988a, p. 95), a partir do empenho do “Mestre” e dos alunos e alunas, organizados no Diretório Acadêmico.²⁷ Tem início um período riquíssimo de trabalho, com a organização de festas, exposições, pesquisas e grande produção, assim como a projeção dos alunos e alunas e fama da Escola no nível nacional.²⁸

Álvaro Apocalypse, aluno da Escola à época, afirmou, em depoimento à Vieira (1988a, p. 94), que “a década de 50 viveu o espírito existencialista de Sartre” e isso teria permitido, de certa forma, que os alunos aceitassem “a miséria física da escola, à semelhança das ‘caves’ parisienses, como uma maneira de ironizar e desprezar o mundo capitalista e seus valores transitórios”. Comentando essa fala, escreve a autora:

Do final da década de 40 aos anos 50, a Escola não só luta pela sua sobrevivência, mas consegue, também, consolidar a sua significação moderna na cultura mineira, apesar das ameaças e pressões de que era vítima. O depoimento de Álvaro ilustra o conceito moderno que a Escola gozava na comunidade, e mostra, também, o contraste entre a pobreza material do ambiente e a riqueza “fantástica” criada pela imaginação de Guignard e seus alunos, que transformavam o local em espaço propício à pesquisa de fronteira, pois, o real e o não-real se tornavam ambíguos, naquele recinto. Lâmpioes antigos, formas inusitadas, fósseis e outros, eram pendurados no teto, ou ornamentavam as paredes, ao lado de reproduções de obras modernas e clássicas. (VIEIRA, 1988a, p. 94-95)

Nos anos 1950, observa também Vieira (1988a, p. 84 e 86-87), os alunos das turmas iniciais, em sua maioria, começariam a incorporar em seus trabalhos novas

²⁷ MOURA (1993, p. 12), data a Escola de 1943 e examina sua história a partir dos nomes que lhe teriam sido atribuídos: nos primeiros 20 anos de existência, que me interessam mais de perto, Escola de Belas Artes (1943-1950) e, posteriormente, Escola de Belas Artes de Belo Horizonte (1950-1962). Nesses primeiros anos, a escola se caracterizaria “pelo mais alto liberalismo didático”: a presença de Guignard, escreve, “traduzida na sua extraordinária autoridade em assuntos artísticos de preparo notório em todo o país, preenchia, por si só, um vazio infra-estrutural no então chamado campo das belas-artes. Não havia necessidade de uma estrutura burocrática para o funcionamento da escola. Os caminhos pedagógicos eram traçados como que de improviso, de acordo com a orientação do mestre. Os resultados deste liberalismo didático foram rápidos e de alta positividade...” (MOURA, 1993, p. 14) No segundo momento, nos anos 1950, prevaleceria um “liberalismo didático de iniciativa discente”, estando os alunos “profundamente mergulhados nos problemas e iniciativas da entidade” (MOURA, 1993, p. 17). Alunos e alunas poderiam ser, ao mesmo tempo, alunos(as) e professores(as), devido à falta de recursos: “O diário de classe de 1957, destinado a Desenho, História da Arte, Desenho de Paisagens, Escultura, Pintura e Decoração, com quatorze alunos, constava o nome de Yara Tupynambá como aluna, que o assinou também como professora. Aos olhos do academicismo isto poderia significar uma heresia ou uma anarquia, mas [...] não o foi. Era a solução normal para os problemas de uma escola que dependia da responsabilidade dos alunos” (MOURA, 1993, p. 20).

²⁸ “Pela imprensa, observa-se que os alunos estão, ora trabalhando em Ouro Preto e Sabará, ora expondo no Rio, ora participando de Congressos em São Paulo, e sempre voltando para a Escola, o Parque Municipal, e as exposições locais, considerados os espaços de reflexão, de questionamento social e de ação criativa” (VIEIRA, 1988a, p. 76). Para o funcionamento da Escola nos anos 1940 e 1950, ver os capítulos 5 e 6 da dissertação de Vieira (1988a, p. 71-117).

propostas estéticas, direcionando-se para o abstracionismo. Nesse momento, a postura de Guignard é mais de vigilância e apoio (VIEIRA, 1988a, p. 95):

Guignard teve a sabedoria de perceber que o processo revolucionário é dinâmico e que o significado de sua função inicial, na Escola, já havia sido conquistado; a primeira etapa já estava superada no tempo e outras frentes de luta se abriam para a realidade de seus alunos [...]. Caberia, agora, aos artistas, discípulos de Guignard, inventar novos símbolos, e mesmo, criar um novo sistema simbólico, o qual pudesse indicar a antecipação de novas realidades estéticas [...]. (VIEIRA, 1988a, p. 104)

Os anos finais dessa década seriam marcados, ainda, por um afastamento progressivo de Guignard da Escola, devido a problemas de saúde. O artista passaria longas temporadas em Ouro Preto e, no início dos anos 1960, fixaria residência nessa cidade, aos cuidados de uma fundação, mas faleceria no dia 25 de junho de 1962.²⁹

Desde sua criação, em 1944, e na década de 1950, momentos em que as entrevistadas freqüentam o Curso – tornado Escola – de Guignard, esse curso, de iniciativa governamental, passa a funcionar autonomamente, gerido pelo professor e alunos(as). Passa a funcionar também, como apontou Vieira, como um centro de discussões, reunindo não apenas artistas, mas outros “modernos”, proporcionando aos que ali freqüentavam uma formação que ia além das artes plásticas. Nomes que se tornariam destaque no cenário artístico local, nacional e, não raro, internacional, iniciaram seus estudos na Escola, nessas décadas: Amílcar de Castro, escultor, desenhista e artista gráfico, entre 1944 e 1950; Álvaro Apocalypse, gravador, ilustrador, desenhista e teatrólogo, nos anos 1950; Arlinda Correa Lima, pintora, ceramista, professora e psicopedagoga, de 1944 a 1951; Mary Vieira, escultora e professora, provavelmente em fins dos anos 1940; Yara Tupynambá, gravadora, desenhista e muralista, nos anos 1950; Chanina, pintor, desenhista, gravador e ilustrador, nos anos 1940; Jarbas Juarez, desenhista, escultor, pintor e ilustrador, nos anos 1950, entre

²⁹ A Fundação Guignard foi criada em 1961, após uma série de reportagens publicadas por Frederico Moraes denunciando a “exploração” de Guignard por parte de seus “protetores”. Reunia nomes importantes do meio cultural e político mineiro e seu objetivo era zelar pelo bem-estar e também pelo patrimônio do artista. A criação dessa fundação ocasionaria críticas, como a de Carlos Drummond de Andrade, que escreveu: “...a segurança de Guignard, o regime que melhor lhe convinha, suas contas, seus negócios, tudo ficou sendo matéria de exame público... O espetáculo de um grande pintor coisa, tutelado, vigiado, empacotado, era aflitivo para os próprios seres delicados que assumiam esta obrigação” (*apud* VIEIRA, 1988a, p. 126). Ver, a respeito, VIEIRA (1988a, p. 118-134). Para a trajetória da Escola após a morte de Guignard, ver MOURA (1993, p. 24-65).

muitos outros.³⁰ Maria Helena e Solange frequentaram o curso nos anos 1940 e Sara, no início da década de 1950. De diferentes maneiras, elas participaram dessa espécie de “movimento” que foi o Curso de Guignard nesses anos.

Para abordar a formação artística inicial dessas mulheres, destaco, em suas falas, quatro pontos principais: a decisão de estudar com Guignard, a repercussão dessa decisão entre a família e o círculo social ao qual pertenciam, as sociabilidades construídas no espaço do Curso/Escola e o trânsito pela(s) cidade(s).

Começando por Maria Helena, essa decisão parece ter sido apoiada e inclusive incentivada pelos pais. Como se viu no capítulo anterior, ao ter o seu “jeito” para o desenho reconhecido no Colégio Sacré-Coeur de Marie, por uma professora, seus pais entenderam que ela deveria desenvolvê-lo. Como afirmou, teve aulas particulares, em Belo Horizonte, com a artista Aurélia Rubião e com a professora do Colégio Santa Maria, *mère* Helena:

...por uns dois meses, tive aulas com a Aurélia Rubião, irmã do Murilo Rubião. *Mère* Helena também, do Colégio Santa Maria, mandava-me copiar figuras, Verdi, por exemplo – não me lembro onde foi parar esse Verdi. [risos] Com Aurélia Rubião, me lembro que fazia também alguns modelos.³¹

Após essas experiências, seguiu para o Rio de Janeiro, para fazer companhia à avó e ter aulas com o artista Carlos Chambelland, que, como se viu, era irmão de Rodolfo Chambelland, professor da Escola Nacional de Belas Artes, e oferecia aulas particulares em seu ateliê no Rio de Janeiro. Essas aulas, informa Maria Helena, duraram cerca de três anos e, após esse período, afirma, aderiu “imediatamente” ao Curso de Guignard, em 1944, quando o professor se instalou em Belo Horizonte:

Estive três anos, no Rio, com o Chambelland, mas sem ficar o tempo todo lá. Eu ficava alguns meses e vinha para Belo Horizonte. Nessas idas e vindas é que não fui marcada por ele, porque tinha tempo de dar um recuo. Quando voltava para o Rio, falava: o pessoal está pintando igual, não está certo isso,

³⁰ Cf. RIBEIRO e SILVA (1997, p. 409-475). Ver, ainda, sobre os alunos e alunas que frequentaram a Escola nos anos 1940 e 1950, a dissertação de VIEIRA (1988a, p. 71-91) e o texto de Cristina Ávila, “Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade” (in: RIBEIRO e SILVA, 1997, p. 168-241).

³¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão). A não ser quando especificado em nota ou no próprio texto, todos os trechos citados foram retirados das entrevistas realizadas para esta pesquisa. As ênfases conferidas pelas entrevistadas a determinadas palavras e/ou expressões foram sublinhadas e os risos, silêncios e outras marcações são indicados entre colchetes e em negrito.

cada um tem um jeito diferente... Quando Guignard veio para Belo Horizonte, em 1944, aderi imediatamente a ele. Parei de freqüentar as aulas no Rio, porque vi que não era aquele caminho. Não era...³²

O trecho selecionado é antecedido por impressões sobre a dicotomia existente nas artes plásticas naquele início dos anos 1940 – acadêmicos *versus* modernos – e seu reflexo na própria estruturação das exposições da Escola Nacional de Belas Artes, entre outras questões. Maria Helena transfere essa dicotomia para os dois professores, Guignard e Chambelland, comparando-os em seu estilo de ensino e nos materiais que utilizavam. Ressalta que aprendeu muito com Chambelland, entretanto, “aquele não era o caminho”.

Diante de sua fala, constato o apoio dado pela família na sua escolha por profissionalizar-se nas artes plásticas – essa decisão teria ocorrido sem conflitos. Nesse momento, ela me relatou um problema enfrentado: as aulas de modelo nu.

Eu contei [...] que meu pai não queria que eu continuasse no Rio de Janeiro? Foi lá para me tirar do curso e falou: “*Soube que você está pintando modelo nu!*” [risos] Papai era meio... tradicional, queria me tirar de todo jeito. Mas a mãe dele, minha avó, falou: “*Olha, quer saber de uma? Ela não vai embora, porque ela tem talento, vai ficar aqui estudando. Não sei para quê precisa de modelo nu, mas [riso] se precisar para estudar o corpo humano, ela vai fazer isso, porque vai ser para se tornar uma artista*”. Você acredita? Minha avó não me deixou vir embora. Passou um pito no filho, que era meu pai. E aí continuei. Foi bom, porque deu uma base de corpo humano.

Guignard também tinha modelo nu, mas já era diferente, você desenhava com linha também, ou então com lápis duro... E havia vários materiais, Guignard dava muito material, para variar. Não era só uma coisa. O academismo, ele dá muita receita: tem que ser desse jeito. Você fica padronizada. Já o modernismo, principalmente o modernismo de Guignard, que era tido como o melhor professor moderno do Brasil na ocasião... – ele foi professor de Iberê Camargo, de vários artistas no Rio de Janeiro, que ficaram enciumados quando Guignard veio para Belo Horizonte. “*Ah, meu Deus! Nós vamos perder...*” Porque ele era professor da Fundação Osório, mas foi convidado pelo Juscelino para vir para cá. E Iberê era de lá, foi aluno dele.³³

Sobre o aprendizado do desenho de modelo nu, por parte das mulheres estudantes de arte, cabem algumas observações. Rodrigues (2003), abordando a formação de Jeanne Milde na Real Academia de Bruxelas, afirmou que uma das etapas da aprendizagem nas academias de belas artes era realizada com a utilização de modelos masculinos nus, visando à representação perfeita do corpo humano pelo artista em formação (RODRIGUES, 2003, p. 30). Às mulheres, completa, não era permitida a

³² Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

³³ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

visão do modelo nu, o que lhes limitava o acesso à aprendizagem da base do desenho, ficando restritas a retratos, paisagens e naturezas-mortas. “Essa orientação das academias constituía um empecilho à existência de estudantes mulheres entre seus alunos” (RODRIGUES, 2003, p. 31). Também Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002), escrevendo sobre a formação artística das mulheres no Brasil, mais especificamente sobre o acesso feminino à Imperial Academia de Belas Artes e, posteriormente, Escola Nacional de Belas Artes, instituição que, desde sua criação, no século XIX, era a responsável pela propagação do sistema de valores artísticos vigentes em parte do território nacional, afirma:

O desconhecimento do corpo humano obstaculizava a carreira de um pintor que se pretendesse seguidor dos ditames neoclássicos. Foi justamente nesse ponto que o sistema acadêmico operou a exclusão das mulheres de seu universo. Mesmo que depois tenham sido criadas expressões, como a de “uma arte feminina”, para se rotular e segregar os trabalhos das mulheres, uma vez que a expressão era aplicada, genericamente, às artes menores, como a pintura sobre porcelana ou tapeçaria, o que as excluiu não foi a ausência, natural de capacidade estética, mas um preconceito cujas bases são sociais e que lhes interditou o acesso ao estudo do nu. (SIMIONI, 2002, p. 146-147)

O aprendizado, por parte das mulheres, das artes plásticas, em um nível que buscasse a profissionalização, foi por muito tempo realizado em ateliês particulares ou, para aquelas cuja situação econômica permitisse, na *Académie Julian*, em Paris, instituição fundada em 1868 e que “teve o mérito de garantir às mulheres de elite de todo o mundo o acesso ao mesmo tipo de ensinamento acadêmico desfrutado pelos homens” (SIMIONI, 2002, p. 148).³⁴ Segundo a autora, o diferencial da *Académie Julian* foi o estabelecimento de classes de estudo do modelo vivo para mulheres, “que se saiba o primeiro curso a ser-lhes oferecido mundialmente”. A solução para essas aulas era a contratação de, preferencialmente, modelos femininos. No caso de modelos masculinos, esses “posariam com um pano em suas partes ‘perigosas’”. Isso garantia a boa formação das mulheres, sua inclusão nos estágios da formação de artistas, sem provocar a ira de seus pais, ou da ‘boa’ sociedade” (SIMIONI, 2002, p. 148).

Maria Helena teve acesso a esse aprendizado, como se percebe, em aulas particulares. O que chama atenção na fala transcrita acima é que, para se referir ao desenho de modelo nu com Guignard, ela se detém na técnica – e acaba por discorrer sobre a modernidade do professor – e não no tipo de reação que a aula poderia gerar,

³⁴ Entre as brasileiras que passaram pela *Julian*, estão a pintora cuja obra a autora analisa nesse texto, Georgina de Albuquerque e a modernista Tarsila do Amaral (cf. SIMIONI, 2002, p. 148 e 155).

como fez no caso de Chambelland. Essas reações podem ser vagamente percebidas na fala de Franz Weissmann, professor da Escola entre 1946 e 1956, à Ribeiro (1997a), na qual, tratando da estruturação de seu ateliê, ele acaba por abordar também as aulas de modelo nu pelas quais era responsável:

Guignard ensinava Pintura e Desenho de Paisagem, e eu ensinava Modelagem e Desenho de Modelo. A Escola foi uma aventura, uma época heróica, quando todos nós trabalhávamos juntos. O desenho de modelo nu também foi uma aventura no ambiente tradicional de Belo Horizonte. Tínhamos que procurar as modelos na zona. Conseguíamos várias, depois substituídas pelas garçonetes, que posavam nas horas vagas de seus serviços. O modelo era explorado no desenho e na modelagem. Como o modelo nu era novidade, e os alunos queriam também contato com a matéria, o trabalho com o barro, o meu ateliê era muito procurado. (*apud* RIBEIRO, 1997a, p.100-101)

As aulas com modelo nu, na formação com Guignard – com exceção da fala de Maria Helena, citada acima – foram tratadas sem a presença do gravador, em meus encontros com as entrevistadas, para a discussão das transcrições de suas entrevistas. Maria Helena, por exemplo, relendo exatamente o trecho citado, mencionou o “escândalo” que também causavam essas aulas no Curso de Guignard, mas não se deteve na questão. Solange, por sua vez, afirmou-me que, eventualmente, aulas com modelo nu ocorriam em uma casa localizada no Parque Municipal e eram freqüentadas por poucos alunos. Os modelos eram um homem e uma mulher contratados pela prefeitura, e essas aulas se realizavam, afirma, “com muita seriedade”, tanto da parte dos alunos, quanto da parte dos professores – Guignard e sua assistente, Edith Bhering; ela não menciona o nome de Weissmann – e dos modelos, mesmo porque esse tipo de aula poderia provocar, naquele período, escândalo e preconceitos por parte da sociedade belo-horizontina. Sara, finalmente, também mencionou o “escândalo” em torno dessas aulas e disse ter freqüentado aulas apenas com modelos femininos.³⁵

Esse tópico estava ausente do roteiro de entrevistas já que não constituía, a princípio, um problema: na leitura preliminar dos trabalhos que tratavam do Curso de Guignard, no contexto das artes plásticas em Belo Horizonte, as aulas de modelo vivo e o impacto que teriam gerado na sociedade belo-horizontina não apareciam.³⁶ Apenas quando busquei, no texto de Ribeiro (1997a), elementos para compreender a “geração

³⁵ Anotações de campo, respectivamente, nas seguintes datas: 22 de fevereiro de 2008, 17 de março de 2008 e 7 de agosto de 2008.

³⁶ Refiro-me especificamente ao trabalho de VIEIRA (1988a), que analisa de maneira mais profunda a Escola, mas também aos textos de KLABIN (1983?), WORCMAN (1983?) e MOURA (1993).

pós-Guignard”, deparei-me com aquela fala de Franz Weissmann, que a autora cita, entretanto, sem analisar especificamente essas questões. Na entrevista com Maria Helena, em que a questão aparece, levantada pela própria entrevistada, como mencionei anteriormente, mais significativa foi a forma como a abordou, ao tratar das aulas com Chambelland e com Guignard (o que demonstrava, assim entendi, o desejo da entrevistada em não se estender na questão).

Voltando à formação de Maria Helena com Guignard, ela faria parte de sua primeira turma de alunos, ingressando ainda no ano de 1944. Sobre esse período, ressalta a importância do Curso naquele momento, na cidade, e as sociabilidades ali construídas, tendo em vista a presença constante de artistas e intelectuais, o que também contribuía para a formação dos jovens artistas:

Havia um intercâmbio muito grande entre os artistas plásticos e os escritores. E entre os artistas plásticos, os escritores e os músicos. E entre os músicos e os atores do teatro. De modo que a Escola do Guignard era um ponto de reunião dessa turma jovem, que dava força para os artistas, porque ali se reuniam nossos amigos, uma turma de escritores que depois se mudou para o Rio de Janeiro. Nós, os artistas plásticos, ficamos.

Muitas vezes nos reuníamos debaixo daqueles bambus para conversar, tinha palestras na Escola Guignard, vinha, por exemplo, Portinari para falar, Burle Marx. Eu me lembro de um dia que estava pintando na Escola, não sei se contei para você, Burle Marx chegou por detrás e falou: “*Seu cavalete não está muito firme. Desse jeito você não consegue pintar*”. Um cavalete daqueles bamboleantes, muito fininhos. Sei que a gente ficava no Parque pintando, não tinha assalto, não tinha nada disso, não tinha perigo.³⁷

O Curso de Guignard transferiu-se definitivamente para a obra inacabada do Palácio das Artes, no Parque Municipal, em 1950. Anteriormente a esse período, ocorriam nos espaços do Parque aulas de desenho e pintura. Para Maria Helena, como se pode notar, esse era um ambiente tranquilo, sem perigos de ordem alguma.

Vieira (1988a), em seu texto, discorre sobre a integração ocorrida entre o espaço do Parque e o Curso de Guignard: “dois universos que se tornaram indissociáveis, através do embate entre a imaginação criadora dos alunos e a pujança da natureza, que se mostrava atraente e desafiadora aos discípulos e ao Mestre” (Vieira, 1988a, p. 80).

³⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão). Como observei no primeiro capítulo desta dissertação, essa foi a resposta de Maria Helena à minha pergunta sobre a presença feminina nas artes plásticas em Belo Horizonte, de maneira geral, e na Escola de Guignard, especificamente, no momento de sua formação, configurando o que se poderia nomear, com base em Vidal (1998), como uma “*luta pelo encaminhamento da narrativa*”.

Essa integração teria possibilitado também, na leitura da autora, uma nova socialização do Parque Municipal naquele início dos anos 1940:

De espaço marginal, conceito que lhe era atribuído na época, em consequência de alguns crimes ali ocorridos, passou a sujeito pedagógico no processo de modernização do ensino de artes da Capital, e se transformou em “cartão postal” da cidade. Em 1936, o Parque fora “motivação” inclusive para os pioneiros-modernistas Érico de Paula e Del Pino Júnior. Mas a violência naquele local havia afastado não só os artistas, mas também a sociedade belo-horizontina. A visão do Parque Municipal como cenário de aula de desenho e pintura passou, então, a partir do Curso de Guignard, a fazer parte do cotidiano de Belo Horizonte, e até hoje a sua Escola conserva essa tradição. (VIEIRA, 1988a, p. 81)

As aulas realizadas no Parque atribuiriam novos significados a esse espaço, entretanto, essa nova representação, de cenário de aulas de desenho e pintura, teria que conviver, durante muitos anos, com outras, que podem ser percebidas em algumas notas circuladas na imprensa do período. Em carta publicada na coluna “Pensa e Diz”, do *Jornal Informador Comercial*, em 14 de dezembro de 1948, Alberto Terencio denuncia a má conservação e os maus elementos que andam a circular pelo Parque, impossibilitando a permanência de moças e senhoras naquele espaço:

Caro redator.

Babilônia deve a maior parcela de sua fama e de sua glória à magnificência dos jardins suspensos e dos parques e hortos florestais. Belo Horizonte também vem se destacando no país como a cidade dos jardins, dos parques e das avenidas harborizadas. É por isso que a gente fica triste ao contemplar o estado de abandono em que se encontra o nosso Parque Municipal. Grama mal tratada, canteiros defeituosos, águas imundas, etc. *Há também uma infinidade de maus elementos que, impossibilitam a permanência naquele local de moças e senhoras.*

Tudo isso está a exigir, tanto da Prefeitura quanto da Polícia, severas providências.

Espero que, como na antiga Babilônia, apareça em Belo Horizonte um

Nabucodonosor que restaure os nossos parques e jardins.

Sem mais, despede-se o amigo,

a) Alberto Terencio.³⁸

No ano de 1950, em uma crônica intitulada “O Parque Municipal é o paraíso dos malandros”, A. Melo Lima, seu autor, após discorrer sobre os logradouros públicos e

³⁸ Carta de Alberto Terencio. Coluna “Pensa e Diz”, *Jornal Informador Comercial*, Belo Horizonte, 14 de dezembro de 1948, p. 2. Foi mantida a grafia original. Os grifos são meus.

parques que possuem algumas grandes cidades do mundo para recreio e descanso de suas populações, detém-se em Belo Horizonte e no Parque Municipal. A despeito de estar bem cuidado, observa, “acha-se inteiramente abandonado pelas autoridades policiais”:

A malandragem invadiu aquele local destinado ao recreio das crianças e ao descanso daqueles que, durante a semana lutam pela faina da vida. As famílias já não podem ter confiança em deixar suas filhas irem ao Parque Municipal, nem mesmo em companhia dos pais ou irmãos, devido ao risco que correm em serem desacatadas por moleques e atrevidos que, não respeitando a moral e a decencia, jogam piadas pesadas às mocinhas e às empregadas de famílias que ali vão passear aos domingos conduzindo inocentes creancinhas. [...] Se as autoridades competentes continuarem de braços cruzados e deixarem o Parque Municipal sem um policiamento rigoroso e á revelia, teremos, por certo, dentro de pouco tempo aquele paradisíaco lugar transformado em reduto de libidinidade e licenciosidade, tal é o ambiente livre que se está criando ali pelos desocupados e atrevidos mocinhos metidos a conquistadores.³⁹

Em 1954, por ocasião da apresentação do Ballet de Minas Gerais nas dependências do Parque Municipal, o jornalista Deusdete Serpa assim descreveria o espaço:

...o recanto escuro da Capital [...] Escuro, sujo. Coberto de mato [...] valhacouto dos desocupados, dos viciados [...] Ponto de encontro de elementos perigosos, ladrões e anormais [...] Aquele patrimônio que seus idealizadores entregaram ao lazer das classes menos favorecidas para distração e descanso se convertera em lugar de perdição.⁴⁰

Lugar, segundo Alvarenga (2002, p. 107), considerado indigno, como espaço de lazer, das classes mais abastadas, e freqüentado por malandros, maus elementos, populares, também não era considerado apropriado para moças e senhoras de família. Um perigo, em alguns casos, mais simbólico que real, já que estar no Parque, mesmo que para ter aulas, poderia significar ser confundido(a) com seus “freqüentadores habituais”. Como se verá a partir da fala de Sara Ávila, mais adiante, freqüentar o espaço do Parque poderia provocar, sim, certa suspeição.

³⁹ A. Melo Lima, “O Parque Municipal é o paraíso dos malandros”, *Jornal Informador Comercial*, Belo Horizonte, 11 de maio de 1950, p. 3. Foi mantida a grafia original. Os grifos são meus.

⁴⁰ Deusdete Serpa, “Espetáculo de Ballet num cenário deslumbrante”, *Jornal Tribuna de Minas*, 1954 (*apud* ALVARENGA, 2002, p. 107).

Relacionada à formação com Guignard e além dela, Maria Helena também cita, para esse período, a frequência a exposições, palestras, entre outras atividades. Experiências, como afirma, importantes para uma “cultura geral”:

Freqüentávamos tudo que aparecia, palestras, porque nos interessávamos mesmo, não era separado. Havia o teatro do Ceschiatti, ele apresentou “Rei Édipo”, lembro-me dele representando. Foi muito boa a peça. E o maestro Bosmans foi chamado para reger a orquestra sinfônica. Tocaram no Cinema Metrôpole, que era um teatro, quando a orquestra foi inaugurada. Naquela época, vários artistas europeus vieram até nós, chegaram fugindo da guerra.

Era a época da guerra, 1944, que só terminou em 1945. Vários artistas vieram, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szènes. Davam palestras, tinham um contato com a gente. Vieram também, entre os escritores, o Georges Bernanos – ele é muito conhecido, é desse círculo de escritores católicos ligados à Jacques Maritain –, Alceu Amoroso Lima, eles também davam palestras. Eu me lembro que um filho do Bernanos, chamado Ives Bernanos, freqüentava a Escola. Veio também o Emeric Marcier, da Europa – acho que ele é até judeu, veio morar em Barbacena. Então, houve um intercâmbio grande de artistas vindos da Europa, artistas e escritores, poetas.

Lembro-me de uma palestra de Michel Simon. A palestra se chamava: “Péguy, o poeta da resistência”. Fomos assisti-la, era no Instituto de Educação. Mas o tal palestrante, falando em francês, não parava, e papai marcava hora para chegarmos em casa, 10 horas, mais que isso não podia. E eu sentada lá, junto com minha irmã, o homem não parava de falar! “*Como vamos fazer?*” Numa hora eu levantei, no meio da palestra, e saí. E ela ficou presa, não pôde sair depois, sabe por quê? Ele desceu do palco e fechou a porta.

E continuou falando. [risos] “Péguy, o poeta da resistência”. Falei: “*Puxa...*” Mas nós rimos um tanto! [...] Nós não tivemos resistência, não agüentamos mesmo o tal conferencista, porque estava muito demorado. [...] Havia muita coisa, freqüentávamos muito. Acho que isso era importante para uma cultura geral.

E Guignard nos levava em toda parte. [...] essa primeira turma foi muito rica em ensinamentos dele, porque, além de dar os ensinamentos, ele ainda nos acompanhava, como se fosse um pai de 40 filhos. [risos]⁴¹

Maria Helena circulou em diversos espaços da cidade, como aluna de Guignard. Entretanto, estava sempre acompanhada, seja pela irmã, seja pelo professor e pelos companheiros de aula. Pode-se dizer também que esse trânsito era sempre controlado – a hora para voltar para casa exemplifica essa colocação. Suas aulas com Guignard seriam interrompidas em 1947, mas a artista continuou, entretanto, com suas pesquisas e leituras no campo das artes, o que será tratado no próximo tópico, após a análise das falas de Solange e Sara.

⁴¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

Solange Botelho, após uma participação bem sucedida em diversos concursos de desenho no rádio, como afirmou, dedicou-se “mais seriamente” ao desenho e à pintura. Paralelamente, incentivada pela mãe, buscou concluir os estudos, realizando alguns exames de aproveitamento. Entretanto, as aspirações de que a filha se tornasse também professora seriam interrompidas quando Solange tomou conhecimento, por meio do jornal *Minas Gerais*, do Curso ministrado por Guignard em Belo Horizonte:

...vi no *Minas Gerais* que havia uma escola livre aqui, fundada pelo Juscelino, e que veio um professor de fora. Eu falei com minha mãe: “*Vou para Belo Horizonte*”. “*O que é isso, como você vai para Belo Horizonte?*” “*Vous! Não vou esperar mais dois anos, não vou ficar mais aqui, eu não vou ser professora em Além Paraíba. Eu não quero, quero aprender arte e quanto antes, melhor.*” “*Espera...*” “*Não espero.*” “*Você não tem dinheiro, ninguém tem dinheiro...*”⁴²

Segundo me relatou, um dos prêmios recebidos pela participação em concursos no rádio foi uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes, a qual não pôde usufruir pelo fato de não possuir a escolaridade exigida. A possibilidade de um curso livre, sem nenhum pré-requisito, fez com que decidisse viajar para a capital mineira. E essa decisão representava para Solange o rompimento com um destino certo: ser professora e continuar em Além Paraíba.

Eu falei: “*Mamãe, não vou fazer curso nenhum, vou para Belo Horizonte*”. Ela deixou, não podia lutar contra mim. Então vim. Eu tinha que escapar de ser professora, porque, se fosse professora, nunca mais sairia de Além Paraíba, como aconteceu com minha mãe.⁴³

Os pais a apoiaram em sua decisão – tinham orgulho de seu talento, afirma –, apesar da preocupação com a questão financeira, já que seria difícil mantê-la como estudante em Belo Horizonte. Sua mãe a aconselhou terminar os estudos em Além Paraíba e se formar professora antes de seguir para Belo Horizonte, o que, como se vê,

⁴² Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão). Palavras de Solange, na sessão de entrevista seguinte: “Eu tinha visto no *Minas Gerais* da minha mãe, as professoras recebiam...” (trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007, 4ª sessão). Segundo PEIXOTO (1981, p. 180), o *Minas Gerais*, ao lado da Revista de Ensino, eram veículos “muito importantes de divulgação das novas tendências junto ao professorado, devido ao seu poder de penetração (não havia escola, por distante que fosse, que não os recebesse)”. Sobre o *Minas Gerais*, mais especificamente, afirma que, além de todo o conteúdo administrativo e pedagógico, o jornal publicava uma “resenha dos principais fatos ocorridos no setor cultural do Estado e do país (ex.: congressos, inaugurações de escolas, lançamento de livros)” (PEIXOTO, 1981, p. 181). Vale dizer que autora está se referindo ao final da década de 1920 e início dos anos 1930, portanto, cerca de uma década antes de Solange, por meio desse jornal, tomar conhecimento do curso de Guignard.

⁴³ Trecho da entrevista concedida à autora em 18 de abril de 2007 (2ª sessão).

não estava nos planos de Solange. Optando por iniciar, o mais rápido possível, o curso com Guignard, escreveu para os padrinhos, que moravam em Belo Horizonte, e eles a hospedaram em seu primeiro ano de estudos na cidade.

A ligação com a família fez com que muitos de seus conhecidos em Além Paraíba duvidassem que Solange permanecesse em Belo Horizonte. E, para ela, afastar-se dos seus foi o obstáculo mais difícil a ser enfrentado:

Foi uma separação horrorosa, horripilante, sair e deixá-los. Toda noite eu chorava, na casa dos meus padrinhos – nunca contei isso para ninguém. Mas eu falava: “*Não volto. É isso que eu quero*”. Sempre tive muito sucesso na Escola, então era fácil, porque se eu tivesse fracassado..., mas não. [...] Com isso, tive certeza de que tinha feito a coisa certa.⁴⁴

O deslocamento para Belo Horizonte é também narrado com detalhes de aventura e descoberta. A arrumação da bagagem, a despedida da mãe na estação de trem, a baldeação e a mudança para o “Rápido Mineiro”, a observação da paisagem, a chegada em Belo Horizonte e a recepção da família dos padrinhos, tudo é contado nesses movimentos de memória que reconstróem tanto os percursos do deslocamento quanto os do vivido. Essa viagem, é preciso dizer, foi feita na companhia da irmã mais velha e sob a observação de um amigo da família que também pegaria o mesmo trem – a mesma vigilância que, de certa forma, cercaria sua permanência em Belo Horizonte.

Os caminhos que a trouxeram a Belo Horizonte, percebo em sua fala, foram mais fáceis de percorrer do que aqueles que ela teve que trilhar na cidade. Solange fala pouco desse período, como pontuei no primeiro capítulo. A viagem e a chegada em Belo Horizonte são bastante narrados, bem como o primeiro dia de aula com Guignard e as impressões de Belo Horizonte, mas o silêncio permanece sobre seu trânsito pela cidade e as sociabilidades vivenciadas na Escola. Não um silêncio total, algumas pistas são dadas, mas sem a mesma ênfase conferida a outros pontos de sua trajetória.

Chegando em Belo Horizonte, relata, hospedou-se na casa dos padrinhos, que residiam na Rua dos Inconfidentes, próximo ao prédio da Escola de Arquitetura, na Rua Paraíba, onde o Curso de Guignard funcionou nos primeiros anos. Já no dia seguinte à sua chegada, iniciou as aulas, e, para dirigir-se ao curso, foi acompanhada por Nelly Frade, também aluna de Guignard e filha de amigos da família de seus padrinhos. Esse primeiro dia de aula, como mencionei anteriormente, é narrado com detalhes:

⁴⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão).

...meu primeiro dia de aula foi um sucesso, porque cheguei na Escola e todo mundo estava em torno de um modelo – ninguém mais se lembra disso, você acredita? Mas acho que como fui para o interior, as coisas ficaram cristalizadas na minha lembrança, e aqui todo mundo continuou vivendo e as coisas passaram. Mas para mim não passaram nunca. Lembro-me daquele barracão da prefeitura, onde funcionava a Escola de Arquitetura e nós, do Guignard, também. E tinha uma mocinha posando, os alunos nos cavaletes, no maior silêncio. E ele estava lá, o professor. Tive uma boa impressão dele, foi muito educado. Naquele tempo ele parecia um senhor de muita idade, hoje vejo que até era jovem. Vestia terno marrom com uma gravatinha borboleta, estava bem barbeado, nem notei aquele defeito dele, mas depois a gente nota, com o tempo.⁴⁵

Tinha a dona Edith Bhering também, que era uma grande artista carioca, e já tinha um nome nacional. Ela também me atendeu, foi quem perguntou: “*Você trouxe material?*” “*Não, eu não sei o que precisa.*” Ela me arranjou uma folha de papel para eu não voltar sem desenhar. Papel, lápis, ela mesma colocou no cavalete, só pedi para ser mais perto porque era muito míope. Meus óculos estavam [*no conserto*]. [**riso**] Colocaram-me bem pertinho, fiz o perfil da menina. “*Senta ali e desenha essa menina, só a cabeça*”. Eu já tinha olhado o desenho de todos e achei que podia fazer melhor, como sempre a minha presunção. Aquelas pessoas todas que estava lá foram depois minhas amigas, eram mais moças. Foram minhas amigas para sempre, até hoje. Muitas já morreram, mas conservei aquela amizade, o que foi muito [*importante.*]

Fiquei lá desenhando, aquele silêncio absoluto, desenei, olhava, desenei tudo direitinho. Quando foi o primeiro descanso, ele foi ver e fez aquele escândalo. Ajeitou os óculos: “*Puxa, opa, mas que sensibilidade! Isso é puro Leonardo da Vinci!*” – levantou o desenho no ar – “*Mas é puro Leonardo da Vinci!*” Aí todo mundo veio olhar também, fez muitos elogios, falou do traço, da finura do traço, e dona Edith veio sorrindo, achou também muito bom. Depois continuamos, eu acabei o desenho. Mas ele falou para mim: “*Volta para casa e fala para a mamãe que você é uma grande artista*”. Ele achava que eu era uma criancinha. Voltei com a Nelly, muito alegre, cheguei em casa e contei para os meus padrinhos, para a minha irmã, eles todos ficaram muito orgulhosos. Minha irmã foi para o telefone e ligou para o telefone público em Além Paraíba, para contar a mamãe do sucesso todo. Mamãe falou: “*Ah, então ela vai ficar, o professor elogia*”.⁴⁶

“Cristalizada na memória” – Solange se lembra sozinha dessa sua primeira aula com Guignard. O grupo do qual fazia parte e que construiu conjuntamente um repertório de lembranças baseadas na experiência de um passado comum já o esqueceu, ela ressalta. Entretanto, ela o narra assim mesmo, em nossas sessões de entrevista, na entrevista que concedeu à Pesquisa Guignard, e, provavelmente, aos alunos dos cursos

⁴⁵ Solange está se referindo ao lábio leporino de Guignard.

⁴⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007 (4ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

livres que oferece ainda hoje.⁴⁷ Dessa forma, ela talvez o institua como um novo atestado de seu talento para as artes.

Sua rotina em Belo Horizonte, nesse período, incluía aulas pela manhã, passeios esporádicos pela cidade na companhia das filhas dos padrinhos, a ida à missa, a visita aos amigos da família e a recepção deles em casa. Após esse primeiro ano de estudos, a artista retornou à sua cidade, nas férias, e, perto de voltar à Belo Horizonte, recebeu a notícia da morte dos padrinhos e da impossibilidade, por parte de suas filhas, de continuar hospedando-a, já que venderiam a casa. Solange passou então a se hospedar em uma pensão, com amigas de Além Paraíba, e prosseguiu seus estudos até por volta de 1948, quando sua irmã também permaneceu em Belo Horizonte para estudar no Instituto de Educação.

Solange vai se colocar, para esse momento de formação com Guignard, como centrada nos estudos, pouco participando da vida da cidade. Residindo com os padrinhos, afirma, não lhe era permitido sair à noite, por exemplo, e, dos eventos ocorridos na Escola, ela participava de alguns, acompanhada de Nelly Frade. Ela também diz ter se mantido distante das discussões travadas entre os alunos sobre a situação do Curso:

Se eles discutiam esses assuntos políticos, essas coisas, devia ser ou na casa de alguns ou depois das aulas, se ficavam lá conversando, coisa que eu não fazia, porque tinha hora para almoçar, hora para chegar, hora para sair, para mim era impossível. Então, a minha vida era só assim, trabalho escolar, de desenhar, desenhar, desenhar e ir embora. No mais, ignorava tudo, vivia como sonâmbula, só sabia do meu desenho. Só. Nunca tive tempo para sentar e discutir assuntos assim mais... sei lá, mais profundos ou mais vastos, mais universais. Eu não os via conversando, ficava por fora.⁴⁸

O mesmo afirma para o período em que residiu com amigas, em uma pensão: os estudos eram o centro de seu interesse. Diante dessas afirmações, pergunto, então, se ela não teria perdido muito da Solange que, em Além Paraíba, discutia sempre, os mais variados assuntos, com os amigos. Abaixo, um trecho de sua resposta:

Ah, mas eu fiquei completamente diferente![...] Quando vim para cá, parei com isso... Era outro meio, era outra coisa, *[era outro mundo.]* Vi muita diferença. Não sei por que as coisas eram diferentes. Nunca consegui fazer uma amizade mais profunda, como as de lá, que as pessoas conviviam no

⁴⁷ Cf. a entrevista concedida à Claudina Maria Dutra Moresi e Alessandra Amaral Andrade, para a Pesquisa Guignard, em 7 de janeiro de 2004.

⁴⁸ Trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007 (4ª sessão).

mesmo lugar, eram velhos amigos, gente que eu conhecia de muito tempo, [...] e aqui era todo mundo tão diferente, todo mundo de vidas tão diferentes. Não sei, eu me sentia mais tímida, ficava muito tímida...⁴⁹

O que caracterizaria essa diferença percebida e que a mantinha afastada tanto dos alunos quanto das alunas que também freqüentavam o curso? Sozinha em Belo Horizonte, distante da família e enfrentando dificuldades financeiras para se manter na cidade, o ambiente pode não lhe ter parecido muito amistoso, ao ponto de, em sua narrativa, ela querer relatar – como fez o pai, ao escrever suas memórias, questão à qual já me referi – apenas suas boas lembranças, entre as quais têm destaque as impressões da cidade, a dedicação aos estudos e as aulas com Guignard.

Se em Belo Horizonte ela era apenas uma aluna reclusa, centrada nos estudos, a repercussão de sua formação em Além Paraíba era grande, e isso, afirma, era motivo de orgulho para os pais:

Eles gostavam demais, ficavam muito entusiasmados. Havia muita notícia nos jornais, a gente fazia exposições, aparecia sempre o meu nome, ganhei um prêmio da Prefeitura, então o sucesso foi crescendo. Portinari veio aqui, estava fazendo a Pampulha, foi também visitar a escola, falou coisas muito bonitas a meu respeito. Eu até conto para as minhas alunas, quando ele chegou no meu desenho, falou: “*Mas que coisa maravilhosa!*” As meninas abriram alas para eu passar, eu estava de longe. “*Foi você que fez isso aí?*” “*Fui eu.*” “*Em três meses de aula você fez isso? O que será daqui a dez anos?*” Aí conto para as minhas alunas: “*Dez anos... Parece uma eternidade!*”

⁴⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007 (4ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista. Nesse mesmo trecho, e ainda se referindo à sua concentração apenas nos estudos, Solange completa: “...eu não sabia que a Escola Guignard era uma coisa nova, um acontecimento no país, eu ouvia falar, mas não sentia nada disso. Então, sempre fui muito individualista, muito eu, muito apegada às minhas coisas.” Essa posição individualista contrasta com sua fala à Pesquisa Guignard, também sobre a Escola: “Aqui estava acontecendo uma coisa tão importante como a Semana de Arte Moderna. [...] Era uma renovação, só se falava nisso, o Brasil inteiro estava de olho nisso, todos os jornais falavam. Até em Além Paraíba, onde se lia os jornais do Rio, eles estavam sabendo. E o que a gente recebia de visitas na Escola... Primeiro veio o Portinari, com Santa Rosa e diversos artistas do Rio que estavam fazendo a Pampulha, a convite do Juscelino [...]. Depois houve um congresso de artistas, de escritores, do exterior, que vinham com os escritores brasileiros e visitavam a Escola, ficavam horas conversando com a gente. Foi tanta gente importante que conhecemos, Cecília Meireles, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, tanta gente importante [...]. A Escola era uma revelação, uma coisa extraordinária. Estava começando uma coisa inteiramente nova no país, uma escola totalmente original, *sui generis*, algo que preservava o aluno, a originalidade dele, era isso que Guignard queria. E que estava também revelando Minas Gerais como um centro de cultura e de inteligência, de talentos extraordinários, e a gente entrava nessa também, não é?” (trecho da entrevista concedida à Claudina Maria Dutra Moresi e Alessandra Amaral Andrade, para a Pesquisa Guignard, em 7 de janeiro de 2004). Talvez as circunstâncias expliquem essa divergência: em 2004, Solange era convidada a falar de Guignard, mesmo tendo a oportunidade de também falar de si. Ela então se colocaria como participante do grupo, partilhando da “memória coletiva”, nos termos colocados por Maurice Halbwachs (2006), por ele construída. Já em 2007, solicitada a, antes de tudo, falar de si, ela se sente mais compelida a contar a história do seu ponto de vista, querendo se distanciar desse mesmo grupo.

Eu vou ter que esperar dez anos para fazer uma coisa melhor?” Dez anos... já se passaram cinquenta! Então, foi muito bacana.

*E às vezes saía notícia no *Minas Gerais*, notícia da Escola, sempre com o meu nome, que a gente estava fazendo exposição ali ou aqui, mamãe ficava muito feliz. E [...] também fomos ao Rio, fizemos exposição na ABI, Associação Brasileira de Imprensa, que era um edifício novo também, fomos convidados especialmente, foi o maior sucesso a nossa exposição, da Escola Guignard, porque todos os jornais deram... Aí, nos jornais do Rio também, que chegavam em Além Paraíba, aqui de Belo Horizonte só o *Minas Gerais*, então eles liam toda a história da Escola Guignard e viam que eu estava no lugar certo, sempre aprovaram, *[apesar do imenso sacrifício que custou para eles.]*⁵⁰*

Esse trecho demonstra também sua participação em exposições da Escola, que, como analisou Vieira (1988a), nos primeiros anos de funcionamento do curso, foram várias e estavam sempre sendo noticiadas na imprensa; constituíam, por parte de Guignard, uma forma de manter a comunidade a par das atividades do Curso (VIEIRA, 1988a, p. 76).

Foi também pelos jornais que os pais souberam da crise que, a partir de 1948, com a entrada do prefeito Otacílio Negrão de Lima, passou a cercar o curso. Solange é por eles aconselhada a retornar para Além Paraíba, onde permaneceria por 15 anos, até voltar à Belo Horizonte, em meados dos anos 1960.

Sara Ávila freqüentou o Curso no início da década de 1950, e o incentivo para iniciá-lo partiu da mãe, que a matriculou. É em sua fala que se pode observar uma representação do Parque Municipal, espaço da Escola, próxima daquelas que circulavam na imprensa do período. Segundo relata, em fins dos anos 1940 houve um crime de grandes repercussões no Parque e, desde então, sua imagem e, conseqüentemente, a da Escola, que passou a funcionar ali, ficou marcada pelo ocorrido:

A Escola ficou marcada e o Parque também. A entrada da Escola era quase na esquina de onde hoje é a Rua Carandá – não, mais embaixo, a Carandá é lá em cima. Era mais perto da Rua Guajajaras com Afonso Pena. Tinha uma mata na frente, você entrava numa picada e embaixo havia uma tela de arame com um portãozinho, num lugar onde hoje é o Palácio das Artes, no porão. Entrar de manhã por aquela picada era um horror! O imaginário do povo, depois daquele crime, era incrível. Ficou marcado durante muitos anos.

Mas, quando resolvi ir para lá, tive o apoio da minha mãe, o apoio de todo mundo. Inclusive foi ela que me matriculou. Na minha família todo mundo apoiou, mas notei que algumas pessoas da minha convivência, algumas

⁵⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

amigas, começaram a me olhar torto, como se eu estivesse indo para o mau caminho... [risos] Tinha uma certa distância.⁵¹

Apesar do apoio da mãe e da família, as pessoas de sua relação de certo modo desaprovavam sua decisão de estudar com Guignard – era como se ela estivesse “indo para o mau caminho...” E a que isso se referia? Ao espaço em que funcionava a Escola, certamente, mas também à forma como funcionava – uma escola “livre”, localizada num espaço informal, estruturada a partir da cooperação entre alunos, alunas e o professor? Ou estaria mais relacionado ao fato de Sara, representante da “boa sociedade mineira”, freqüentar aquele espaço, buscando profissionalizar-se no fazer artístico? É também uma imagem a ser preservada que está em questão – como afirma Sara, naqueles tempos, “vivia-se em função do outro”:

Quando fui para a Escola, não estava casada, estava noiva. Uma vez, eu estava descendo essa mata para ir para a Escola, um colega do meu marido viu e perguntou se ele sabia que a noiva dele descia cedinho de manhã, por ali, todo dia. Ele falou: “*Eu sei, ela vai para a escola, ela vai estudar numa escola de artes*”. Trabalhávamos até no sábado, então, antes de sair, às vezes um colega nos acompanhava até a porta, na Avenida Afonso Pena, porque, mais tarde, abriram um portão que dava saída por lá, e o Parque à tarde tinha muito malandro. As pessoas que passavam... Aí eu já era casada, e meu marido começou a implicar: o que os outros vão pensar? Existia muito isso em Belo Horizonte – ainda existe. O que os outros vão pensar... Vivíamos muito em função do outro, da aprovação do outro. Mas quando temos a consciência em paz, nos libertamos dessa aprovação.⁵²

Enfrentando essa “aprovação do outro”, Sara prossegue seus estudos. Sua fala permite também observar o funcionamento da Escola naquele início dos anos 1950, momento em que houve uma grande mobilização dos alunos para mantê-la em atividade e também uma intensa participação em salões e exposições:

Foi muito movimentado. Participávamos de congressos de estudantes no Brasil inteiro – eu não ia, porque minha família era muito fechada, não me deixava viajar sozinha. Tinha os da União Nacional dos Estudantes, UNE, exposições no Brasil inteiro, organizadas por eles, nós participávamos... Eu só mandava quadros. Inclusive, uma dessas exposições foi um salão da Bahia, onde fui premiada. Em um da UNE e outro da UNEA também ganhei prêmios.⁵³

⁵¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

⁵² Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

⁵³ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

Seu trânsito como mulher e artista, ao que parece, estava restrito a alguns espaços da cidade, como se percebe nesse trecho – viajar com os colegas da Escola, para expor suas obras, não lhe era permitido – e no que se segue, uma resposta à minha pergunta a respeito de atividades – excursões, exposições – realizadas fora do espaço da escola. A fala de Sara vai se referir mais às exposições:

Não tinha muito lugar. Havia o Automóvel Clube, fazíamos coletivas da Escola Guignard na Biblioteca Thomas Jefferson, o Edifício Mariana, o saguão do Dantés... No Dantés expus uma vez, mas no Mariana nunca, porque eram aqueles artistas já mais reconhecidos publicamente, acadêmicos, que decidiam. Com Guignard expúnhamos muito na Biblioteca Thomas Jefferson, que, naquela época, fazia parte do ICBEU, e era na Rua Goiás ainda, não era na Rua da Bahia. Tinha muita exposição ali, individual e em grupo. E, individual, era em lugares como o Automóvel Clube, por exemplo, tinha um salão ali na entrada. A minha primeira exposição foi no Automóvel Clube, individual. Fiz poucas individuais, fiz e faço poucas...⁵⁴

As aulas com Guignard, de maneira semelhante ao que ocorreu com Maria Helena, seriam interrompidas com seu casamento, também continuando a artista, no espaço doméstico, com as pesquisas e estudos no campo das artes.

Para essas três mulheres, é o que percebo em suas falas, menos por seus pertencimentos de gênero e mais por suas diferenças econômicas, essa passagem pela Escola de Guignard teve significados e desdobramentos diferentes. Obviamente, sendo mulheres, “senhorinhas”,⁵⁵ como estudantes de artes, deveriam zelar por sua imagem, e uma vigilância constante pesava sobre elas, seja vinda da família ou da sociedade. Maria Helena e Sara se casaram e continuaram com suas carreiras, mesmo que o casamento significasse para elas, em certa medida, uma interrupção da vida pública.

Quanto à Solange, por não residir em Belo Horizonte e não possuir o suporte financeiro necessário para continuar com seus estudos, regressa a Além Paraíba e só voltaria à capital em meados dos anos 1960, como funcionária da Secretaria de Segurança Pública e, posteriormente, professora da Escola Guignard. Em nossa última sessão de entrevista, eu a pergunto se, pelo fato de ser mulher, teria enfrentado dificuldades em sua trajetória como artista. Ela me responde negativamente:

⁵⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

⁵⁵ Consultando alguns periódicos das décadas de 1940 e 1950, em busca de representações femininas, percebi que, constantemente, os termos “senhora” e “senhorinha” aparecem para denominar senhoras e moças representantes da “boa sociedade” mineira.

Nunca tive problemas. Tive tantos amigos, de vez em quando arranjava um namorado, não durava muito, porque a cabeça estava sempre na pintura. Eu acho que namoro a gente tem que cultivar, não é? Também é arte, amar, noivar e casar. Naquele tempo a pessoa noivava e casava direitinho, avisava os pais, a coisa era muito séria. Eu preferi a arte... Porque dava muito trabalho. Cultivar o namoro dava muito trabalho. Os namorados se aborreciam e iam embora. Depois arranjava um outro, sempre homens bem bonitos, porque sempre gostei da beleza, amei a beleza sobre todas coisas, eu sou apaixonada pela beleza. *[Mas fazia questão da beleza interior, era difícil...]*

Acho que, mesmo que naquele tempo eu pensasse que seria bom se tivesse um marido, uma família, filhos, achava que isso era a única felicidade, mas eu nunca me detinha para pensar que eu devia arranjar, que eu devia ir atrás, isso eu não ia. Agora, atrás do meu talento, isso sim. Para me afirmar como pintora e como artista, eu ia atrás. Era minha vida, verdadeiramente. Isso que me fazia feliz. Eu só sentia que estava viva, e que existia, era quando eu desenhava e pintava. *[Eu sou assim.]*

Eu nunca cultivei os namorados, eles não tinham culpa nenhuma. A culpa era minha. **[risos]** É isso aí. E admirava os outros, minha irmã namorou, se casou muito bem, eu achava aquilo lindo, eu amava os meninos dela, mas eu queria o meu trabalho. Nada podia impedir o meu desejo de estar sempre desenhando e sempre lutando por isso. Por que eu me sentia mais artista do que gente... Então, a vida *[sem arte]* nunca me interessou. Até pelo contrário, me entristecia. O que me dava alegria era desenhar e pintar. Ver meu trabalho agradar, ver todo mundo reconhecer... Eu também sabia que era bom, mesmo que eles não gostassem. Porque o artista, como já te falei, não quer elogio vazio, ele quer reconhecimento.

Quando a pessoa reconhece aquilo que já sabe, isso é bom. Mas se eles não reconhecem, a gente espera. Às vezes me perguntam: *“Quando Guignard falou que você teria o mundo aos pés, o que você pensou?”* Eu falo: *“Eu acreditei”*. *“Mas onde é que está, o que aconteceu, o que aconteceu agora?”* Isso às vezes a minha família mesmo me pergunta. Eu espero. A gente vive num estado de espera, não se sabe bem de quê, não é? Mas enquanto espera, a gente vive e trabalha. Não espero sentada de braços cruzados não. Nem sei o que eu espero. **[risos]** Eu espero o máximo de realização, o máximo de trabalho, o máximo de alegria. É isso aí.⁵⁶

Nesse trecho, além de afirmar a inexistência de qualquer empecilho à sua carreira, pelo fato de ser mulher, Solange faz questão, também, de afirmar sua escolha pela arte em detrimento do casamento e da constituição de uma família: a vida sem a arte nunca a interessou. Talvez, para ela, como ocorreu com muitas mulheres de sua época, o casamento significaria uma anulação de sua própria pessoa, de suas aspirações, em favor da família. Ou, talvez, ainda, significaria permanecer em Além Paraíba e ser professora. (E, se nesse momento de entrevista é operada uma atribuição de sentido ao presente, em que ela quer se construir como professora e artista plástica, é possível pensar, ainda, que não se casar e se dedicar à carreira ganha uma significação que, à

⁵⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

época, poderia não ter existido). Solange queria mais. Ela queria – como quer – permanecer em Belo Horizonte e ser reconhecida pelo seu trabalho.

Constato, a partir de sua resposta, que os problemas enfrentados foram os financeiros, ao que ela me responde:

Essas foram as maiores dificuldades. Eu sabia que meus pais estavam passando dificuldades por minha causa, e que eu não podia ter muita coisa, porque era difícil manter um filho fora de casa... E também a gente não era assim paupérrimo, que pudesse aceitar qualquer coisa, a gente tinha uma vida boa, uma boa casa, e um bom ambiente, e a vida lá era muito gostosa. A gente sabia que eles tinham problemas, mas sempre foi dentro dos seus limites. A vida era organizada, tudo era muito bom, era uma felicidade... Eu sentia uma falta horrorosa da minha casa, do carinho dos meus pais, isso eu sentia, muita falta. Chorava muito... [...] Eu sonhava, suspirava pela minha casa, mas falava: “*Eu tenho que ficar*”. Minha mãe uma vez me escreveu, um dia tive um desânimo muito grande, então ela falou: “*Mas não é isso que você sempre quis? Você quer perder isso tudo que já conquistou?*” “*Não...*” “*Você fique aí, faça o que você quer. Enquanto pudermos, vamos ajudar*”. Então, fiquei tranqüila...⁵⁷

Retornar à Além Paraíba e se manter afastada do movimento artístico belo-horizontino durante mais de 15 anos faria Solange reencontrar uma cidade completamente diferente daquela que havia deixado, como se verá no próximo tópico. Nesse período, Maria Helena e mais tarde Sara, casadas e conciliando suas vidas privadas com a carreira artística, começaram a adquirir o reconhecimento que Solange diz ainda esperar.

3.3. Atuação artística e docente: os primeiros movimentos no campo das artes

Neste tópico, destaco, a princípio, para a análise das trajetórias de Maria Helena e Sara, a conciliação entre o casamento e a carreira artística, além de alguns pontos referentes às suas atuações artísticas e docentes. Posteriormente, passo aos relatos de Solange, buscando percorrer, a partir de suas lembranças, os caminhos seguidos desde que deixou de cursar as aulas com Guignard.

⁵⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão).

Freqüentando a Escola de Guignard em momentos diferentes, Maria Helena e Sara encerraram ali seus estudos pelo mesmo motivo: o casamento. Maria Helena casou-se, em 1947, com o médico e professor Luiz Andrés Ribeiro de Oliveira e Sara, em 1955, com o engenheiro e empresário Geraldo Dirceu de Oliveira. As duas têm opiniões parecidas em relação ao casamento e à carreira – o tempo do qual dispunham para os estudos, leituras e pesquisas estéticas passou a ser maior. Abaixo, uma fala de Maria Helena, em que, além de ressaltar essa relação com o tempo, ela se coloca como uma artista mais reclusa, preocupada com seu desenvolvimento interior, em contraposição aos “artistas boêmios”:

Eu freqüentei a Escola de 1944 a 1947, ano em que me casei. Foi aí que aumentou meu tempo para isso [estudos], porque, o que gasta muito o tempo da gente é sair para ver isso, aquilo, para festinha, para barzinho, tudo isso... Os artistas, nesse ponto, são um pouco equivocados. Achem que indo para barzinho, conversando com os colegas, eles vão crescer. Mas, no meu caso, a vida mostrou que existe um outro aspecto e que você pode se desenvolver sem precisar ficar em barzinho, nem ter vida boêmia. [...] O artista não precisa ser um boêmio, ele tem que ter uma vida interior. Isso é importante.⁵⁸

Sara também se atém a essa questão do tempo: “na época que os meus meninos eram pequenos, eu tinha mais tempo para ler, então lia muito. E fui fazer ioga, me interessei muito pelo pensamento oriental, comecei a me interessar por esse encontro do oriente com o ocidente...”⁵⁹ A aproximação com o pensamento oriental marca, da mesma forma, a trajetória de Maria Helena em um período que eu poderia chamar, para as duas, de auto- formação, o qual se caracteriza tanto por estudos e pesquisas de natureza estética, quanto intelectual. Deixando de freqüentar as aulas com Guignard, elas buscam conciliar as atividades domésticas com a necessidade de aprimorar suas reflexões e sua prática no campo das artes plásticas.

O trecho abaixo, continuação do anterior, permite perceber, em Maria Helena, essa incursão pela filosofia da arte e pela filosofia oriental, e, ainda, o exercício da escrita como reflexão espiritual e artística, buscando integrar essas duas esferas:

...tudo é importante, você tem que tirar proveito das coisas. Às vezes, aparentemente, parece ruim: ah, não pode sair com os outros colegas para o barzinho, não pode beber cervejinha, não pode ficar indo para festival de inverno... Mas se há outras oportunidades para você estudar, para se concentrar, escrever inclusive – eu gostava muito de ler e escrever. Sempre

⁵⁸ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

⁵⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

fiz acompanhar minha pintura de estudos de filosofia da arte, de estética. Fui estudando sozinha, porque, se fosse imposto, ia achar ruim. Fui estudando porque gostava mesmo de ler. Naquele tempo era Jacques Maritain, os filósofos cristãos... Depois, Hermann Hesse para mim era o máximo! Ele também tinha um pouco de ligação com a Índia, com o oriente. Desde esse tempo comecei a ver que devia existir coisa muito boa do lado de lá que ninguém sabia, para o lado da Índia. **[riso]** Foi interessante, porque pela escolha dos escritores eu já via isso – e pela escolha dos artistas preferidos também.

Por exemplo, meus artistas preferidos nessa época que comecei o abstracionismo eram Kandinsky, o primeiro pintor abstrato, Paul Klee, que era também um abstrato muito sensível, com muita sensibilidade na linha. E os dois eram também filósofos, eles estudavam muito e estudavam além daquilo que aprendemos no mundo ocidental. Eles foram buscar na Índia, nos ensinamentos da Blavatsky, da doutrina secreta, na teosofia. Com isso, jogaram luz nessa idéia de se fazer um relacionamento entre a arte e a filosofia, entre a arte e a espiritualidade, principalmente Kandinsky. Ele foi fundamental com um livro que escreveu, *Do espiritual na arte*. Eu li em espanhol, *De lo espiritual...* [...]

E já tinha lido Rainer Maria Rilke, eu te falei? *Cartas a um jovem poeta...* Nessa época foi fundamental também. Então tiveram autores fundamentais. E de literatura eu gostava de poesia e de alguns escritores também. Mas o que me interessava mais eram esses que procuravam investigar a arte como um fenômeno, como uma coisa mais interna, com os valores mais internos, de vida interior.⁶⁰

Essas leituras, afirma, eram realizadas tanto a partir de indicações – uma cunhada que lia muito, por exemplo, e elas estudavam juntas –, quanto de maneira solitária, a partir das referências encontradas nas próprias obras, forma de leitura que, para Sara, parece ter sido também a principal. É o que percebo quando ela menciona suas incursões no pensamento oriental e, mais ainda, na criatividade, uma das cadeiras pela qual foi responsável na Escola Guignard: a partir de um jornal encontrado durante uma viagem à França, que trazia uma discussão sobre o tema e algumas indicações de leitura, ela traçou seu itinerário de estudos e experimentações nessa área. A fala abaixo, que sucedeu uma reflexão sobre a formação em artes plásticas, em que Sara se posicionou favoravelmente a uma formação mais livre, não tão condicionada e restrita como a que ocorre atualmente nas universidades, demonstra parte desse percurso, que teria se iniciado nos aprendizados com Guignard:

Eu dou um exemplo em criatividade. Não existia essa matéria, ninguém no Brasil falava nisso. E, numa viagem para a França, por acaso, peguei um jornalzinho que falava sobre o conceito de criatividade, algo interessantíssimo, completamente diferente, e com alguns livros citados. Quando cheguei, procurei esses livros, comprei um na França e comecei a ler. E minha cabeça, com a experiência de Guignard, virou.

⁶⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

Comecei a ler e praticar isso nas minhas aulas, fazendo adaptações, lógico. E fui intuitivamente por um caminho que, mais tarde, dando uma aula, um aluno me mostrou um livro daquele Carl Rogers, *Tornar-se pessoa*, e me deu o livro achando que minha aula era baseada nele. E o mais interessante, lendo o livro comecei a fazer chaves do meu modo de dar aula. Intuitivamente, fui mais ou menos pelo caminho dele. O eu, o outro, o pensamento, a informação. E fiquei assim: que interessante... Porque estava meio insegura, [...] – na Escola, no princípio, criticavam muito essa aula que eu dava. Chamavam de “escolinha infantil”.

Na realidade, como alguns falam, é recuperação humana. Quando você vai para uma escola formal, tem que formar hábitos e um certo condicionamento, valores, para viver em sociedade. E isso cerceia sua vocação. E dizem que dá um complexo de inferioridade enorme, você fica achando sempre que o outro detém o conhecimento, você tem sempre que assimilar do outro, porque não é capaz de produzir o seu. Você não é levado a pensar, a não ser quando tinha filosofia nas escolas. Isso me abriu um mundo novo. Comecei a fazer experimentações. Às vezes eu tinha duas turmas, fazia experimentação com uma e com a outra ia tradicionalmente. E o resultado onde foi aplicada a criatividade era muito maior. [...]

Acho que Guignard já fazia esse processo. Talvez, se eu não tivesse feito curso com ele, se tivesse feito em outra escola, não teria essa abertura para a criatividade, não me despertaria tanto interesse. Porque ele me ensinou a descobrir. Guignard não ensinava nada. Tem ex-alunos que falam: ah, Guignard não ensinava nada, ele te colocava para desenhar, a gente é autodidata... Claro, éramos autodidatas, mas porque aprendíamos descobrindo por conta própria. Ele nos ensinava a pescar, não dava o peixe pronto. Não indicava livro para aprendermos, não ficava socando teoria na nossa cabeça, a não ser do ofício, porque aí ele fazia desenho de como misturar, como fazer... Esse ofício básico, que é muito clássico e hoje ninguém usa – há os materiais prontos, não é? [...]

Talvez, se eu não tivesse passado por essa experiência com ele e tivesse muita informação, muito conhecimento, não estaria preparada para abrir minha curiosidade para a criatividade. Nunca fiz curso de criatividade propriamente dito, mas já li tudo sobre, porque em um livro vem assim: um filósofo falou isso, e lá vou eu. [...] Um indica o livro de criatividade de fulano, você compra e faz as transformações que esse fulano viu. Esse fulano citava outro e você ia no outro. Com isso de um livro ir citando o outro, eu fui longe! Fui longe, onde professor nenhum me mandaria. Fui por conta própria. Por isso acredito muito no Rubem Alves quando ele falou aquilo. [...] ⁶¹ Comecei a me especializar em criatividade por conta própria.

Mas acho que o começo de tudo foi Guignard. Quando ele me ensinou a ir para a paisagem, me ensinou a olhar redescobrando a natureza, por analogia, e com os cursos que eu fazia, levei isso para a prática, e até hoje esmiúço a criatividade. ⁶²

⁶¹ Palavras de Sara: “Eu gosto muito do Rubem Alves quando ele diz que a universidade, não só a de artes, qualquer universidade, deveria ser como um supermercado, oferecendo várias opções, e você iria compoendo as suas. Se não conseguisse fazer sozinho, teria um acompanhamento, claro. Assistiria aulas oferecidas em diversas universidades e cumpriria aquilo que gostasse. Sua formação seria por prazer e não por imposição. **[riso]** Achei interessantíssima essa posição”. (trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007, 3ª sessão).

⁶² Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

As leituras seriam acompanhadas da participação em inúmeros cursos livres, oferecidos na Escola Guignard ou fora dela: xilogravura, litogravura, escultura, história da arte, entre outros. “Todos foram muito importantes para minha formação. Fiz todos por minha livre e espontânea vontade, e o que você faz livremente, faz com prazer, se interessa e vai fundo”.⁶³ As leituras e a participação em cursos, afirma, são práticas que a acompanham ainda hoje. Diferentemente de Maria Helena, Sara nunca quis sistematizar suas experiências e reflexões em livros, apesar de ser constantemente cobrada.

Se essa auto-formação permite aproximar os percursos de Maria Helena e Sara, as relações no espaço doméstico, entretanto, distanciam-nas. Maria Helena afirma ter recebido um apoio fundamental do marido – ele tinha “uma visão muito ampla das coisas” –, e isso a permitiu continuar com sua carreira: a profissão de artista, afirma, não era incompatível com o cuidado dos filhos.⁶⁴ Sara, por outro lado, relata a resistência inicial do marido às suas atividades de artista e professora: “naquela época, mulher não trabalhava, parecia que o marido não dava conta, [...] mas foi mais ciúme mesmo”.⁶⁵

O trecho abaixo, uma fala de Maria Helena, demonstra esse apoio do marido à carreira. De um lado, o casamento e os filhos, em certa medida, ocasionaram a interrupção de sua vida pública, como afirmei anteriormente. Entretanto, essa interrupção não foi total. A frequência às bienais, por exemplo, se lhe permitiam uma atualização em matéria de artes plásticas, também lhe proporcionavam um distanciamento, necessário, das tarefas domésticas:

...acho que o fato de ser mãe de seis filhos, de certo modo me impossibilitou de ir para barzinho ou mesmo freqüentar festival de inverno em Ouro Preto, eu não podia. Mas Luiz fazia questão que eu viajasse para São Paulo para ver a Bienal. Particpei desde a primeira edição, justamente como uma motivação, para ir ver, não tinha interesse em ganhar prêmio nem nada disso. O fato de entrar já era um prêmio. Então, tomava um avião e ia para São Paulo, passava lá vinte dias correndo as exposições. Era uma forma também de aliviar um pouco essa coisa de dona-de-casa, ficava lá no meio dos artistas.

Ele me incentivou muito. Era médico, e muito concentrado na medicina. Conte o que aconteceu quando nos casamos? Quando fomos para a lua-de-mel, ele ia carregando uma mala muito pesada. Eu falei: “*O que é isso que você está levando nessa mala pesada?*” “*São os meus livros para estudar.*”

⁶³ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁶⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁶⁵ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

“Ah, é assim? Deixe-me levar uma mala pesada também.” Peguei minhas tintas e falei: “Então você vai estudar e eu vou pintar”.⁶⁶

Maria Helena Andrés também fala da importância da frequência às bienais para sua aproximação com o concretismo, tendência que marcaria sua produção artística durante a década de 1950: “você tem aquela percepção do que está sendo feito e encontra ressonância, porque, naquele momento, era necessário que se despojasse da figura e se começasse a fazer uma procura mais interna”.⁶⁷ As bienais internacionais de arte passariam a ocorrer no ano de 1951, em São Paulo, e representariam, no plano artístico, “uma reavaliação crítica da arte brasileira e de sua inserção no circuito artístico internacional, segundo duas orientações distintas: o concretismo e o neoconcretismo” (RIBEIRO, 1997a, p. 57). Como pontuei no primeiro capítulo desta dissertação, a arte concreta buscava uma ruptura com o naturalismo e o abstracionismo, e “proclamava uma nova arte visualista, inteligente e racional”, utilizando-se das cores, do espaço, da luz, do movimento, da matemática e da geometria para a “criação de novas realidades” (RIBEIRO, 1997a, p. 58-59). O neoconcretismo, por sua vez, articulando-se em fins da década de 1950, reagiu a esse “racionalismo cientificista”, recolocando a questão da “expressividade na criação artística” e substituindo o “movimento mecânico pela introdução do movimento corpóreo na obra” (RIBEIRO, 1997a, p. 63).⁶⁸ Para Ribeiro (1997a), apesar de seu curto período de atuação – de fins dos anos 1950 até o início dos anos 1960 –, o neoconcretismo foi um movimento singular, “que estabeleceu a ruptura não só com uma forma geométrica de arte, mas também com o projeto construtivo modernista brasileiro, inaugurando um momento radical para a articulação da neovanguarda no Brasil” (Ribeiro, 1997a, p. 61). A repercussão do concretismo nas artes plásticas de Minas Gerais, escreve a autora, ocorreu através dos trabalhos de ex-alunos de Guignard, entre eles Maria Helena, “que iniciaram a primeira ruptura com o ensino de Guignard voltado para a representação do homem, da paisagem e dos objetos” (RIBEIRO, 1997a, p. 61).

Além dessa frequência às bienais, Maria Helena também menciona o tempo que possuía seja em casa, seja nas viagens constantemente realizadas à fazenda da família, para pintar e desenhar. E envolver os filhos com atividades artísticas fazia com que ela

⁶⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

⁶⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

⁶⁸ Cf. também COSTA (2006, p. 14-16 e 18-20).

pudesse se dedicar ao seu trabalho: desenho em papel, pinturas em muro, entre outras. A realização de viagens internacionais, a partir da década de 1960, também lhe possibilitaria ampliar sua formação em artes plásticas. Em nossa terceira sessão de entrevista, ela se deteve mais demoradamente na visita realizada aos Estados Unidos, em 1961, a convite do Departamento de Estado norte-americano, fruto já do reconhecimento obtido no campo das artes plásticas no Brasil. Nessa viagem, relata, teve a oportunidade de visitar museus, exposições, conhecer artistas e experiências pedagógicas no campo das artes. A viagem também lhe permitiu realizar algumas exposições e frequentar, no Art Student League de Nova York, um curso com o artista Theodorus Stamus. Para essa viagem, contou também com o apoio do marido:

Saí daqui e nunca havia feito uma viagem internacional, um frio abaixo de zero, chegando sozinha, deixando os filhos para trás com meu marido. Ele falou: “*Você não pediu nada, foi convidada, então tem que ir porque é importante para você crescer como artista plástica...*”⁶⁹

O contato com o ambiente artístico norte-americano teria repercussões em sua obra, e sua pintura se tornaria, então, mais lírica, como define: “continuei no abstrato, mas em vez de ser uma coisa feita com tira-linha, régua, mais mental, passou a ser mais emocional, mais sensível, com nuances, coisas que eu tinha abandonado. Voltaram as nuances e voltou uma certa visão poética da pintura”.⁷⁰

De volta ao Brasil, continuou lecionando na Escola Guignard e exerceu nela o cargo de diretora no ano de 1965.⁷¹ Sobre sua experiência como professora, ela relembra que seguiu os ensinamentos de Guignard:

A minha experiência como professora na Escola foi muito boa, muito rica para mim, porque eu já tinha tido a experiência de ser aluna do Guignard, depois me convidaram para ser professora. Comecei a lecionar para uma turma muito boa, lecionava desenho. E me lembro que segui mais ou menos aquilo que o Guignard me ensinou: dar liberdade aos alunos, dar muito incentivo. [...] tenho lembranças de bons alunos, que passaram pelas minhas mãos e pelas mãos de vários outros professores, porque havia uma equipe grande.⁷²

⁶⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁷⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 1º de outubro de 2007 (2ª sessão).

⁷¹ Maria Helena não se recorda com precisão o período em que lecionou na Escola. A cronologia existente em seu livro-depoimento (ANDRÉS, SILVA e RIBEIRO, 1998, p. 92) informa que isso teria ocorrido entre 1956 e 1963, e a direção da Escola, em 1965. Cf. também MOURA (1993, p. 27).

⁷² Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de novembro de 2007 (3ª sessão).

De sua passagem pela direção, menciona a mobilização que iniciou para não permitir o fechamento da Escola:

...começou a correr o boato de que a Escola ia acabar. Eu falei: acabar na minha mão, não! **[risos]** Reuni a turma debaixo das árvores para ver se conseguia quem desse uma contribuição gratuita, sem receber nenhum tostão. Fui atrás da Sara Ávila, da Solange Botelho, da Ione Fonseca: vocês foram alunas de Guignard, eu quero, agora, uma contribuição gratuita, porque não temos dinheiro para pagar ninguém... Todas aderiram, acharam maravilhoso, e foram. A Sara ficou muito mais tempo que eu. A Ione também. Ainda fiquei algum tempo, mas depois que fiz essa viagem internacional em 1970... Foi aí que falei: não, não quero mais continuar aqui. A Lótus me perguntou: “*Maria Helena, você está certa do que está fazendo?*” “*Certíssima, não é nada contra vocês, adoro vocês, é a meu favor.* **[riso]** *Estou precisando viajar.*” Foi quando comecei a ir para a Índia. Eu fiquei com a coisa aberta para que, se tivesse algum convite, eu pudesse viajar. [...] Acho que a Escola foi importantíssima, pude dar continuidade aos ensinamentos de Guignard, inclusive com aqueles que tinham sido alunos dele. Todos socorreram a Escola com muito boa vontade. [...] Ela ia afundar mesmo, e não íamos deixar. Mesmo que gratuitamente, todo mundo aceitou dar aula.⁷³

Após essa primeira experiência docente, outras viriam, no Brasil e no exterior, na Índia, país para o qual viaja com frequência. Elas seriam entrelaçadas aos seus estudos e reflexões no campo das artes e à escrita, atividades às quais ainda se dedica, ao lado de experimentações em outros campos, como a dança e o canto.

...estou sempre em movimento, nunca achando que já fiz tudo e que agora vou parar. [...] Acho que a gente tem que se pôr numa posição de quem não conquistou. Não tem essa de “vamos parar para receber as flores e não fazer mais nada”. Não. Estou sempre descobrindo coisas.⁷⁴

Antes de passar às falas de Sara em relação à conciliação de suas atividades artísticas e domésticas, destaco uma matéria da *Revista Alterosa*, de 1953, intitulada “Depoimento da Mulher de Minas”.⁷⁵ Nesse texto, escrito por Fritz Teixeira de Salles, três mulheres, “expressões da vida intelectual de Minas” e que aliavam “às suas atividades artísticas, as tarefas de mães de família”, eram convidadas a se posicionar sobre essa combinação e também refletir acerca da influência da cultura americana na “mocidade brasileira” e da educação artística da juventude. Representando as áreas da música, da literatura e das artes plásticas, essas mulheres eram, respectivamente, Lia

⁷³ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁷⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁷⁵ SALLES, Fritz Teixeira de. Depoimento da Mulher de Minas. *Revista Alterosa*, ano XV, n. 158, p. 38-39, 44-45 e 37, 15 de março de 1953.

Portocarrero Salgado, “cantora lírica com grande fama fora do Estado, já tendo participado de espetáculos até mesmo na Capital Federal”, Lúcia Machado de Almeida, “escritora infantil das mais consagradas da atualidade, cuja obra, bastante numerosa, está, dia a dia, conquistando um lugar de destaque na literatura moderna do Brasil”, e Maria Helena Andrés,

...nossa maior artista plástica nos dias que correm, pertencente à tão jovem e já famosa geração dos primeiros alunos de Guignard em Minas [...]. Maria Helena, logo ao terminar o seu curso, revelou uma invulgar personalidade aliada a uma possante e requintada sensibilidade pela qual reflete a vida, as coisas e os homens em autênticas revelações poéticas, esta poesia misteriosa e cheia de magia das cores, do encantado mundo plástico. Menos conhecida do grande público que as duas primeiras, certamente devido à pouca divulgação das artes plásticas entre nós, Maria Helena é, todavia, uma artista que ao lado da consagrada escritora Lúcia Machado de Almeida e da distintíssima cantora Lia Salgado representa, de fato, a grande vitalidade atual da mulher de Minas.⁷⁶

A primeira pergunta dirigida às três mulheres, que me interessa mais de perto, era: “acha que a atividade artística em geral da mulher, no nosso meio, prejudica ou colide com suas funções domésticas?” É preciso dizer que esse texto era introduzido com uma eloqüente reflexão sobre a tradição da mulher mineira, na qual as três entrevistadas se encontravam incluídas:

A tradição da mulher mineira, não só no campo moral e social, como também quanto à vida cívica e da cultura, é das mais ricas que temos no Brasil. Desde os heróicos tempos do fim do século XVIII, com a epopéia da Inconfidência Mineira, que as figuras femininas emprestaram sempre à nossa fisionomia histórica a poesia e a legenda que lhe são peculiares, o sentido profundamente humano e generoso da colaboração do espírito da mulher que, sendo a mãe exemplar e a espôsa dedicada, nem por isso deixou de atuar no tumulto da vida cívica tôdas as vezes que o destino do nosso povo periclitava ou vacilava nas ondas incertas da sua trajetória histórica. Continuando essa tradição, na atualidade, a mulher mineira empresta a graça e alegria do seu espírito não só à vida cívica de Minas, mas principalmente a todos os setores da nossa vida intelectual e artística.⁷⁷

A mulher mineira aparece caracterizada como generosa, graciosa, alegre, “mãe exemplar e espôsa dedicada”. Em momentos específicos, ela poderia vir a atuar no “tumulto da vida cívica” – um espaço que, certamente, não era o seu, já que contrasta

⁷⁶ SALLES, Fritz Teixeira de. Depoimento da Mulher de Minas, *Revista Alterosa*, ano XV, n. 158, p. 44. Foi mantida a grafia original.

⁷⁷ SALLES, Fritz Teixeira de. Depoimento da Mulher de Minas, *Revista Alterosa*, ano XV, n. 158, p. 38. Foi mantida a grafia original.

com aquelas “legendas” que lhe eram peculiares. As respostas dadas pelas entrevistadas àquela primeira pergunta, permitem visualizar, da mesma forma, algumas concepções de gênero presentes naquele momento. Lia Salgado responderia:

Não, porque em nosso meio as atividades artísticas ainda são reduzidas, não absorvendo tôdas as horas do dia. Assim, com bom método, a mulher encontrará tempo para as obrigações domésticas, podendo conciliar os dois interesses. Aliás, a arte contribuirá sempre para formar um ambiente agradável a toda a família, favorecendo, inclusive, a educação dos filhos.⁷⁸

Na resposta da cantora, que acredita ser possível “conciliar os dois interesses”, a atividade artística é vista como uma espécie de complemento a ser utilizado pela mulher no cumprimento de seus deveres, especialmente o de mãe. Lúcia Machado, por sua vez, diria o seguinte:

A própria natureza aponta à mulher as suas mais sérias responsabilidades: as do lar. Tudo no mundo é uma questão de equilíbrio. Que seria da humanidade se os homens vivessem às voltas com mamadeiras e sapatinhos de tricô, enquanto suas esposas estivessem fazendo discursos nas praças públicas? Seria um erro da mulher trancar-se no quarto locubrando rimas sublimes, enquanto o filho pequeno vive com os dentes cariados por falta de cuidado e anda solto pelas ruas aprendendo nomes feios, não quero dizer com isso que a mulher deva ficar trancada em casa enrolando biscoitinhos. Absolutamente. Quero frisar apenas que o primeiro dever da mulher é cuidar da casa e dos filhos, especialmente na ordem atual das coisas. Acontece, entretanto, que muitas dessas criaturas, que cumprem satisfatoriamente as suas obrigações em face do lar, são dotadas de uma energia maior que fica “sobrando”, e que pode e deve ser aplicada em atividades de ordem intelectual, pública ou cívica. São relativamente poucos os casos em que a mulher nasce com vocação fortemente dirigida para profissões consideradas privativas do sexo masculino. Em tais circunstâncias não vejo razão para impedir uma total entrega a essa inclinação. A medicina, por exemplo, casa-se muito bem com a natureza geralmente abnegada e humanitária das mulheres.⁷⁹

Tem-se, aqui, uma percepção clara acerca da divisão dos papéis sexuais de homens e mulheres, e uma alteração desse “equilíbrio” seria prejudicial à humanidade. As tarefas fundamentais da mulher deveriam ser o cuidado com o lar e com os filhos e, caso lhe sobrasse alguma energia, ela poderia ser aplicada em outras atividades. Essas representações e práticas que legitimavam a divisão social entre os sexos, como observou Nascimento (2006) em sua pesquisa, não foram rompidas com a primeira onda

⁷⁸ SALLES, Fritz Teixeira de. Depoimento da Mulher de Minas, *Revista Alterosa*, ano XV, n. 158, p. 44. Foi mantida a grafia original.

⁷⁹ SALLES, Fritz Teixeira de. Depoimento da Mulher de Minas, *Revista Alterosa*, ano XV, n. 158, p. 44-45. Foi mantida a grafia original.

feminista no Brasil, nas décadas iniciais do século XX, uma vez que não se questionou “as conseqüências de se impor à mulher a responsabilidade total pelas atribuições domésticas e maternais” (NASCIMENTO, 2006, p. 159). Apesar de ampliar os horizontes femininos, a maior participação pública conquistada não provocou mudanças no âmbito familiar, e tal situação teria gerado “uma mulher dividida, culpada, quando obrigada a trabalhar fora do lar, considerando sua atividade profissional como algo secundário em relação à atividade principal de esposa e mãe”, observa a autora, citando Rachel Soihet.⁸⁰ Na fala de Lúcia Machado percebe-se, ainda, as capacidades de homens e mulheres entendidas como resultantes de uma ordem natural, e não de uma situação social que, baseada em diferenças de gênero, muitas vezes impedia o acesso da mulher a uma educação de qualidade e o desenvolvimento de suas aptidões. “Paradigmas”, que, conforme Nascimento (2006, p. 159), seriam retomados e questionados a partir da segunda onda feminista, nos anos 1960.

A resposta de Maria Helena, transcrita abaixo, aproxima-se um pouco daquela dada por Lúcia Machado, no que diz respeito à divisão dos papéis entre homens e mulheres:

A pergunta devia ser feita aos maridos e não às mulheres. Entretanto, a conciliação entre uma e outra atividade não me parece tão difícil. Quem nasceu para ser artista terá que o ser de qualquer maneira, suponho. Penso ainda que mais difícil seria para o homem que, sendo artista e não podendo viver da sua atividade artística, tivesse que trabalhar para sustentar a família. Isso sim, me parece simplesmente terrível. Todo artista luta com grandes dificuldades, mas pior seria se ele não tivesse dificuldade alguma. Da minha parte, faço o possível para conciliar as minhas atividades artísticas com os meus deveres para com o lar; e, talvez, quem sabe, me escapam alguns detalhes; procuro evitá-los, faço tudo para evitá-los e não deixar nada para depois, porém, não me cabe julgar o que consigo. Em síntese, porém, acho que não há incompatibilidade; cada pessoa constrói a sua vida da melhor maneira que deseja, de acôrdo com suas tendências mais íntimas.⁸¹

Maria Helena ressalta, como se percebe, que a conciliação entre as artes e os deveres com o lar seria mais difícil para o homem, se ele necessitasse de outra atividade para manter a família. Esse não era o caso de Maria Helena e das outras duas mulheres entrevistadas nessa edição da *Revista Alterosa* que, casadas, continuaram com suas

⁸⁰ SOIHET, Rachel. Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1997, p.26.

⁸¹ SALLES, Fritz Teixeira de. Depoimento da Mulher de Minas, *Revista Alterosa*, ano XV, n. 158, p. 45 e 37. Foi mantida a grafia original.

atividades: provavelmente não tiravam delas o seu sustento nem o de suas famílias, tarefa que cabia aos seus esposos.

Para Sara Ávila, conciliar a carreira com o casamento, nos primeiros anos, seria mais difícil justamente em virtude dessa concepção acerca da divisão de papéis sexuais: “eu tinha atritos, com meu marido, para ir trabalhar, terríveis! Ele não se conformava. Naquela época, se a mulher ia trabalhar, era porque o marido não estava dando conta da casa. O machismo e o orgulho masculino interferiam. E não se via mulher trabalhando fora...”⁸² Quando se casou, afirma, era professora na Aliança Francesa e freqüentava as aulas na Escolinha do Parque, atividades que foram interrompidas.

O curso de francês, como se viu no capítulo anterior, foi a opção após os estudos no Colégio Notre Dame de Sion, devido à sua apetência pela língua. Essa experiência de ensino foi bem sucedida, afirma, apesar da docência não estar, a princípio, entre suas aspirações:

...todas as minhas irmãs fizeram o curso normal, só uma que fez assistência social, e eu fui para a Belas Artes. Mas nenhuma delas foi professora. Nenhuma. E eu, que não queria ser professora de jeito nenhum, fui ser professora na Aliança Francesa. [...] Deixei a Cultura Francesa porque casei. Meu marido tinha muito ciúme. [risos] [...]

Naquela época, inventei o audiovisual. Se ia falar: esse lápis é maior que aquele, esse é menor, esse é mais grosso, esse é mais fino..., eu carregava um monte de lápis, [...] ia fazendo a aula sem falar o português e fazendo-os falar. Então, em vez de falar, mostrava: esse lápis é menor, esse é maior, esse é mais grosso, esse é colorido, o vermelho é mais grosso que o... Ia mostrando e o aluno tinha que falar. Comecei a fazer tudo desse jeito, por exemplo, eu colocava uma porção de coisas e simulava uma venda. E o aluno gravava aquilo. Eles gostavam, porque a aula acabava divertida.

Não tinha o audiovisual, não tinha as facilidades de hoje. Então, para não ficar aquela aula chata, eu ia inventando. E diziam: não deixe que eles falem português. Para não falar português, eu tinha que usar imagens. Eu não tinha experiência para dar uma aula em francês e, se não entendessem, fazê-los entender. Não sei como as pessoas faziam, mas eu bolei. E eles gostaram. Então, quando saí, chamaram-me e insistiram para eu continuar. Depois que casei, tempos depois, o *monsieur* Vincent abriu uma escola com um grupo e me chamou para dar aulas, mas meu marido “sentou o pé” e infelizmente não fui.⁸³

Assim como a docência, nesse momento, os estudos na Escola Guignard foram interrompidos: “tive que parar. Não parar de trabalhar. Tive que parar de ir à Escola, de participar de exposições, de assumir compromissos. Tive três filhos seguidos. Mas ia

⁸² Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁸³ Trechos da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

passar com eles no Parque e passava na Escola para matar a saudade...”⁸⁴ Ela não parou de trabalhar, como frisa, e procurou, em casa, dar continuidade à sua formação. Isso ocorreu por meio de seus estudos e pesquisas e também pela participação em cursos livres.

Em meados da década de 1960, com a mobilização iniciada por Maria Helena, Sara aceitou o convite para ministrar aulas na Escola:

...a Escola estava passando por dificuldades e fui chamada para colaborar. Então falei com meu marido: “*Tenho que ir, porque estudei com Guignard, foi gratuito, e devo alguma coisa à Escola*”. Voltei e adorei dar aula, quer dizer, aula de desenho, era outra coisa.⁸⁵

Sara e outros professores da Escola, nesse momento e nas décadas seguintes, envolveram-se na luta pela institucionalização e reconhecimento da Escola Guignard. “A história da Escola é muito complicada, [...] foram cinquenta anos de luta. Eu era uma menina naquela época, lutamos tanto e a Escola só foi reconhecida como belas artes, como escola de artes, na minha gestão”.⁸⁶ Ela discorre demoradamente sobre esse processo e sobre suas conseqüências inevitáveis: se da institucionalização dependia a sobrevivência da Escola, essa institucionalização significou, também, a perda de liberdade de ensino que a marcou desde os primeiros tempos, com a estruturação de currículos e programas:

Se foi bom por um lado, porque remunerou melhor os professores, teve um status melhor, por outro não foi, porque pulverizou o ensino de acordo com as exigências do MEC – na época era MEC, hoje é Ministério da Educação. Então, há um mínimo de matérias a serem dadas, e com isso o ensino foi diluído. Os alunos, que ficavam o tempo todo por conta de trabalhar em arte, pintura, desenho, escultura e gravura, começaram a ter muitas matérias teóricas, para se ajustar ao currículo. Hoje, acho que ainda tem alguma coisa de Guignard, mas com o tempo acaba perdendo, porque vão vindo professores de fora, pessoas que não tiveram a formação de Guignard, e o espírito da Escola vai se perdendo. Continua ainda aquela liberdade, a aula tem que ser assim, assado... Mas perde, você tem que dar, no ano, um programa, e a expectativa do aluno nem sempre é o programa. Então acho que foi perdendo.⁸⁷

⁸⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁸⁵ Trechos da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

⁸⁶ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão). Sara refere-se ao período em que foi diretora da Escola Guignard, entre 1996 e 2000.

⁸⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

O trabalho como professora, na Escola, realizado paralelamente ao artístico, permitiu a Sara a construção de uma sólida carreira no campo das artes no nível nacional e internacional. Esse reconhecimento, entretanto, não ocorreu sem percalços. Sara enfrentaria algumas críticas que, desacreditando sua imagem, acabavam por estender-se à sua obra, que começava, a partir de suas pesquisas, após a passagem pela Escola, a adquirir uma linguagem que a levaria, em fins dos anos 1960, a integrar o *Grupo Phases*. No trecho abaixo, ela relata que, naquele início dos anos 1960, por não se encaixar no estereótipo de artista plástico então corrente, era tachada de “burguesa”:

Nos anos 1960, com o advento dos hippies, as pessoas começaram a usar uns saíões, sandália de dedo, e às vezes nem eram muito visualmente cuidadas. [...] E os artistas, alguns tinham a tendência de dizer: eu estou aqui, e o jeito de dizer isso era ser muito extravagante. “Eu sou artista”. Independente dos hippies, os artistas gostavam de... – na Escola não, a maioria não. Mas de um modo geral, com os hippies, começou a haver muito “pé-de-chinelo”, muita gente desse jeito, e eu, como estudei no Colégio Sion e tive uma mãe muito caprichosa, não me adequava a esse sistema. E mesmo as pessoas das minhas relações que queriam ser hippies, eram uma espécie de “hippies de boutique”, sabe? Não era “hippão”, daquele tipo que nem banho tomava, era “hippie de boutique”. E eu, a vida inteira, independente de ser artista, fazia as unhas, me ajeitava, andava normal. Isso me trazia um carimbo de burguesa. E era uma época em que, nas escolas de artes, movimento de estudantes, a esquerda estava entrando pesada. Isso em fins dos anos 1950, 1960, esse movimento está bem pesado.

Estudei na Escola exatamente nesse período [...]. Deixei de frequentar a escola em 1955, quando me casei – não, 1956, porque me casei em fins de 1955. [...] Desde os anos 1950 a esquerda estava fervendo. E os que aderiram à esquerda andavam muito despojados, mais do que o normal, uma maneira de contestar a burguesia. E eu não me ajeitava àquele estilo, não combinava comigo. Então me apelidaram de “5ª Avenida”. Teve um crítico de arte que, no dia que me conheceu, no Salão da Prefeitura – Selma Alvim estava comigo – falou assim: “*Eu gostava tanto do seu trabalho, mas agora, te conhecendo, não acredito mais, porque não tem nada a ver*”. Quando o crítico chegava aqui, os artistas vinham com o desenho, era uma luta para ser reconhecido. Eu não tinha essa luta, porque corria dos críticos. Eu falava: “*Se me virem, não vão acreditar em mim*”. Então, fiz uma carreira que sei que foi por mim mesma, contra tudo e contra todos. Porque, realmente, eu tinha pavor que a minha imagem me atrapalhasse. Essa imagem de burguesa.

Chegaram até a me chamar de “5ª Avenida”, estilo “5ª Avenida”. Os meus colegas da Escola também me chamavam. Foram eles que me colocaram esse apelido. Então, pela minha imagem, eu tinha um descrédito muito grande. Mas continuei trabalhando e, nos anos 1960, comecei a mandar trabalhos para os salões e ganhar prêmios. Alguns alunos falavam que meu trabalho era só efeito, era isso, aquilo... Tinha na época um crítico de arte que me deu muita força, o Jacques do Prado Brandão. Ele viu um trabalho meu e falou: “*Por que você não manda para salão?*”

Comecei a ganhar prêmios e Walter Zanini, na época diretor do Museu de Arte Contemporânea, fazia parte dos júris. Ele me acompanhou durante muito tempo e achou que eu estava dentro de um sistema internacional, o *Grupo Phases*, que trabalha com o inconsciente e com a subjetividade. Era

um fantástico ou um surrealismo, mas fora do surrealismo padrão. O surrealismo de Dali, de 1924, ortodoxo, trabalhava com figuras clássicas, era uma maneira quase acadêmica de representar sonhos, muito em cima do Freud. Esse outro ia mais para o lado daquela discussão do inconsciente, e meio abstrato.

Ele então me mandou para Paris, para Edouard Jaeger julgar se eu poderia ser aceita no Grupo. Na época, ele mandou vários brasileiros, inclusive gente com currículos enormes, porque aqui no Brasil valorizam muito o currículo, às vezes a pessoa trabalha mais para fazer currículo do que para fazer arte. No meio desse pessoal todo de nome, escreveu uma carta, que depois me mostraram, em que ele achava que fulano estava em cima de fulano, beltrano em cima de beltrano... Estavam sempre em cima de alguém. E o trabalho que ele achou inteiramente original foi o meu. Fui aceita no *Grupo Phases*. Comecei a fazer exposições internacionais, com Baj, Alechinski, Gironela, todos os nomes que eram estudados na Escola de Belas Artes, assim como nomes reconhecidos mundialmente. A partir daí começaram a me aceitar.

Mas, assim mesmo, Walter Zanini, em 1964, quis me mandar para a Bienal de Tóquio, eu estava muito dentro do espírito dessa Bienal. Alguém daqui esteve em São Paulo e falou com ele que eu era mulher de um empresário, que não sabia o que estava fazendo, era uma burguesa, um pequeno acidente, e ele não me chamou. Quando veio aqui com uma exposição do *Phases*, no Museu de Arte da Pampulha, foi até minha casa, olhou todo o meu trabalho e me sabatinou. Ele me disse: “*Você tem uma formação muito boa... Foi uma pena...*” Contou-me esse caso e falou: “*Foi uma pena, porque o grande prêmio da Bienal em 1964 estava exatamente nessa linha. E eu, pessoalmente, acho o seu muito melhor*”. Quer dizer, perdi a chance de ter uma força, um grande prêmio, ter um nome internacional mais pesado, com mais visibilidade. [...] naquela época, uma bienal, um prêmio, daria muita visibilidade. E não ocorreu por causa de um mineiro que disse que eu era burguesa, que fazia por acaso... Quer dizer, como diz o Otto Lara Rezende, o mineiro só é solidário no câncer. **[risos]**

Ele começou a me acompanhar – antes só me selecionava –, depois que me conheceu pessoalmente. E comecei até a ganhar prêmios, porque aí não adiantava o que o outro achava de mim, ele tinha sua opinião. Comecei a ganhar prêmios, me afirmei, e as pessoas me aceitaram, porque eu estava expondo com pessoas de nome internacional... O mais interessante é que mesmo assim alguns começaram a falar: isso é efeito controlado, isso é truque, efeito especial, é isso, é aquilo... [...] Mas continuei, porque eu gostava de fazer aquilo.⁸⁸

Assim como outros ex-alunos de Guignard, e como Maria Helena, Sara se distanciaria da figuração em busca de outras formas de representação artística. Mas não somente essa nova dimensão de sua obra “perturbaria”: o fato de ser uma “mulher de empresário”, “burguesa”, desacreditaria, a princípio, naquele contexto de uma arte politicamente engajada, toda essa busca de novos caminhos. Sara não *parecia* artista, sua “imagem” rompia com a “expectativa” em torno da figura do artista que se tinha naquele momento.

⁸⁸ Trechos da entrevista concedida à autora em 26 de setembro de 2007 (2ª sessão).

Segundo Ribeiro (1997a, p.64), no início dos anos 1960, os debates artísticos passam a se centrar não mais em questões estéticas e sim políticas, “levando vários intelectuais, críticos e artistas a mudarem suas posições e a se situarem frente às novas perspectivas revolucionárias de construção nacional, direcionadas pelo ideário do PCB, e impulsionadas pelos projetos reformistas do governo Goulart”. Concretistas e neoconcretistas, afirma, “tomaram posição diante da iminência de uma revolução social no Brasil, e muitos deles voltaram suas pesquisas para a criação de uma arte participante, de acordo com a realidade social do país” (RIBEIRO, 1997a, p.64). Em tempos de uma “arte popular revolucionária”, com a organização dos Centros Populares de Cultura, das jornadas populares de arte, dos festivais universitários, a alcunha de “5ª Avenida” – em referência à *5th Avenue*, de Nova York –, de “burguesa”, conferida a Sara, é bastante significativa. Seus colegas lhe cobravam um envolvimento que, ela diz, estava em sua obra:

Chamavam-me de “5ª Avenida”, o Vicente de Abreu fazia paródia do meu trabalho: está muito bonita sua paisagem, mas está faltando aí no céu uma pombinha, com raminho... – que era do Partido Comunista, todo mundo era comunista e eu não, era a “burguesona”. Então debochavam de mim, pintavam e bordavam. [...] Eu não tive essa fase, tive uma fase de questionamentos. Isso está no meu quadro.⁸⁹

A entrada no *Grupo Phases*, no ano de 1967, selaria o reconhecimento que ela já recebia da crítica de arte e a consagraria como uma das grandes artistas de sua geração. Sara continuaria lecionando na Escola Guignard, produzindo e participando de exposições, no Brasil e no exterior. Ela ainda integrou o Conselho Estadual de Cultura do Estado de Minas Gerais entre 1975 e 1981 e dirigiu a Escola Guignard entre 1996 e 2000. Atualmente, continua articulando sua produção com os estudos e a docência: “Acho que se a gente parar, enferruja e dá para trás. [...] A pessoa começa a regredir... Parado, você começa a esquecer, a perder...”⁹⁰

Abordo, a partir de agora, a trajetória de Solange, após sua passagem pela “Escolinha do Parque”. Como mencionei no tópico anterior, após a formação com Guignard, ela retornou a Além Paraíba. Em sua cidade, começou a se dedicar à docência, lecionando para crianças de uma das turmas de treinamento do curso de

⁸⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

⁹⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 22 de novembro de 2007 (3ª sessão).

formação de professoras coordenado por sua mãe, e para rapazes de um curso ginasial noturno, ministrando aulas de desenho:

O programa de desenho era completamente diferente de tudo que eu fazia. Eram programas horríveis, de compasso e régua e barra e não-sei-quê. Mas mamãe falou: “*Você vai lecionar sim*”. Eu fui, foi uma experiência horrorosa, foi difícil à beça, mas venci direitinho e isso me ajudou muito, o resto da vida, a lecionar, comecei a aprender sobre mim mesma e sobre o aluno. Tive sérios problemas, mas vencia todos, eu não tinha medo. Ensinei as crianças a ler, ensinei os rapazes a desenhar, porque eu transformava os desenhos geométricos em desenhos artísticos, e depois estilizava, como eles queriam.⁹¹

Ouvi com interesse os relatos dessas que teriam sido suas primeiras aulas, e Solange então acrescentou que, com cerca de 15 anos, já havia iniciado na docência: constantemente substituía professoras nas escolas em que a mãe lecionava, o que fez até vir para Belo Horizonte para estudar com Guignard. Ou seja, se ela tem hoje 84 anos, são quase 70 anos de experiências docentes que, nesta dissertação, infelizmente, não poderão ser analisados, mas apenas mencionados (e aqui penso como seria válido investigar, nessa trajetória, o aprendizado de ser professora, com a mãe, depois com Guignard, construindo ela mesma um saber do – e sobre o – ofício).

Essas aulas foram logo interrompidas: Solange estava tuberculosa, doença que havia trazido de Belo Horizonte. O tratamento e a recuperação demorariam alguns anos. Com a melhora da saúde, continuou com as aulas, e passou também a lecionar para professoras, com a orientação da mãe:

Lecionei português, psicologia, metodologia, tudo que era matéria da mamãe eu lecionava, no curso normal, para normalistas. Foi também uma boa experiência, eu sempre fazia sucesso, elas gostavam. A mamãe preparava as aulas e eu dava, porque ela lecionava todas as matérias, mas quase não tinha tempo, então dividiu comigo. Eu queria desenhar, desenhar, desenhar, mas era impossível sair de lá, ninguém deixava. Depois daquela doença, não tinha jeito.⁹²

Nesse trecho ela revela também o seu desejo de continuar com a carreira artística, o que, como se pode perceber, não seria possível se permanecesse em Além Paraíba – e essa permanência duraria toda a década de 1950 e início da década de 1960. Nesse período, a correspondência recebida de Guignard, no início da década de 1950, e

⁹¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão).

⁹² Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão).

das amigas Célia Laborne e Ione Fonseca, mantinha Solange informada dos acontecimentos em Belo Horizonte. Em carta datada de 31 de janeiro de 1952, agradecendo o cartão de natal recebido no ano anterior, Guignard enviava notícias da Escola, além de ressaltar a falta da aluna:

Atualmente estamos em férias mais as Aulas vão andando sempre muito bem. No ano passado tivemos um record de frequência com inscritas 120 e presentes nas aulas diárias de umas 40. O ano de 1951 apareceram talentos melhores, mais infelizmente até hoje não apareceu mais uma “Santa Solange Botelho” que fazia desenhos de cabeças tão lindas. Algumas vezes Dr. Mario Silesio (hoje desenhista e pintor abstracionista) Dona Ariadna Bohomolezt, Ione Ferreira (que não faz mais nada, apesar do grande talento) que ela tinha, Maria Helena Salles Coelho, Marillia Gianetti, Perguntam sempre pela artista de tão finura traço que era Solange.⁹³

Nessa mesma carta, Guignard informava dos problemas enfrentados por sua escola no início daqueles anos 1950 – provavelmente os que levaram a Escola a instalar-se definitivamente nos porões do Palácio das Artes:

No ano de 1950 a escola passou por um mal quarto de hora. Queriam fundar 2 escolas em uma só. Imagina-se Solange.? A escola do Anibal Mattos com a minha uma coisa impossível. “Água não se mistura com azeite”. De maneira que houve “revolução”. Sendo as cabeças... infelizmente encabessadas...por Dona Nina Xavier...e principalmente...Dona Edith Behring que eu acuso de traidora. acompanharam algumas alunas. Mais falhou, de maneira que depois da “trovoada” eu recomecei as aulas de novo sem Dona Nina Xavier e Edith Behring.⁹⁴

A carta traz também notícias sobre algumas exposições – a “Exposição de Desenhos dos Alunos novos de 1951”, realizada no Rio de Janeiro, no “Centro Mineiro”, com “imenso sucesso” e a “famosa Exposição Internacional de ‘Bienale de Sao-Paulo’”, em que ele, “Dona Ariadna” e “Dona Maria Helena” estiveram presentes. Para a exposição do Rio, afirma ter enviado cinco trabalhos de Solange – “2 cabeças boas e um menino sentado, e, duas paisagens” –, e completa: “Sera que a Senhorinha não deixou de desenhar.? Caso o fez e muita pena, porque realmente tinha um talento muito raro e principalmente em ‘retratos’ coisa muito difícil, e, que poderia com o

⁹³ Carta de Alberto da Veiga Guignard a Solange Botelho, 31 de janeiro de 1952. Acervo da entrevistada. Foi mantida a grafia original.

⁹⁴ Carta de Alberto da Veiga Guignard a Solange Botelho, 31 de janeiro de 1952. Acervo da entrevistada. Foi mantida a grafia original.

tempo e muita paciência chegar a uma boa perfeição”.⁹⁵ Guignard finaliza a carta informando da venda de um desenho de Solange a um casal de São Paulo e felicitando-a pelo novo ano de 1952.⁹⁶

Pela correspondência trocada com Célia Laborne, à qual não tive acesso, Solange soube da reorganização da Escola, no início dos anos 1960. Ela havia passado o ano de 1961 no Peru, com a irmã, que residia nesse país com o marido e os filhos – viagem que ela também me contou em detalhes. Segundo relata, Célia, que escrevia para o jornal *Diário de Minas*, ali publicava suas cartas com impressões dessa viagem:

A Célia Laborne era jornalista, sempre foi minha amiga, sempre escrevi para ela, que publicava as minhas cartas no *Diário de Minas* [...]. Publicava e todo mundo lia. Eu contava sobre esses passeios todos que estou te contando, sempre adorei escrever cartas, [só cartas, porque gosto de descrever as coisas que vejo, mas do meu jeito.] Ela falou comigo que achava que iam abrir outra vez a Escola. Tinha um deputado, Murilo Badaró, que estava tentando [reorganizar] a Escola Guignard, e iam querer os primeiros alunos para lecionar. Todos estavam por lá, não é? Ela falou que era uma boa oportunidade para eu ir também, para eu voltar. Porque sempre falei para ela que queria voltar, quando fosse para o Brasil, ir para Belo Horizonte, os meus projetos. Quando cheguei em casa, depois desse longo ano, falei para a mamãe: “*Vou voltar para Belo Horizonte*”.⁹⁷

A amiga Ione Fonseca, com a qual também se correspondia, foi quem lhe informou da nomeação de funcionários para a Secretaria de Segurança Pública, o que lhe garantiu um emprego, quando decidiu retornar a Belo Horizonte, dessa vez para fixar residência. A narrativa de Solange, como se percebe, estabelece o fim da escola, no ano em que deixou de freqüentá-la, e seu recomeço, no início dos anos 1960, quando

⁹⁵ Carta de Alberto da Veiga Guignard a Solange Botelho, 31 de janeiro de 1952. Acervo da entrevistada. Foi mantida a grafia original.

⁹⁶ Juntamente com a carta, Guignard envia um atestado, datado de 16 de março de 1951, com firma reconhecida, onde menciona o período em que Solange freqüentou a escola – 1945 a 1947 –, elogia suas qualidades pessoais e artísticas e informa, também, dos prêmios que recebeu no período em que era aluna – “‘Menção Honrosa’ e ‘Medalha de Bronze’ em Desenho, no ‘Salão Nacional de Belas Artes’, nos anos de 1945, 1946 e 1948”. De acordo com MOURA (1993, p. 14-15), o Curso/Escola não emitia diplomas, mas Guignard prontificava-se em “apontar as qualidades positivas e negativas de seus alunos, expondo-lhes com seriedade e respeito, fazendo-lhes expor sem inibição”. Solange, no início da década de 1950, foi a Belo Horizonte algumas vezes, em companhia da mãe, para consultas médicas. Em uma dessas viagens, foi até a Escola, momento em que pode ter feito a solicitação dessa declaração para Guignard (cf. a entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007, 4ª sessão).

⁹⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007 (3ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

teve a oportunidade de retornar a Belo Horizonte.⁹⁸ Vale observar uma fala sua que representa de maneira significativa esse regresso a Belo Horizonte:

Quando voltei, as coisas eram diferentes. A gente passa dois, três anos... Eu passei 15 anos sem voltar a Belo Horizonte, não foi a mesma coisa. Às vezes eu penso que... É como a história do personagem [...] de “As surpresas de um regresso tardio”. Era uma história do *Tesouro da Juventude*. Um homem que dormiu 20 anos no morro, e não sabe por quê. A história é uma lenda. E um dia voltou para a aldeia dele. Acordou, desceu o morro e todo mundo já o tinha dado por morto, porque *[nunca mais voltou.]* Então procurou sua casa, sua mulher, seu cachorro. Ele não sabia que tinha dormido 20 anos, pensou que era só um minuto que descansou para cochilar um pouquinho, do trabalho. Então é muito interessante como tudo mudou. As tabuletas na aldeia, que anunciavam o sapateiro, a padaria, não havia mais. E o fulano que morava aqui e o outro que morava ali, todo mundo tinha morrido. Tudo *[estava mudado.]* Então, a minha volta foi igual. E sempre me lembrei disso: as surpresas de um regresso tardio. **[risos]** Era outra Belo Horizonte, eram outras pessoas, poucos se lembravam de mim. Outra escola, foi tudo diferente, foi muito tempo.⁹⁹

Era uma outra Belo Horizonte, um outro ambiente artístico, mais aberto a novas linguagens e que, como se verá adiante, buscava romper, de maneira radical, com a “herança” de Guignard. Os referenciais que a artista levava consigo quando de sua partida, em fins dos anos 1940, e que haviam “se cristalizado” em suas lembranças,

⁹⁸ Palavras de Solange: “Juscelino era quem amparava a Escola, não sei se ele foi ser presidente da República..., ele saiu de Belo Horizonte, deputado, qualquer coisa. Então, a escola do Anibal Mattos, que estava muito *[sentida, fechada,]* que era a mais importante antes do Guignard, uma escola acadêmica – ele era um grande pintor, o Anibal Mattos, a escola dele era excelente, mas era outra orientação, não é? Então, a escola do Guignard fazia muito sucesso porque era moderna, todo o ensinamento era ultra moderno. E aí, quando o Juscelino saiu daqui, a outra escola resolveu abrir de novo e nós perdemos todo o prestígio. Fecharam nossa escola e não houve mais verba nem nada, ninguém ganhava nada. E aí houve essa reportagem enorme no Rio de Janeiro, a minha mãe viu também no jornal e falou comigo: *‘Já que a escola fechou, você volta para casa’*” (trecho da entrevista concedida à autora em 28 de maio de 2007, 3ª sessão – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista); “...depois minha irmã veio também estudar aqui, acho que foi em 1948, veio fazer curso de especialização no Instituto de Educação, para ser orientadora dos grupos [...]. Nós ainda ficamos na pensão, em 1948, e ainda freqüentei a Escola Guignard. Ela se casou aqui em Belo Horizonte, foi embora e eu fui também. E não voltei mais. O Juscelino tinha saído de Belo Horizonte e a Escola fechou porque houve um problema entre as duas escolas, a acadêmica e a do Guignard. A prefeitura não queria pagar por duas escolas, e todo mundo querendo que Guignard consentisse em fazer uma só para a Escola sobreviver, porque podia pagar professor e tudo. Mas ele não quis, então dona Edith foi embora para o Rio, disse que acusaram-na de traidora, numa carta que me mandou. E a secretária do Juscelino, que também era aluna e nos protegia muito, uma antiga funcionária da prefeitura, Nina Xavier, também se afastou da Escola, porque já que ela não podia funcionar, não tinha recursos, a prefeitura não podia pagar por duas, então pagou só a do Anibal Mattos. A escola do Guignard foi fechada, foi um movimento nacional, jornalistas do Rio vieram e fizeram aquelas fotos todas no Parque, porque, depois, em 1946, viemos para o parque. Deixamos a Rua Paraíba e viemos trabalhar no Parque, [...] na casinha do Parque...” (trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007, 4ª sessão). Note-se que suas lembranças tomam como referência a carta recebida de Guignard em 1952, na qual o professor também lhe informava que, após os problemas, a Escola havia se restabelecido.

⁹⁹ Trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007 (4ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

contrastam com a nova dinâmica da cidade e da própria Escola, provocando “surpresas”.

Pelo que conta Solange, há, a princípio, uma boa acolhida por parte dessa nova Belo Horizonte, e, posteriormente, uma rejeição. Chegando na cidade, ela se hospedaria na casa da amiga Ione Fonseca, instalando-se depois em uma pensão de freiras espanholas. Nesse momento, o trânsito de Solange pela cidade seria mais livre, se assim posso dizer: “As moças que moravam lá eram muito boazinhas, muito dignas, um meio muito bom, sabe? A gente passeava muito à noite, com as meninas, aí já podia sair mais do que antes, quando eu morava na casa dos meus padrinhos ou com as minhas amigas, aquelas da Rua Curitiba...”¹⁰⁰ O regresso de Solange à Escola ocorreu provavelmente no ano de 1965, quando Maria Helena assumiu a direção e solicitou a ajuda dos ex-alunos para o seu funcionamento, nessa época, como se viu, Sara Ávila também iniciou suas aulas.¹⁰¹

Até poder dedicar-se integralmente às atividades docentes, já que, nesse primeiro momento, os professores da Escola não recebiam remuneração, ela passaria algum tempo trabalhando na Secretaria de Segurança, e, paralelamente, lecionando na Escola, onde fez “tudo como nos tempos de Guignard” (para ela, o tempo não havia passado, estava “cristalizado” em sua memória, retomando uma fala citada anteriormente):

A escola estava funcionando mal, não tinha Guignard, não tinha ninguém, mas eles não deixaram acabar. Estava aqui nas ruínas do Palácio das Artes, não me lembro mais quem, acho que Maria Helena Andrés, Pierre Santos, Yara, eles davam aula. Tinha os grupinhos de alunos, porque muita gente trabalhava, mas tudo muito sem disciplina e sem orientação nenhuma, cada um fazia o que quisesse. Havia salas, banquinhos, tinha tudo lá, material... Mas eles não tinham ajuda de espécie alguma, faziam só para manter a escola. Trabalhavam de graça e os alunos pagavam não sei para que, acho que para modelo, para material, qualquer coisa. Aí me convidaram para dar aula também, então vim, eu trabalhava de tarde, mas de manhã vinha para a Escola, dava aula, fiz tudo como era no tempo do Guignard, ainda me lembrava direitinho, o pessoal gostou muito da minha organização, da minha orientação. Os alunos vieram, vinha muita gente, todo mundo estava interessado.¹⁰²

¹⁰⁰ Trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007 (4ª sessão).

¹⁰¹ Cf. MOURA (1993, p. 27) e a entrevista de Maria Helena Andrés concedida à autora em 28 de novembro de 2007 (3ª sessão).

¹⁰² Trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007 (4ª sessão).

O sucesso como professora, afirma, seria acompanhado do sucesso como retratista. Uma nota do *Diário de Minas*, de 31 de dezembro de 1967, inclusive, a apontaria como um dos “Destaques de 67”:

De aluna de Guignard a catedrática de desenho (modelo vivo) na escola que o saudoso pintor fundou no Parque, Solange Botelho tem-se distinguido pelo seu trabalho, por três anos consecutivos premiado no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro (estudos de cabeça). Há dois anos, vem se firmando como uma das melhores retratistas mineiras. Técnica apurada, fiel na semelhança e colorido próprio. Os trabalhos a óleo têm marcante presença, especialmente nos modelos de crianças. Dominando perfeitamente o desenho da cabeça humana, a pintura é um complemento natural de seu trabalho. Além de professora da Escola Guignard, Solange Botelho tem ainda um grupo de alunos particulares.¹⁰³

A leitura de Solange é a de que essa fama passou a incomodar muitos de seus colegas, gerando críticas à sua pessoa e ao seu trabalho:

Todos foram muito [*simpáticos*,] a princípio. Depois, quando comecei a fazer muito sucesso, eles começaram a ficar meio enciumados. Aí tive uma luta grande [...]. Eu fazia o maior sucesso com retrato, como professora, todo mundo queria a minha turma, a minha aula, então, isso despertou muito ciúme. Mamãe ainda era viva, um dia escrevi para ela dizendo que achava tudo muito... [*triste*.] Era muito falatório, muita mágoa, eu sentia que muitos me odiavam... Eu também não sabia lidar com o sucesso, ficava muito convencida. Acho que eu era tão arrogante que ninguém me agüentava. Eu também era muito brava com o aluno (eu tinha medo dos alunos), porque era insegura, então achava que eles [*não podiam*] me dominar... Eu tinha que ser muito firme e descobrir forças para manter a minha presença numa sala de aula, não é? Não era uma criatura incapaz, eu tinha certeza que eu sabia mais do que eles e podia fazer alguma coisa; e fazia. Então, acho que desgostei os meus antigos amigos, e quase todos ficaram meus inimigos, alguns fizeram perseguições horrorosas contra mim, a vida era difícil.

A minha mãe me escreveu uma carta: “*Mas não era isso que você sempre quis? Você quer voltar e abandonar tudo que você conquistou? A vida é assim mesmo, continue. Sempre vai de ter gente para te atormentar, te invejar, te aborrecer, mas vai tratando tudo com paciência, porque ninguém vive sem luta!*” Não, ninguém. Então, mais coragem, mais aceitação. Que eu não me deixasse abater, porque um dia eles podiam se arrepender de estar fazendo uma coisa dessas comigo. Eu falei: “*Mas eles estão sendo muito injustos, não sei por que eles me detestam, só porque dou aulas, porque os alunos me querem, porque gostam da minha pintura?*” Ela falou: “*Mas eles não fazem por mal, eles ficam enciumados... Eles se modificam...*” Aí ela me deu um conselho: “*Faz uma coisa a partir de hoje: trabalhe o melhor que você puder, em silêncio, não discuta nada com ninguém, não ofenda ninguém, não maltrate ninguém...*” Continue na sua, não era esse termo, mas ela falou a coisa certa. Às vezes eu não agüentava tanta inveja, tanta ruindade, xingava bastante também. [**risos**] Não era tão santa assim como

¹⁰³ Destaques de 67. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 31 de dezembro de 1967, s/pág. Acervo da entrevistada. Foi mantida a grafia original.

minha mãe queria. Então, a gente foi aprendendo. Vivendo e aprendendo. É isso aí.

Eles me acusavam de muita coisa injusta, havia muita intriga, muita baixaria, muita inveja. Mas eu tinha um grupo de gente tão digna, tão boa, que me apreciava tanto, que me aceitava, acreditava em mim, e as melhores pessoas da cidade eram os meus diretores, os meus superiores, os amigos da escola, e todos me acatavam muito, eram escritores, diretores de museu, todos foram meus grandes amigos. Eram incapazes de pensar ou de fazer as baixarias que os outros artistas às vezes faziam, os meus colegas, eles eram bem ruinzinhos. Falavam mal, debochavam, faziam crítica... Criticavam o meu trabalho, a minha pessoa [...]. Queriam me destruir de todo jeito. Eu sentia, havia uma intenção maldosa em tudo. Até hoje. Chamavam-me de acadêmica, eles nem sabiam o que era acadêmico, só porque estavam todos muito modernos, imitavam o que vinha da Europa, porque todos foram grandes copiadores, e eu continuava no meu desenho, com o que eu aprendi, na minha linha, e as pessoas que entendiam falavam: “*Continue fazendo o que você sabe, o que é seu. Que nada do que você goste ou admire, do que está acontecendo, que nada disso interfira no seu trabalho*”.

Isso eu também falo para os meus alunos: “*Vocês podem admirar outros pintores, mas sem se comprometer*”. Então, sempre continuei dentro da minha linha, eles falavam mal dos meus retratos, por serem parecidos, eu continuava fazendo-os parecidos; falavam do meu desenho, que eu mais desenhava do que pintava, eu continuava desenhando. Então, nunca segui moda nenhuma, jamaiz. Podem fazer o tipo de arte que quiserem, moderna, eu não ligo, não admiro essas coisas, não dou a menor importância. Faço o que gosto, o que me dá prazer. Eles gostem ou não, eu gosto. Mas vejo que às vezes eles me copiam bastante, mas não conseguem fazer as coisas que faço. Eles não sabem desenhar. O desenho é falho, é um desenho que devia estar subentendido, o suporte da pintura, não se desenha antes de pintar. A gente tem que levar [*a segurança do desenho conosco,*] no sangue. É esse sentido do desenho que a maioria não tem. Eles têm muito ciúmes. A minha maior arte é fazer inimigos.¹⁰⁴

Solange me fornece, em sua fala, outros elementos para pensar sua “rejeição” no ambiente artístico belo-horizontino: a crítica dirigida ao seu trabalho era, talvez, interpretada como uma crítica pessoal. Como afirma, “continuava na sua linha”, trabalhando o que aprendeu com Guignard. A base de seu trabalho era (e é) o desenho, e ela continuou na linha figurativa, fiel aos ensinamentos de Guignard, ao contrário da maioria dos artistas de sua geração e dos que viriam depois dela. Como analisa Ribeiro (1997a), a década de 1960, mais especificamente o ano de 1964, marcou “a emergência dos jovens artistas plásticos de vanguarda liderados pela nova crítica de arte” (RIBEIRO, 1997a, p. 123). A autora busca esse marco no XIX Salão da Prefeitura de Belo Horizonte, em que o júri, liderado por Mário Pedrosa e formado por Clarival do Prado Valadares, José Geraldo Vieira, Joaquim Carneiro de Mendonça e Mari’Stella Tristão, recusou os trabalhos de vários artistas consagrados, premiando obras

¹⁰⁴ Trecho da entrevista concedida à autora em 14 de junho de 2007 (4ª sessão).

experimentais de jovens como Jarbas Juarez, Paulo Laender, entre outros. Sobre esse momento, escreve Ribeiro:

O crítico Frederico Morais, então incentivador do debate artístico na capital mineira, apontava o surgimento de uma nova geração de artistas e questionava a mitificação de Guignard, que aparecia diluída no trabalho de vários seguidores de sua obra. Através de uma série de reportagens, ressaltava o momento de ruptura com os ensinamentos de Guignard, mostrando que os seus melhores alunos foram aqueles que romperam com a pintura figurativa do mestre e aderiram ao abstracionismo geométrico, como Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Marília Giannetti e Heitor Coutinho. Ao mesmo tempo, salientava a postura rebelde dos jovens artistas Jarbas Juarez e Nello Nuno, que recusavam publicamente os ensinamentos da Escola Guignard e buscavam novos caminhos para a arte, através da experimentação de várias linguagens artísticas consoantes às propostas das neovanguardas. (RIBEIRO, 1997a, p. 123)

Proclamava-se, naquele momento, o fim do “guignarismo”, a “destruição do fardo pesado e difícil: Guignard” – palavras de Frederico Morais, citadas por Ribeiro (1997a, p. 124). O jovem Jarbas Juarez, que havia estudado com Guignard nos anos 1950 e, naquele XIX Salão, receberia o 1º Prêmio de Pintura com o trabalho “Composição em Preto”, radicalizaria esses questionamentos:

Quero romper de uma vez por todas, definitivamente, as amarras com uma pintura mineira, com o estilo mineiro de pintar ou desenhar. Romper principalmente com a herança de Guignard e tudo aquilo que liga à obra do mestre: Ouro Preto, o desenho limpo feito a lápis duro, as paisagens líricas de Minas, seus retratos. Para os artistas jovens, de formação recente, ou os que ainda vivem sua fase de aprendizado, Guignard é um fardo tão pesado quanto nossas cidades históricas e o barroco mineiro. Guignard inibe, Guignard é um limite. Tenho sempre uma vontade louca de destruir estes milhares de quadros e desenhos sobre Ouro Preto. Jesus!, como eu detesto estes pintores que fazem de Guignard a meta sempre almejada, guignarezinhos de uma figa, medíocres. Guignard é no máximo um ponto de partida, a referencia inicial. E por favor, não me chamem nunca para pintar em Ouro Preto, ou então, me dêem um apartamento porco como este, me dêem tinta industrial, papel higiênico, espátulas, fósforos, pazinhas de sorvete, telas imensas e fechem as janelas que eu não quero ver essas montanhas de Ouro Preto, nem suas casas nem suas igrejas. Porque minha arte agora é outra. Guignard está morto.¹⁰⁵

Esses questionamentos, vale dizer, reconheciam a importância de Guignard para a arte mineira, mas buscavam romper com essa herança em favor de novas possibilidades. Naquele momento, fechava-se cada vez mais o espaço, entre os artistas inseridos nas neovanguardas e entre essa nova crítica de arte, para uma arte figurativa e

¹⁰⁵ Frederico Morais, “Guignard está morto. Depoimento de Jarbas Juarez”, Suplemento Dominical do Estado de Minas, Belo Horizonte, 6 de dezembro de 1964, p. 1 (*apud* RIBEIRO, 1997a, p. 124-125).

que utilizasse os suportes tradicionais. Solange se posiciona sobre esse contexto da seguinte maneira:

O meu trabalho sempre foi muito meu, não se encaixava em lugar nenhum. Guignard mesmo falou isso e era verdade. Agora, muitos alunos continuaram repetindo o que ele fazia, feito Wilde Lacerda, que só passou a pintar Ouro Preto. Guignard era apaixonado por Ouro Preto, aquelas maravilhas, aquela pintura luminosa, maravilhosa, [...] Pura poesia. Então, Wilde só pintou Ouro Preto, mas nunca, jamais, com o gênio de Guignard. A Ouro Preto dele era de casinha, arrumadinha, com igreja, bonitinha, estilo colonial, muito bonitinha e coloridinha. Agradava de ver. Mas Guignard não fez isso, Ouro Preto para ele não era isso [...], era uma imagem da infância que viveu ou gostaria de ter vivido, cheia de balões, de trenzinhos passando, as casinhas flutuando no ar... Uma atmosfera lírica, completamente lírica, não tem nada a ver com a Ouro Preto de pé no chão, agarrada nas pedras, nas ruas, nada disso. Então, isso ninguém fez. [...] Eles não podiam perceber – além de ver, a gente tem que perceber – que a Ouro Preto que Guignard fazia não era a cidade de Ouro Preto, era um sonho de Ouro Preto, era a alma de Ouro Preto, a infância, uma coisa qualquer, era quase humana a Ouro Preto. Então, isso eles nunca souberam fazer.

E outros então que não tinham também... – acho que isso foi uma certa insegurança, nem todo mundo era muito talentoso, eram dedicados, queriam fazer o impossível. Então, acho que muita gente começou a partir para o modernismo – modernismo não, para o abstracionismo, para as outras coisas que você falou aí e que eu não sei nem o nome. Nem quero saber.¹⁰⁶ E todos se arranjaram. Acho que foi mais ou menos isso. [*Era a moda, dava-lhes segurança, mas uma grande frustração também...*] [...] eles estavam se sentindo muito importantes filiados a novas maneiras de ser como artista, as tendências todas que vinham da Europa, dos Estados Unidos, estavam muito abertos para isso, as grandes novidades do abstracionismo, principalmente, todo mundo era pintor abstracionista, então, o que fazia figura era acadêmico. Eles entenderam que era assim a divisão. [*Mas eu nunca tive compromisso com a moda, com os estilos, nem com a maneira de pintar de artistas famosos, com as suas obras. Às vezes, na minha pintura, encontrava alguma semelhança com esse ou aquele pintor, mas jamais os imitei ou copiei. Não gosto nem de ler a respeito, acho cansativo. Eu só aceito o que se identifica comigo.*]

Então fiquei muito classificada como acadêmica, pensavam isso de mim. Eles nem sabem o que é ser acadêmico, nem conhecem, porque Guignard nunca os ensinou nada de academismo, eles nem sabem o que é arte acadêmica. Mas acham que ser figurativo é ser acadêmico. Eles achavam, talvez tenham aprendido agora. Isso me tornava muito infeliz, porque me isolava. Eu não conseguia participar de exposições, não podia ir à Bienal, como quase todo mundo foi, porque fazia retrato, fazia coisa figurativa. Mas eles não sabem que isso não tinha nada a ver com academismo. Nada. Era a minha maneira de ser, de desenhar, eu tinha direito de desenhar como bem entendesse.

Eu não tinha nada de acadêmica porque [*jamais conheci*] as leis do academismo, severíssimas. Hoje eles têm um pouco mais de dúvida, [**risos**] eles já estão em dúvida. Mas agora são poucos, os ex-alunos de Guignard, e a

¹⁰⁶ Esse comentário de Solange ocorre em resposta à minha pergunta sobre como ela avaliaria seu trabalho nas artes plásticas em Belo Horizonte, quando mencionei alguns movimentos artísticos que se sucederam à passagem de Guignard pela cidade. Cf. a entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão).

nova geração quase não me conhece. Os meus alunos é que gostam muito do que faço. Esses me conhecem mais de perto, a minha maneira de ser, e adoram meu trabalho, seja lá qual for, sabem que isso não é academismo, porque canso de falar: a gente não é pintor acadêmico, porque não trabalhamos com receitas nem com teorias, e nem imitando o que os clássicos fizeram. Porque o academismo é uma pura continuação daqueles. Eles aprendem bastante isso comigo, porque teimo muito.

E, não sei, é uma certa antipatia contra mim, talvez eles tenham alguma razão, não sei porque. Eu nunca entrei em panelinha nenhuma, eu sou difícil de comunicação. Eu nem sei conversar, te digo que não. Eu sei pintar e desenhar, mas para uma boa conversa assim, não sei... Só se for sobre o trabalho de arte, e mesmo esse é reduzido, porque não leio muitos [*livros de arte. Alguns*] alunos são muito eruditos, eu digo: façam o favor de parar de ler [*sobre a obra de outros artistas; os célebres!*] Um dia vocês vão descobrir que isso tudo que estão lendo agora, vocês já sabiam. Vocês vão aprender através do desenho, através do seu trabalho. Sempre é bom a gente conhecer, saber as palavras certas, saber os termos certos, acho muito natural. Mas eles perdem tanto tempo, porque a maioria está procurando receita, segurança, no livro tal... Isso aí não é bom para o aluno, porque ele começa a depender, não vai ter coragem nunca de ser espontâneo e fazer o que é seu. Porque a gente tem que começar borrando mesmo, dá trabalho, apanhando.¹⁰⁷

Solange, pelas características de seu trabalho, era considerada uma artista acadêmica, ao que ela reagia (e reage) veementemente. Essas características – uma pintura figurativa, o retrato como gênero principal – a isolavam do grupo mineiro que, naquele momento, atraía a atenção da crítica local e nacional pela sua produção artística (o desejo de participar das bienais, sem sucesso, ilustra esse isolamento). O prestígio de Solange estava restrito aos seus alunos e aos grupos que encomendavam suas obras.¹⁰⁸

O trecho acima permite também perceber como Solange Botelho construiu seu saber e sua prática no campo das artes. Diferentemente de Maria Helena e Sara que, a partir de leituras e pesquisas de novas linguagens, incorporaram suas obras nas (e em suas obras as) novas propostas artísticas que se sucederam à passagem de Guignard por Minas Gerais, acompanhando a tendência do ambiente artístico belo-horizontino, ela, em sua cidade e, posteriormente, atuando em Belo Horizonte, fundamenta seu trabalho, como artista e professora, na experiência. Solange não se coloca como uma estudiosa das artes, como se percebe. Essa experiência, na construção de sua obra, se basearia no

¹⁰⁷ Trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

¹⁰⁸ Seu “Curriculum Vitae” traz algumas informações sobre essas encomendas: “De 1985 a 1987: Temporada no Rio de Janeiro, especialmente convidada a pintar os retratos das crianças das famílias de D. Eudes Orleans e Bragança, Helô Willenses, Gilda Saavedra, Klabin, Joaquim Guilherme da Silveira, Ibraim Sued, Nascimento Brito, Fernando Pedreira, Betsy Monteiro de Carvalho, Lia Neves da Rocha e outras. Novembro de 1996: Viagem a São Paulo, especialmente convidada para pintar os retratos da família da Condessa Grazielle Leonetti Matarazzo. E também para participar com suas pinturas no Bazar de Natal, promovido pela Condessa Matarazzo, pela esposa do prefeito da cidade de São Paulo, e outras senhoras da sociedade paulistana”.

que aprendeu com Guignard – em nosso encontro para a discussão de sua entrevista, esclarecendo alguns pontos, afirmou que ele foi seu único professor, não tendo feito nenhum outro curso nem na Escola, nem fora dela (lembra-se apenas de uma experiência de gravura em metal, realizada com Lótus Lobo, para quem fez um desenho a partir do qual essa artista produziu diversas gravuras). E, falando de sua obra, mencionou que sua pintura se desenvolveu a partir do desenho, continuando na linha da figuração e do retrato, bases de seu aprendizado, seguindo os conselhos de Guignard, se recordamos aquela correspondência enviada pelo professor mencionada anteriormente.¹⁰⁹ Essa experiência, na construção de sua prática docente, viria do que aprendeu com Guignard e também com a mãe. Quando a pergunto o que teria aprendido com Guignard e o que teria aprendido com a mãe, sobre o ser professora, ela me responde:

Ah, isso é difícil de explicar, não é? Difícil. Acho que, na realidade, eu aprendi tudo sozinha. Acho que o que eu aprendi com eles ficou impregnado em mim, sem sentir, *[porque foi mais pelo exemplo deles do que por palavras.]* É difícil separar... [...] Tenho muito dos dois, que me levaram a intuir as coisas que eu ia descobrindo por mim mesma.¹¹⁰

A intuição e a espontaneidade, afirma, guiarão seu trabalho docente. E assim continuou atuando nas últimas décadas. Aposentou-se como professora da Escola Guignard nos anos 1990, sendo, logo depois, chamada a oferecer cursos livres, o que ainda faz atualmente. Além dos retratos, dedica-se também à pintura de paisagens: são lembranças de sua vida, especialmente de sua infância. Com a idade, afirma, essas imagens vão vindo à tona, o que lhe possibilita operar uma espécie de reconstituição da infância através da pintura. Retomando uma fala sua citada anteriormente:

Às vezes me perguntam: *“Quando Guignard falou que você teria o mundo aos pés, o que você pensou?”* Eu falo: *“Eu acreditei”*. *“Mas onde é que está, o que aconteceu, o que aconteceu agora?”* Isso às vezes a minha família mesmo me pergunta. Eu espero. A gente vive num estado de espera, não se sabe bem de quê, não é? Mas enquanto espera, a gente vive e trabalha. Não espero sentada de braços cruzados não. Nem sei o que eu espero. **[risos]** Eu espero o máximo de realização, o máximo de trabalho, o máximo de alegria. É isso aí.¹¹¹

¹⁰⁹ Anotações de campo, 17 de março de 2008.

¹¹⁰ Trechos da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão) – as partes em itálico e entre colchetes indicam os acréscimos realizados pela entrevistada no momento da correção da entrevista.

¹¹¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão).

A atuação artística e docente de Maria Helena, Solange e Sara após a passagem pelo Curso de Guignard, como se viu, encontram-se em alguns pontos e distanciam-se em outros. Para Maria Helena e Sara, uma situação econômica estável após o casamento – e mesmo antes dele –, permitiu-lhes continuar com suas formações no espaço doméstico, na medida em que podiam conciliar as carreiras com os “deveres” de esposas e mães. A carreira não era, para elas, uma maneira de se sustentarem, diferentemente de Solange, que, após deixar o Curso, procurou tirar, de sua profissão de artista e professora, o seu sustento. As pesquisas e estudos constantes de Maria Helena e Sara contribuíram para que se mantivessem atualizadas em relação aos movimentos artísticos locais e internacionais, conferindo-lhes um reconhecimento que, se não ocorreu sem dificuldades, como foi o caso de Sara e os problemas com sua “imagem”, diferenciou-se em muito da trajetória de Solange. Deixando Belo Horizonte e a ela retornando após 15 anos, a artista não conseguiu se integrar ao novo ambiente que vinha sendo desenhado na cidade e se manteve, então, distante das novas propostas artísticas, permanecendo na linha que a havia destacado na Escola. Assim, enquanto Maria Helena e Sara ganhavam na cidade, em outros espaços do país e até mesmo fora dele, o reconhecimento por suas obras, o prestígio de Solange ficou restrito a alguns grupos, como seus alunos e clientes.

Essa é a situação que encontro ainda hoje, quando me volto para essas três mulheres, interessada em suas vidas. De um lado, Maria Helena e Sara, acostumadas, como se viu no primeiro capítulo desta dissertação, com solicitações constantes de entrevistas. De outro, Solange, que, a mim e ao meu gravador, procurou dizer tudo aquilo que desejava deixar para a posteridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tentativa de etnografar uma experiência, que desloca-se do que seria, rigorosamente, uma “história de vida”, “biografia” ou “autobiografia”, permito-me, por analogia, lembrar uma pergunta de Paul Ricoeur: como poderíamos falar de história de vida, história de uma vida, se esta não estivesse reunida e como estaria reunida senão em uma forma narrativa? Deste ponto de vista, biografia, história de vida ou mesmo trajetórias são indissociáveis de sua narração e também é uma pretensa “etnografia de uma experiência”. Diferentemente de Bourdieu, cuja perspectiva sobre a trajetória não a subordina à sua narrativa, Ricoeur nos chama a atenção para a dimensão narrativa de toda história de vida ou trajetória. O “nome próprio”, nesta segunda perspectiva, torna-se então um eu e/ou um sujeito, que é tensamente análogo ao narrador benjaminiano ou ao autor no sentido de Ricoeur (plano interno da narrativa). Tensamente, porque a pessoa – narrador – é também personagem e, como narrador ou autor, projeta experiências, ações, acontecimentos e tece sua identidade. Ao tecer o enredo, constituiria um si-mesmo. Seria, esta sim, uma ilusão ignorar no trato biográfico a mediação de sua narração. Isto é, tomarmos a narrativa de vida como a vida vivida.

Suely Kofes, Uma trajetória em narrativas.

Há duas décadas, a professora Ivone Luzia Vieira (1988a) defendia sua dissertação, tendo como tema Guignard e seu Curso Livre de Desenho e Pintura, posteriormente, Escola Guignard. Uma pesquisa densa, no campo da história da arte, que procurou analisar a criação dessa escola dentro do plano modernizador de Juscelino Kubitschek à frente da Prefeitura de Belo Horizonte. Hoje, retomando o tema da Escola, não como mote desta investigação, mas como ponto de encontro das trajetórias de vida de Maria Helena, Sara e Solange, vejo o quanto ainda pode e deve ser estudado. E talvez uma das direções mais instigantes seja a análise da construção de uma herança e de uma memória em torno de Guignard, as lembranças e os esquecimentos operados em relação àqueles(as) que, com ele, se formaram artistas. Quais as razões dessas lembranças e desses esquecimentos? Elas se relacionariam apenas a questões de ordem estética, ou seja, são lembrados apenas aqueles(as) que, mesmo reconhecendo a

importância de Guignard em suas formações, se “libertaram” do mestre e seguiram outros caminhos? Se não, quais seriam as outras?

Foi exatamente a memória, tomada como fonte, que subsidiou esta pesquisa. “Tentando aprender um pouquinho” (PORTELLI, 1997), entrei nas casas de Solange, Maria Helena e Sara, para ouvi-las e registrar o que desejavam contar sobre suas infâncias, juventudes, formações com Guignard e atuações artísticas e docentes. Não objetivei julgar a verdade dessas informações, mas entender por que elas foram contadas de determinada maneira e não de outra. Assim, no primeiro capítulo, procurei mostrar que essas três mulheres se encontram exatamente no modo de contar suas histórias: elas se narram como mulheres públicas, artistas e professoras. E isso posso afirmar até para Solange que, mesmo se atendo, em muitos momentos, a detalhes familiares, às figuras do pai e da mãe, por exemplo, não deixou de tentar explicar por que se tornou artista plástica e professora de desenho. Foi a partir desses lugares, como ocorreu com Maria Helena e Sara, que ela discorreu sobre sua vida, que ela se “produziu”.

Falando como artistas plásticas e professoras, essas três mulheres selecionaram, em seus passados, elementos que lhes ajudaram na construção dessas identidades, desenhando uma narrativa coerente e indicando um sentido para suas vidas. Aceitar essa coerência, entendendo nela, justamente, a afirmação dessas identidades, foi o que me levou a abordar, no segundo capítulo, algumas práticas ocorridas nas suas socializações familiares, escolares e em outros espaços, que poderiam indicar a construção de determinadas disposições, entre elas, algumas que levaram Maria Helena, Solange e Sara a desenvolverem um gosto pelo fazer artístico. Foi possível, assim, compreender que o que elas narram como natural – o fato de terem se tornado artistas –, demonstra justamente uma construção operada no decorrer de seus percursos: práticas realizadas em família e desenvolvidas na escola ou em outros lugares contribuíram para que, na mocidade, escolhessem as artes plásticas como profissão.

Esse aprendizado realizado com Guignard e o início da atuação artística e docente foram tratados no terceiro capítulo, em que procurei, ainda, perceber o trânsito dessas mulheres, como artistas e professoras, nesses momentos de formação e atuação. Foi possível perceber que, por serem mulheres, certa vigilância pesava sobre elas, mas isso não impediu que se formassem e iniciassem seus ofícios. O casamento, para Maria Helena e Sara, também não se constituiu como um impedimento para a carreira, apesar dos posicionamentos de seus respectivos maridos serem diferentes em relação às suas

profissões: Maria Helena relatou o apoio e o incentivo sempre presente, Sara, por sua vez, a resistência inicial. Uma situação financeira estável, ainda, possibilitou a Maria Helena e Sara a dedicação às artes plásticas sem pretensões econômicas, diferentemente do que ocorreu com Solange, que tinha – e tem – na profissão o seu sustento. Outra questão também vai diferenciar Maria Helena e Sara de Solange, após suas passagens pelo curso de Guignard: as duas primeiras, por meio de estudos e pesquisas constantes, inseriram-se em movimentos artísticos que, a partir dos anos 1950, começaram a chegar ao Brasil, adquirindo um reconhecimento da crítica e do público interessado nessas novas propostas. Solange se mantém na mesma linha que a havia destacado entre os alunos de Guignard, à época de sua formação, e sua inserção na Belo Horizonte dos anos 1960, para a qual regressava após 15 anos de ausência, foi tensa.

Se tomo o que diz Bernard Lahire (2004) em relação às disposições, posso talvez pensar que Maria Helena e Sara encontraram condições favoráveis para o desenvolvimento de algumas das “características disposicionais” que elas incorporaram ainda na infância, por meio da prática da criatividade e da leitura – como se viu, as leituras e as experimentações constantes seriam a base de suas atividades artísticas e docentes. Solange, por outro lado, fez questão de reforçar, no momento da revisão da entrevista transcrita – por meio de correções e inclusão de novos trechos – uma atuação baseada muito mais na experiência do que em estudos e pesquisas artísticas. Ou seja, a menina e jovem leitora talvez tenha ficado “adormecida”.

Diante dessas colocações, como pensar as participações e atuações de Sara, Maria Helena e Solange, professoras e artistas, em Belo Horizonte, a partir de suas formações com Guignard? Essa formação – e, posteriormente, essa atuação artística e docente – teria permitido a elas uma incursão e um trânsito diferenciado na cidade, em relação às outras mulheres de sua época? Essas foram algumas das questões que, a princípio, nortearam esta investigação. Por meio delas, eu desejava saber o que era ser mulher, artista plástica e professora de artes, na Belo Horizonte dos anos 1940 e 1950.

A importância do Curso/Escola de Guignard, no momento de sua criação e também nos posteriores, permite-me pensar que freqüentar esse espaço e nele atuar, como aprendiz, artista iniciante e, por vezes, professor(a), significava mostrar-se, expor-se na cidade. Deixar-se ver nos lugares onde a Escola funcionava (e quando passou a funcionar no Parque Municipal, por exemplo, essa visibilidade talvez fosse ainda maior), em exposições, na imprensa. Ser falado(a), notado(a), olhado(a) com desconfiança ou admiração. Dessa forma, uma análise que procurasse o significado do

que era ser mulher e artista plástica, nesses momentos, não poderia prescindir do acesso aos conteúdos dessas falas, dessas observações, desses olhares, especialmente os que diziam respeito às mulheres – seguir sua incursão pela cidade, como mulheres públicas, artistas plásticas, por meio da percepção de outros, o que não foi possível nesta dissertação.

Portanto, se aquelas foram algumas das questões que motivaram esta investigação, respondê-las, reconheço, exigiria o exame não apenas daquilo que disseram Solange, Sara e Maria Helena, mas, ainda, daquilo que se dizia sobre elas – e sobre outras mulheres – nesse momento inicial de formação e atuação. Segui, aqui, um caminho traçado, em grande parte, pelas lembranças dessas três mulheres. E se, a princípio, eu buscava uma mulher artista plástica que, a partir do Curso de Guignard, teria se inserido no espaço público da cidade e nele atuado, uma mulher para a qual esse curso teria aberto possibilidades que, para muitas de sua época, estavam fechadas, fato foi que encontrei várias mulheres artistas plásticas, representadas em Maria Helena, Solange e Sara. A “mulher artista plástica” foi, então, deixada de lado, em favor da observação das experiências narradas por cada uma delas. Trabalhando, a partir da metodologia da história oral, com lembranças e esquecimentos, pólos da memória, com a análise da produção de um lugar onde se fala, tentei trazer, nesta pesquisa, o que, para essas mulheres, passou, aconteceu e tocou, sentidos da experiência passada lembrados no momento presente. O que elas me contaram e a forma como me contaram indicou muito “dos usos que fazem do passado” (FERREIRA, 1994). Maria Helena e Sara, sempre lembradas, procuraram reafirmar suas trajetórias. Solange, por vezes esquecida, a reconstruiu.

Alessandra – Antes de encerrar a gravação, eu queria saber se você quer deixar alguma coisa registrada, falar mais alguma coisa...

Solange – Eu não quero deixar nada, o que posso falar? Eu nunca lembro de falar coisa nenhuma.

Alessandra – Para a gente fechar...

Solange – O que posso falar? Que foi bom conversar com você. Comecei a descobrir uma outra pessoa em mim, a pessoa que eu já fui, a criança que eu fui, todas as minhas lembranças que estavam lá bem guardadinhas e de repente vieram à tona, isso me fez muito bem.

Alessandra – Ah, que lindo.

Solange – Me fez bem, eu gostei.

Alessandra – Ah, que bom.

Solange – Pois é, é isso aí. Foram momentos muito agradáveis, eu sou muito grata por isso.

Alessandra – Ah, que bom, para mim também foi maravilhoso. **[riso]**

Solange – Isso, foi maravilhoso.

Alessandra – Bom, mas isso aqui é só uma coisa formal para a gente encerrar a gravação, porque... *a gente continua conversando.* **[riso]**

Solange – *Exato. É isso aí.*

Alessandra – *Não é?*¹

¹ Trecho da entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2007 (5ª sessão). A parte em itálico foi recuperada com o auxílio da gravação digital. Se trato Solange por “você”, eu o faço com a sua autorização (e solicitação).



Sara Ávila
(2001)

Foto: Adriana Moura
Fonte: C/Arte Virtual
www.comartevirtual.com.br



Solange Botelho
(2007)

Foto: Alessandra Andrade
Fonte: Pesquisa Guignard



Maria Helena Andrés
(1998)

Foto: Adriana Moura
Fonte: C/Arte Virtual
www.comartevirtual.com.br

FONTES

ENTREVISTAS

ANDRÉS, Maria Helena. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 20 de agosto de 2007.

ANDRÉS, Maria Helena. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 1º de outubro de 2007.

ANDRÉS, Maria Helena. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 28 de novembro de 2007.

ÁVILA, Sara. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 29 de agosto de 2007.

ÁVILA, Sara. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 26 de setembro de 2007.

ÁVILA, Sara. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 22 de novembro de 2007.

BOTELHO, Solange. Entrevista concedida à Claudina Maria Dutra Moresi e Alessandra Amaral Andrade em 7 de janeiro de 2004. [Acervo Pesquisa Guignard]

BOTELHO, Solange. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 13 de abril de 2007.

BOTELHO, Solange. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 18 de abril de 2007.

BOTELHO, Solange. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 28 de maio de 2007.

BOTELHO, Solange. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 14 de junho de 2007.

BOTELHO, Solange. Entrevista concedida à Alessandra Amaral Andrade em 24 de setembro de 2007.

PERIÓDICOS E OUTROS

Carta de Alberto da Veiga Guignard a Solange Botelho, 31 de janeiro de 1952.

Carta de Alberto Terencio. Coluna “Pensa e Diz”. *Informador Comercial*, Belo Horizonte, 14 de dezembro de 1948, p. 2.

Colégio dos Santos Anjos de Além Paraíba – Histórico. Disponível em: <http://www.santosanhos.com.br/ap/?secao=12524&categoria=12537&id_noticia=42501>. Acesso: 10 jun. 2008.

Curriculum Vitae de Solange Botelho.

Destaques de 67. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 31 de dezembro de 1967, s/pág.

HORTA, Jair Rebelo. Diversões, Teatros e Cinemas. *Revista Social Trabalhista*. *Belo Horizonte completou 50 anos*, Belo Horizonte, p.351-355, 1947.

LIMA, A. Melo. O Parque Municipal é o paraíso dos malandros. *Informador Comercial*, Belo Horizonte, 11 de maio de 1950, p. 3.

SALLES, Fritz Teixeira de. Depoimento da Mulher de Minas. *Revista Alterosa*, ano XV, n. 158, p. 38-39, 44-45 e 37, 15 de março de 1953.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. O processamento. In: ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989. cap. 3, p. 101-152.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte / Fundação João Pinheiro, 1997. p. 70-112.

ALVARENGA, Arnaldo Leite. *Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)*. 2002. 240 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ANDRÉS, Maria Helena. *Maria Helena Andrés: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. 96 p. (Circuito Atelier, 1)

ÁVILA, Cristina. Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. *Análise e Conjuntura*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 165-200, jan./abr. 1986.

ÁVILA, Cristina. Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte / Fundação João Pinheiro, 1997. p. 168-241.

ÁVILA, Sara. *Sara Ávila: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. 96 p. (Circuito Atelier, 13)

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. 132 p.

- BARRETO, Abilio. *Resumo histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950. 342 p.
- BARROS, José Márcio. Cidade e identidade: a Avenida do Contorno em Belo Horizonte. In: MEDEIROS, Regina (org.). *Permanências e mudanças em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: PUC Minas / Autêntica, 2001. p. 19-47.
- BERNIS, Eliana Mourão; TRINDADE, Silvana Caçado. As exposições e salões de belas artes (1917-1944). In: *Anibal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte / Secretaria Municipal de Cultura, s/d. 52 p.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- BOTELHO, Luiz Rousseau. *Dos 8 aos 80*. Belo Horizonte: Vega, 1979. 352 p.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. cap. 3, p. 83-121.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. cap. 13, p. 183-191.
- BUÉRE, Júlio César. Belo Horizonte: a apropriação social do espaço urbano. In: PAIVA, Eduardo França (org.). *Belo Horizonte: histórias de uma cidade centenária*. Belo Horizonte: Faculdades Integradas Newton Paiva, 1997. p. 65-82.
- CAMPOS, Edson Nascimento. Era uma vez... Revista de Vovô Felício para os seus netinhos – um projeto de leitura. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 18, p. 273-297, nov. 1997.
- CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. Memórias femininas: tempo de viver, tempo de lembrar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 59-82, jul./dez. 2007.
- CHAMON, Magda. *Trajetória de feminização do magistério: ambigüidades e conflitos*. Belo Horizonte: Autêntica / FCH-FUMEC, 2005. 180 p.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2006. 96 p.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Biblioteca das Moças: contos de fada ou contos de vida? *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 85, p. 54-62, mai. 1993.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Mulheres e romances: uma intimidade radical. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 19, n. 45, jul. 1998. [Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso: 11 set. 2007]

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p. (Coleção Leitura, escrita e oralidade)

FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral: um inventário das diferenças. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994. p. 1-13.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de Mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999. 576 p.

FONSECA, Cláudio Lúcio. A arquitetura escolar e as reformas de 1892 a 1924. In: FONSECA, Cláudio Lúcio. *Arquitetura das escolas públicas nas reformas educacionais mineiras (1892-1930)*. 2004. 184 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. cap. 1, p. 22-107.

FROTA, Lélia Coelho. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997. 329 p.

GATTAZ, André Castanheira. Lapidando a fala bruta: a textualização em história oral. In: MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom (org.). *(Re)introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996. p. 135-140.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p.

HENRIQUES, Rita de Cássia Chagas. *Nos muros do Sacré-Coeur: um estudo de caso sobre educação feminina católica*, Belo Horizonte: 1928-1937. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, Betim.

JANOTTI, Maria de Lourdes Mônico; ROSA, Zita de Paula. História oral: uma utopia? *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, n. 25/26, p. 7-16, set. 1992/ago. 1993.

JULIÃO, Leticia. Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *BH: Horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 49-118.

KLABIN, Vanda Mangia. “Guignard e a modernidade em Minas”. In: ZÍLIO, Carlos (coord.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC / Empresas Petróleo Ipiranga, [1983?] p. 41-49.

KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas: Mercado de Letras, 2001. 192 p.

LAGE, Ana Cristina Pereira. *A instalação do Colégio Nossa Senhora de Sion em Campanha: uma necessidade política, econômica e social da região sul – mineira no início do século XX*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. [Disponível em: <<http://www.sebocultural.org.br/noticias/dessertacao.pdf>>. Acesso: 10 jun. 2008]

LAHIRE, Bernard. *Retratos sociológicos: disposições e variações individuais*. Porto Alegre: Artmed, 2004. 344p.

LANG. Alice Beatriz da Silva Gordo. História oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta. In: MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom (org.). *(Re)introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996. p. 33-47.

LEITE, Maria Isabel Ferraz Pereira. Brincadeiras de menina na escola e na rua: reflexões da pesquisa no campo. *Cadernos Cedes*, Campinas, v. 22, n. 56, p. 63-80, abr. 2002. [Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622002000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: 5 set. 2007]

LE VEN, Michel Marie; FARIA, Érica de; MOTTA, Miriam Hermeto de Sá. História oral de vida: o instante da entrevista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 16, p. 57-65, set. 1996.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. cap. 12, p. 167-182.

LOPES, Amerinda da Silva. Maria Helena Andrés: uma vida dedicada à arte e ao pensamento artístico. In: LOPES, Amerinda da Silva; ANDRÉS, Maria Helena; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Maria Helena Andrés*. Belo Horizonte: C/Arte / Universidade FUMEC, 2004. p. 9-55.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Pensar categorias em história da educação e gênero. *Projeto História*, São Paulo, n. 11, p. 19-29, nov. 1994.

LOURO, Guacira Lopes. Uma leitura da história da educação na perspectiva de gênero. *Projeto História*, São Paulo, n. 11, p. 31-46, nov. 1994.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, história e educação: construção e desconstrução. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 101-132, jul./dez. 1995.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 423-446.

MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007. 176 p.

MORAIS, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreros, 1979. 185 p.

MOURA, Antônio de Paiva. *Memória histórica da Escola Guignard*. Belo Horizonte: Usina de Livros, 1993. 78 p.

NASCIMENTO, Kelly Cristina. *Entre a mulher ideal e a mulher moderna: representações femininas na imprensa mineira (1873-1932)*. 2006. 172 f. Dissertação

(Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. A ciência e a curiosidade na enciclopédia *Tesouro da Juventude*. In: MARTINS, Roberto de Andrade; SILVA, Cibelle Celestino; FERREIRA, Juliana Mesquita Hidalgo; MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira (orgs.). *Filosofia e história da ciência no Cone Sul*. Seleção de trabalhos do 5º Encontro. Campinas: AFHIC, 2008, v. 1, p. 82-91. [Manuscrito]

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de; SILVA, Sílvia Fernandes da. A formação do imaginário científico no *Tesouro da Juventude*. In: II Congresso Brasileiro de História da Educação, 2002, Natal. *Anais do II Congresso Brasileiro de História da Educação - História e memória da educação brasileira*. Natal: Sociedade Brasileira de História da Educação, 2002. [Manuscrito]

PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. A metrópole cinquentenária – Belo Horizonte (1897-1947). *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 20, p. 152-162, mar. 1999.

PEIXOTO, Anamaria Casasanta. *A reforma educacional Francisco Campos – Minas Gerais, governo Presidente Antônio Carlos*. 1981. 2 v. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998. 159 p.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: Edusc, 2005. 520 p. (Coleção História)

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: Edusc, 2005b. cap. 1, p. 33-43.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007. 192 p.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. [Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>>. Acesso: 13 jul. 2005]

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 559 p.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, p. 13-33, abr. 1997.

PRIORE, Mary Del. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 217-235.

QUEIROZ, Raquel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos – uma biografia*. 4. ed. São Paulo: ARX, 2004. 285 p.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). *Cultura histórica em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 1995. p. 81-93.

RAGO, Margareth. *Entre a história e a liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 372 p.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte / Fundação João Pinheiro, 1997. 500 p. (Coleção Centenário)

RIBEIRO, Marília Andrés. Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte. *Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte, n. 5, p. 56-66, dez. 1987.

RIBEIRO, Marília Andrés. *As neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 60*. 1995. 350 f. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997a. 304 p.

RIBEIRO, Marília Andrés. Formação da arte contemporânea. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte / Fundação João Pinheiro, 1997b. p. 242-314.

RODRIGUES, Rita Lages. *Eu sonhava viajar sem saber aonde ia - Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde de 1900 a 1997*. 2001. 162 f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

RODRIGUES, Rita Lages. *Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003. 168 p. (Coleção História e Arte. Série FACE FUMEC)

ROSENTHAL, Gabriele. A estrutura e a *gestalt* das autobiografias e suas conseqüências metodológicas. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. cap. 14, p. 193-200.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d. 317 p. (Coleção Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa)

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (orgs.). *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. 567 p.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 63-95.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. 390 p.

SILVA, Maria Betânia e. *A inserção da arte no currículo escolar (Pernambuco, 1950-1980)*. 2003. 192 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 50, p. 143-159, out. 2002.

SITTON, Thad; MEHAFFY, George L.; DAVIS JR., O. L. *Historia oral: uma guía para profesores (y otras personas)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 178p. (Sección de obras de historia)

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, jul./dez. 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. Olhares do cidadão. In: SOUZA, Eneida Maria de; STARLING, Heloisa Maria Murgel; PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *Juscelino prefeito: 1940-1945*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte / Museu Histórico Abílio Barreto, 2002. p. 47-57.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Juscelino prefeito. In: SOUZA, Eneida Maria de; STARLING, Heloisa Maria Murgel; PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *Juscelino prefeito: 1940-1945*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte / Museu Histórico Abílio Barreto, 2002. p. 31-44.

TEIXEIRA, Clotildes Avellar. *JK de braços dados com a arte*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2002. 96 p.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. Por entre planos, fios e tempos: a pesquisa em Sociologia da Educação. In: *Itinerários de pesquisa: perspectivas qualitativas em Sociologia da Educação*. Rio de Janeiro, DP&A: 2003. p. 81-105.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. História oral e educação: virtualidades, impregnações, ressonâncias. In: ROMANOWSKI, Joana Paulin; MARTINS, Pura Lúcia Oliver; JUNQUEIRA, Sérgio R. A. (orgs.). *Conhecimento local e conhecimento universal: pesquisa, didática e ação docente*. Curitiba: Champagnat, 2004. p.153-165.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro et al. *Memórias e percursos de estudantes negros e negras na UFMG*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 288 p.

VEIGA, Cynthia Greive. Educação estética para o povo. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007a. p. 399-422.

- VEIGA, Cynthia Greive. *História da Educação*. São Paulo: Ática, 2007b. 328 p.
- VIDAL, Diana Gonçalves. A fonte oral e a pesquisa em História da Educação: algumas considerações. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 27, p. 7-16, jul. 1998.
- VIDAL, Diana Gonçalves. Memória operária: um estudo de caso com a utilização do método de história oral. In: MEIHY, Jose Carlos Sebe Bom (org.). *(Re)introduzindo a história oral no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1996. p. 231-242.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas, 1944-1962*. 1988a. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- VIEIRA, Ivone Luzia. A presença da mulher no movimento modernista de Belo Horizonte, no início do século. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Mulher e Arte*. Belo Horizonte: UFMG / Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher, 1988b. p. 75-81. [Cadernos do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher, n. 6, nov. 1988.]
- VIEIRA, Ivone Luzia. *Vanguarda modernista nas artes plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da década de 20*. 1994. 170 f. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte / Fundação João Pinheiro, 1997. p. 114-167.
- VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. cap. 20, p. 248-265.
- WORCMAN, Suzane. “O ensinar em Guignard”. In: ZÍLIO, Carlos (coord.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC / Empresas Petróleo Ipiranga, [1983?] p. 50-54.

ANEXO A

MARIA HELENA ANDRÉS: “CRONOLOGIA”ⁱ

1922-1950

Maria Helena Coelho Andrés Ribeiro é artista plástica, escritora e professora de arte e criatividade.

Nasceu em Belo Horizonte, no dia 2 de agosto de 1922, filha de Euler de Salles Coelho e Nair Barroca de Salles Coelho. Casou-se em 1947 com o médico Luiz Andrés Ribeiro de Oliveira e tiveram seis filhos – Marília, Maurício, Ivana, Eliana, Euler e Artur.

Desde jovem, quando estudava no Colégio Sacré-Coeur de Marie, já mostrava interesse pelo desenho, copiando retratos de famosos artistas de cinema. Iniciou sua formação artística nos anos 40, estudando pintura com Aurélia Rubião, em Belo Horizonte, e Carlos Chambelland, no Rio de Janeiro. Foi aluna de Guignard e Edith Bhering no Curso Livre do Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte (1944-1947), onde aprendeu desenho, pintura, disciplina e liberdade de expressão segundo a perspectiva liberal de ensino da arte moderna praticada pelo mestre Guignard.

Foi colega de Amílcar de Castro, Mário Silésio, Marília Giannetti Torres, Nelly Frade, Célia Laborne e conviveu com os jovens escritores Wilson Figueiredo, Autran Dourado, Jacques do Prado Brandão, Edmur Fonseca, Murilo Rubião, Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. A Escola Guignard era o centro de convergência da modernidade artística da cidade e local de encontro dos intelectuais e artistas que visitavam Belo Horizonte – Germain Bazin, Yves Bernanos, André Lhote, René Huyghe, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes.

Naquela época, Maria Helena Andrés iniciou sua fase figurativa, marcada por forte influência de Guignard, pintando e desenhando temas relacionados com o cotidiano: o Parque Municipal, a família, a fazenda, a casa e as festas populares. Realizou a primeira exposição individual na Cultura Francesa em Belo Horizonte (1947), participou das coletivas dos alunos de Guignard em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro (1944-1950) e do *Salão Nacional de Belas Artes*, no Rio de Janeiro (1943-1948). Obteve a medalha de bronze no *LVII Salão Nacional de Belas Artes* (1951) e o Grande Prêmio no *Salão do Estado de Minas Gerais*, em 1950.

1951-1960

Nos anos 50, foi uma das pioneiras do concretismo em Minas Gerais, ao lado de Mário Silésio, Marília Giannetti Torres e Mary Vieira. Participou da *I Bienal Internacional de São Paulo*, que sinalizou uma mudança de sua perspectiva artística em direção ao concretismo, inaugurando uma nova fase que culminou na série de *Cidades iluminadas*. Realizou exposições individuais no Instituto de Arquitetos do Brasil e na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, e integrou a coletiva itinerante de *Artistas Brasileiros*, que percorreu

ⁱ RIBEIRO, Marília Andrés. “Cronologia”. In: ANDRÉS, Maria Helena. *Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001, p. 89-95.

Montevidéu, Buenos Aires, Santiago, Lisboa, Madri e Munique. Participou da *II, III e V Bienal Internacional de São Paulo* e do *I, III e VI Salão Nacional de Arte Moderna* do Rio de Janeiro, onde recebeu isenção de júri e prêmio de aquisição. Recebeu também o prêmio de pintura no *XIV Salão Municipal de Belas Artes* em Belo Horizonte (1959). Naquele período mereceu importantes textos críticos de Jacques do Prado Brandão, Antônio Bento e Frederico Morais.

1961-1976

Os anos 60 foram marcados por sua viagem aos Estados Unidos, onde visitou escolas de arte, realizou exposições e frequentou o ateliê de Theodorus Stamus no *Art Student League* em Nova York. Integrou-se ao abstracionismo informal a partir da experiência que teve na América do Norte e do encontro com a pintura gestual de James Brooks. Esse contato propiciou seu rompimento com a rigidez do concretismo e o direcionamento de seu trabalho para a gestualidade do expressionismo abstrato. A mudança foi anunciada na série de *Barcos*, transformou-se na série de *Guerra* e culminou na série dos *Astronautas*; esta última comemorando as conquistas espaciais do homem.

Naquela época, realizou exposições na União Pan-Americana em Washington (1961), Museu de Santa Fé no Novo México (1961), Galeria Sulamericana em Nova York (1961), Dusan Gallery em Seattle (1962), Centro Cultural Brasileiro em Santiago do Chile (1963), Galerie Valerie Schmidt em Paris (1967) e Casa do Brasil em Roma (1968), entre outras. Participou das coletivas de *Artistas Brasileiros* nos Estados Unidos e na Nigéria.

No Brasil, lecionou desenho e pintura na Escola Guignard (1956-1963) e dirigiu a Escola em 1965. Presidiu também a Galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, em Belo Horizonte (1961), e publicou seu primeiro livro *Vivência e arte* (Rio de Janeiro: Agir, 1966), que é uma reflexão sobre a arte moderna e a arte sacra a partir de sua experiência de vida. Realizou exposições na Piccola Galleria (1960), Galeria Goeldi (1965) e Galeria Copacabana Palace (1969), no Rio de Janeiro, Galeria de Arte das Folhas (1962), em São Paulo, e Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, onde apresentou a retrospectiva *Três Décadas de Maria Helena Andrés* (1974). Participou da *VI, VIII, IX e XII Bienal Internacional de São Paulo*, esta última com Sala Especial, e de três coletivas denominadas *Panorama da Arte Atual Brasileira* (1969-1971) realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Participou também das coletivas: *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, organizada pelo crítico Roberto Pontual, na Galeria Collectio, em São Paulo (1973); *Tapeçaria Brasileira*, curada pelo crítico Pierre Santos, na Reitoria da UFMG (1974) e *A Paisagem Mineira*, coordenada por Márcio Sampaio, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. No final dos anos 70, participou do trabalho de equipe realizado no Artesanato Guanabara, dirigido por sua prima Maria Angela de Almeida Magalhães, que visava à integração da arte e tapeçaria.

São dessa época os textos críticos de Florence Berryman, Ane Tood, P. Matticole, José Geraldo Vieira, Walmir Ayala, Miranda Netto, Olívio Tavares de Araújo, Jayme Maurício e Clarival do Prado Valladares.

1977-1998

A partir do final dos anos 70, Maria Helena Andrés realizou diversas viagens ao oriente, onde encontrou os ensinamentos que a conduziram em direção à espiritualidade. A busca da paz, da harmonia e do equilíbrio, presentes na filosofia oriental,

transpareceu em uma nova fase de trabalhos – a série de *Mandalas* e desenhos simbólicos que revelam a integração do oriente e ocidente. A reflexão sobre suas viagens foi elaborada nas recentes publicações *Oriente-ocidente – Integração de culturas* (Belo Horizonte: Morrison Knudsen, 1984) e *Encontro com mestres no oriente* (Belo Horizonte: Luzazul, 1994). O imaginário das viagens foi revelado na ilustração do livro *Pepedro nos caminhos da Índia* de autoria de Aparecida Andrés (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983). O resultado dessas experiências foi desdobrado em palestras e aulas de criatividade na Fundação Cidade da Paz, em Brasília, onde continuou a desenvolver suas atividades pedagógicas.

Nas décadas de 80 e 90, participou do *Festival de Arte de Chandigarh* na Índia (1987), da *XX Bienal Internacional de São Paulo* (1989) e da *Bienal Brasil Século XX* (1994). Realizou exposições individuais na Casa do Brasil, em Madri; Museu da Inconfidência, em Ouro Preto; Galeria Guignard e Fernando Pedro Escritório de Arte, em Belo Horizonte e a retrospectiva *Maria Helena Andrés: 1944-1994*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Participou das coletivas *Iluminações* (1982), *Encontro com Pasolini* (1987) e *Ícones da Utopia* (1992), no Palácio das Artes; *Registros da Índia* (1993) e *Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte* (1997), no Museu de Arte da Pampulha; *A Cidade e o Artista: Dois Centenários* (1996) no BDMG Cultural, em Belo Horizonte, e *Alunos de Guignard* (1997), no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, entre outras. Foi premiada com Medalha do Mérito Alvorada em Brasília (1987); Prêmio Mulher Minas (1991) e Filhos Ilustres de Belo Horizonte-100 anos (1997).

Recebeu textos críticos de Srividya Natarajan, Ramón Garriga Miró, Roberto Pontual, Moacyr Laterza, Celma Alvim, Mari' Stella Tristão, Morgan da Motta, José Maurício Vidal Gomes, Sérgio Maldonato, Walter Sebastião, Alécio Cunha e Cristina Ávila.

Maria Helena Andrés possui obras nos seguintes acervos públicos: Museu de Arte da Pampulha; Museu Mineiro; Cemig; Escola Municipal Aduino Lúcio Cardoso; Reitoria e Centro Cultural UFMG, Fundação Clóvis Salgado; Aeroporto de Confins; Fundação João Pinheiro, em Belo Horizonte; Museu Dona Beja, em Araxá; Prefeitura de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo e Museu de Campina Grande em São Paulo; Igreja Nossa Senhora de Copacabana, Museu Nacional de Belas Artes e Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro; Fundação Cidade da Paz em Brasília; Museu de Arte de Florianópolis; Museu de Arte Contemporânea de Santiago do Chile; Casa do Brasil, na Cidade Universitária, em Paris; Museu Skopje, na Iugoslávia; Museu de Seattle, Phillips Collection e Brazilian American Cultural Institute de Washington, todos nos Estados Unidos da América. Integra as coleções particulares de Adolpho Leirner (São Paulo), Delcir Costa (Belo Horizonte) e Zoe Dusanne Art Collection em Seattle (EUA), entre outras.

Marília Andrés Ribeiro
Setembro de 1998

SOLANGE BOTELHO: “CURRICULUM VITAE”ⁱⁱ

Nasceu em Além Paraíba, MG, em 24 de Abril de 1924. Filha do escritor Luiz Rousseau Botelho e da professora e educadora Joaquina de Almeida Santos Botelho, formada pela Escola de Aperfeiçoamento de Belo Horizonte, em 1934.

Fez o Curso Primário, Secundário e Normal (incompletos por motivos de doença), respectivamente no Grupo Escolar “Dr. Alfredo Castelo Branco”, no Colégio Santos Anjos e no Colégio Além Paraíba, em Além Paraíba.

De 1939 a 1944:

Participou de concursos promovidos pelo Ministério de Educação e Cultura (Rio de Janeiro), para estudantes de todo o Brasil, sob a orientação da professora Lúcia de Magalhães, então diretora de Ensino Secundário. Ganhou todos os primeiros prêmios durante um ano (doze vezes seguidas). Eram cartazes com temas patrióticos, desenhados a lápis de cor, e os resultados eram divulgados pela Rádio Nacional, Rio de Janeiro.

Fez ilustrações semanais para o programa "Tapete Mágico da Tia Lúcia", da Rádio Nacional, obtendo todos os primeiros prêmios durante meses seguidos, enquanto durou o programa, produzido e apresentado pela escritora Ilka Labarthe. Os desenhos a lápis de cor foram expostos ao público do Rio de Janeiro por duas vezes, numa festa da Rádio Nacional, e numa grande exposição de propaganda dos bônus de guerra, no saguão da Estrada de Ferro Central do Brasil. Nessa ocasião foram filmados e fotografados para todo o Brasil (Agência Nacional e primeira página do Jornal “Correio da Manhã”). Recebeu por isso cartas de estudantes de todo o Brasil, e um convite para ilustrar a capa da revista dos alunos do Colégio Militar (Rio de Janeiro), “A Aspiração”.

Merceu uma bolsa, que obteve, para a Escola Nacional de Belas Artes, oferecida pelo então Presidente da República Dr. Getúlio Vargas, a qual não pode gozar, por motivo de saúde abalada por doença grave, citada acima.

Ganhou muitos outros prêmios pelos seus desenhos, nesse período em que não pode estudar, entre estes o livro “Rondônia”, de autoria do professor Roquette Pinto, com autógrafo do General Rondon, por um trabalho a lápis de cor sobre Rondônia.

De 1945 a 1948:

Estudou desenho e pintura com Alberto da Veiga Guignard e com Edith Behring, na Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, atual Escola Guignard – Universidade do Estado de Minas Gerais.

1961 a 1962:

Viajou para o Peru, percorrendo todo o país, onde deixou inúmeros desenhos e pinturas, vendidos entre a colônia estrangeira, principalmente para ingleses e americanos residentes em Lima.

ⁱⁱ Acervo da entrevistada.

1975:

Viagem à África do Sul, Lesotho e Rodésia, onde fez desenhos e pinturas para os membros do Corpo Diplomático de diversos países e também das Nações Unidas.

De 1965 a 1993:

Nomeada por concurso público “Venia Legendis” professora catedrática de desenho. Leciona a disciplina de Desenho de Modelo Vivo, na Fundação Escola Guignard, em Belo Horizonte.

De 1975 a 1989:

Faz ilustrações para os livros de memórias de autoria de seu pai, Luiz Rousseau Botelho, “Alto Sereno” (1976), primeiro prêmio no gênero infanto-juvenil, no X Encontro Nacional de Escritores, Brasília (DF); “Dos 8 aos 80” (1979), “Moinho de Fubá” (1981), “Coração de Menino” (1984) e “Luizinho” (1989). Todos os livros foram lançados pela Editora Vega, e o último por Mazza Edições, Belo Horizonte.

Faz ainda ilustrações para o Suplemento Literário do jornal “Minas Gerais”, para o livro de poemas “Rosa dos Eventos” de Francisco Carvalho, da Universidade do Ceará, e para publicações de literatura infantil da Editora Lê, Belo Horizonte.

De 1985 a 1997:

Temporada no Rio de Janeiro, especialmente convidada a pintar os retratos das crianças das famílias de D. Eudes Orleans e Bragança, Helô Willenses, Gilda Saavedra, Klabin, Joaquim Guilherme da Sílveira, Ibraim Sued, Nascimento Brito, Fernando Pedreira, Betsy Monteiro de Carvalho, Lia Neves da Rocha e outras.

Novembro de 1996:

Viagem a São Paulo, especialmente convidada para pintar os retratos da família da Condessa Grazielle Leonetti Matarazzo. E também para participar com suas pinturas no Bazar de Natal, promovido pela Condessa Matarazzo, pela esposa do prefeito da cidade de São Paulo, e outras senhoras da sociedade paulistana.

PARTICIPAÇÃO EM SALÕES OFICIAIS:

1945 - Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte - MG.

1945 - Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro - (Divisão Moderna)

1947 - Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro - (Divisão Moderna)

1948 - Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro - (Divisão Moderna)

1957 - Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1959 - Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1959 - Salão de Belas Artes de São João Dei Rey - MG.

1966 - Salão de Arte Moderna de Brasília - DF.

1967 - Salão Nacional do Desenho Brasileiro - Ouro Preto - MG.

1972 - Salão Nacional de Artes de Belo Horizonte - MG.

1973 - Salão Global de Inverno, em Belo Horizonte - MG.

1973 - Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1979 - Salão Nacional do Conselho de Cultura de Minas Gerais - BH.

1981 - Salão Nacional do Conselho de Cultura de Minas Gerais - BH.

PREMIAÇÕES:

- Primeiro Prêmio de Desenho (Estudo de Cabeça, lápis duro), VI Salão de Arte, BH, 1945.
- Menção Honrosa (Estudo de Cabeça, lápis duro), Salão de Arte Moderna, Rio, 1945.
- Medalha de Bronze (Estudo de Cabeça, lápis duro), Salão de Arte Moderna, 1945, Rio de Janeiro.
- Medalha de Ouro (Desenho), Primeiro Salão de Arte, São João del Rey, 1959.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS:

1947 - “Grupo Guignard” - Rio - Associação Brasileira de Imprensa

1952 - “Grupo Guignard” - Rio - Centro Mineiro

1967 - “Desenho Brasileiro” - BH - Reitoria da UFMG

1968 - “Mestres das Artes de Minas Gerais” - BH - Museu de Arte da Pampulha

1969 - “Panorama da Arte Atual Brasileira” - São Paulo - Museu de Arte Moderna

1970 - “Processo Evolutivo da Arte em Minas Gerais, de 1900 a 1970” - BH - Palácio das Artes

1971 - “Geração Guignard” - Palácio das Artes - BH

1971 - “Artistas Mineiros em Brasília” - DF

1972 - “O Autor e a Obra” - BH - Arte Galeria

1975 - “Ano Internacional da Mulher” - Palácio das Artes - BH

1979 - “Desenho Mineiro” - Palácio das Artes - BH

1980 - “Homenagem a Paulo Campos Guimarães” - Galeria JS - BH

1981 - “Homenagem a Guignard” - Galeria Itaú - BH

1981 - “Professores da Fundação Escola Guignard” - Museu de Arte da Pampulha - BH

1984 - “Arte Mulher Minas” - Palácio das Artes - BH

1989 - “13 Artistas de Minas” - Galeria Happening - BH

1991 - “Alberto da Veiga Guignard” - Espaço Cultural Banco Central do Brasil - BH

1992 - “Ex-alunos de Guignard” - Casa da Cultura - Betim - BH

1995 - “A Cidade e o Artista - Dois Centenários” - Homenagem aos 100 anos de Belo Horizonte e de Alberto da Veiga Guignard

1996 - “A Cidade e o Artista - Dois Centenários” - São Paulo - Casa de Minas

1997 - “Homenagem à Guignard” - Museu Nacional de Belas Artes - RJ

1997 - “Professores Ex-Alunos de Guignard” - Escola Guignard - BH

1997 - “Primavera” - Galeria de Arte do Mercado da Lagoinha - BH

1997 - “Jornada de Natal pela Criança” - Galeria Telemig - BH

1998 - “Bazar de Miniaturas” (com homenagem especial à Solange Botelho) - Galeria de Arte de Mercado da Lagoinha - BH

1998 - “Jornada de Natal pela Criança” - Galeria Telemig - BH

1999 - “Mulher” - Galeria de Arte do Mercado da Lagoinha - BH

1999 - “Homenagens ao Trabalhador” - Galeria de Arte Mercado da Lagoinha - BH

2000 - “3º. Milênio” Galeria Direito à Arte - Procuradoria Geral do Município de BH

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

- 1965 - “Desenhos e Pinturas” - Minas Tênis Clube - BH
1969 - “Desenhos” - Galeria Guignard - BH
1970 - “Retratos Infantis” - Galeria ICBEU - BH (óleos)
1971 - “Retratos” - Galeria Del Rey - BH (óleos)
1973 - “Madonas e Retratos” - Galeria ICBEU - BH (óleos e desenhos)
1979 - “Desenhos” - Museu de Arte da Pampulha - BH
1979 - “Anjos e Meninos” - Palácio da Cultura - Petrópolis - RJ
1980 - “Desenhos e Pintura” - Rex Clube de Além Paraíba - Homenagem da Prefeitura Municipal e do jornal “Agora”, nas comemorações do aniversário da cidade, terra natal da artista.
1980 - “Madona e Menino” - Galeria Otto Cirne (Associação Médica de Minas Gerais) - BH.
1982 - “Madonas e Retratos” - Galeria Itaú - BH - (óleos e desenhos)
1983 - “Madonas e Retratos” - Galeria Olímpico Clube - BH - (óleos, aquarelas e desenhos)
1984 - “Madonas e Retratos” - Galeria Telemig - BH - (óleos, aquarelas e desenhos)
1988 - “Madona e Menino” - Museu Casa Guignard - Ouro Preto - MG
1989 - “Desenhos e Aquarelas” - Minas Tênis Clube I - BH
1989 - “Óleos, desenhos e aquarelas” - Minas Tênis Clube II - BH
1989 - “Paisagens Encantadas e Retratos” - Galeria Happening - BH - (óleos)
1996 - “Pinturas” - Galeria de Arte do BDMG Cultural - BH (homenagem no encerramento das comemorações do centenário de Guignard).
1999 - “Pinturas” - Galeria ICBEU - BH (reabertura da Galeria e comemoração do 50º Aniversário do ICBEU)
2000 - “Solange Botelho” - Casa da Cultura - Prefeitura de Nova Lima – MG

TRABALHOS EM MUSEUS E COLEÇÕES:

- Museu de Arte Moderna de São Paulo (Desenhos de Cabeça, lápis duro)
- Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte (Desenhos de Cabeça, lápis duro)
- Fundação Cultural de Brasília (Cabeça de Menina, lápis duro)
- Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos (ICBEU) - BH (pintura e desenho)
- Associação Médica de Minas Gerais - Galeria Otto Cine (pintura)
- Galeria Guignard - BH - (Desenhos)
- Escola de Arquitetura da UFMG - BH (retratos de ex-diretores)
- Prefeitura de Vespasiano - MG (retratos de ex-prefeitos)
- Hall do Edifício São José, à Av. Afonso Pena, 1456 - BH - Painel de 1,90mx1,80m, representando o tema "Fuga para o Egito" - óleo sobre madeira.
- Inúmeras coleções particulares no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos.

SARA ÁVILA: “CRONOLOGIA”ⁱⁱⁱ

Artista Plástica e Professora de desenho e criatividade, Sara Ávila de Oliveira nasceu em Nova Lima, em 31 de dezembro de 1932, filha de José Ávila de Oliveira e Ana Magalhães de Oliveira. É casada com Geraldo Dirceu de Oliveira, com quem tem cinco filhos: Eloi, Roberto, Maria Inês, Bernardo e Cristiano.

1953-1967

Sara Ávila mostrou inclinação para as artes plásticas desde criança, quando admirava quadros feitos pela mãe e era escolhida para fazer as ilustrações dos painéis da escola onde estudava. No ano de 1953, passou a frequentar a Escola do Parque, com o mestre Alberto da Veiga Guignard, onde permaneceu como aluna ao longo dos anos 50 e retornou em princípios dos anos 60. Já em meados dos anos 60, passou a dar aulas na Escola Guignard, sendo a face de professora outra parte importante na vida da artista, principalmente como professora da cadeira de Criatividade dessa escola.

Num primeiro momento, sua obra foi marcada pela arte figurativa e por uma influência grande do mestre ao retratar a natureza do parque. Nessa fase de aprendizagem, estudou desenho e pintura com Guignard; gravura com Misabel Pedrosa; escultura com Franz Weissmann; litografia com João Quaglia; mural, afresco e têmpera com Inimá de Paula; e didática com Alaíde Lisboa e Maria Ângela Resende.

Fez um curso intensivo de história da arte, com Frederico Moraes, na FUMA, em 1965, mesmo ano em que cursa composição artística com Fayga Ostrower. Fez curso de gravura com o gravador americano Rudy Pozzati, em 1974.

Recebeu premiações no IX Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte (1954); IV e V Salão Universitário de Arte (1954/1955); e II Salão de Arte Contemporânea de Campinas, São Paulo (1966).

Expôs individualmente no ano de 1962, no Automóvel Clube de Minas Gerais, Belo Horizonte, e em 1964 na Galeria Grupiara, também em Belo Horizonte.

Nesse período, participou de exposições coletivas: Guignard e seus alunos, ICBEU, Belo Horizonte (1954); Artistas Mineiros, Belém, Pará (1951); O Artista e o Tema, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte; Artistas Mineiros, Museu de Arte Moderna de Florianópolis, Santa Catarina; Galeria Cocacco de Curitiba, Paraná (1961); Desenhistas Mineiros, ICBEU, Belo Horizonte (1962); Artistas Brasileiros Contemporâneos, Museu de Lagos, Nigéria; Gravura, Reitoria da UFMG, Belo Horizonte (1963); Artistas Mineiros, Galeria Atrium, São Paulo e Reitoria da UFMG (1964).

1967- 1993

Em 1967, Sara Ávila se integrou ao Movimento Internacional Phases, com sede em Paris. Depois de vários experimentos com aguada, técnicas de esponja e nanquim, Sara Ávila se interessou por manchas, pelas projeções que as pessoas realizam nas manchas, e adotou a aguada como sua linguagem. Lendo os arquétipos de Jung, tomou contato com as significações atribuídas pelo inconsciente e, no fim dos anos 60, seu

ⁱⁱⁱ RODRIGUES, Rita Lages. “Cronologia”. In: ÁVILA, Sara. *Depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001, p. 88-94.

trabalho passou a ser, na definição da artista, janelas de projeção do inconsciente, e deixou de ser datado, pois o inconsciente não tem tempo.

Dessa fase nos fala Moacyr Laterza, em 1988, sobre a obra da artista:

Na verdade, Sara sempre esteve para além do figurativo – e é pouco dizer que “a referência direta ao real terminou substituída por uma quase abstração”. Na verdade, “a rigorosa codificação sígnica de significação surreal”, assinalada com acerto por Walter Zanini para indicar a matéria e os elementos que estruturam sua poética, não revela senão uma franja reduzida da essencialidade de sua obra: Sara sempre esteve para além do surrealismo (ortodoxo). Ou ao menos do que, como intrusão derrisória e crítica, o surrealismo representou na história da criatividade, tentando romper a linha contínua da intenção da arte: “Engendrar na Beleza”.^{iv}

Foi premiada com o Primeiro Prêmio no XXII Salão Municipal de Belas Artes, Belo Horizonte (1967), e com o Grande Prêmio Nacional no Salão da Inconfidência, Governo de Minas Gerais (1971). Foi considerada destaque das artes de Belo Horizonte em 1970.

Realizou diversas exposições individuais nesse período: Moldurarte Galeria, Belo Horizonte (1968); Galeria Guignard, Belo Horizonte (1973); Galeria Eucatexpo, Porto Alegre (1977); Galeria Guignard, Belo Horizonte (1978); Fundação Universitária Mineira de Arte, Belo Horizonte (1980); Retrospectiva da Fase Manchas, desde a entrada no Movimento Internacional Phases, Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade, FUNARTE, Rio de Janeiro; Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte (1983); Visceral Mergulho, Museu Mineiro, Belo Horizonte (1988/89); Sala Manuel da Costa Athaíde, Museu da Inconfidência, Ouro Preto (1991); Fernando Pedro Escritório de Arte, Belo Horizonte; e Galeria de Arte Casa da Cultura de Sete Lagoas (1992). Nesse período, realiza também duas exposições individuais no exterior: em 1973, na Mara's Gallery, King's Road, Londres, Inglaterra; e, em 1978, na Brazilian American Cultural Center Gallery, em Nova York.

Suas obras foram apresentadas em salas especiais nos seguintes salões: I Salão de Arte Contemporânea, no Museu de Arte da Pampulha (1969); Bienal Nacional, São Paulo (1976); VI e VIII Salão Global de Inverno, Belo Horizonte (1979/1981). São mostradas também nas exposições Barroco Mineiro, em Nova York, Brasília, Belo Horizonte, Uberlândia e Uberaba (1981/82); e Ícones da Utopia, Palácio das Artes (1992).

Participou das seguintes bienais: Ninth Bienal Fine Arts Festival, Kansas State University, USA (1966); I e II Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, Bahia (1966/1968); IX Bienal Internacional de São Paulo (1967); Bienal Nacional de São Paulo (1970/1972/1976); Bienal de Bratislava, Checoslováquia (1979); e Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo (1994).

Destacam-se as coletivas realizadas com o grupo internacional Phases: Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (1967); Phases – Une Internationale Revolutionnaire de L'Art Contemporain, Salle de L'Ancien Saint Sauveur, Lille, França (1968); Galerie Pops Gaibrois, Musée d' Angen Anjou, França; Cité Universitaire, Toulouse; Itinerante na Checoslováquia (1969); On ne vit que deux yeux, University of Cardiff, País de Gales (1970); Itinerante na Polônia e em Lima, Peru (1971); Musée des Ponchettes, Nice, França (1972); Galerie du Passe-Muraille, Lion, França (1974); Musée d'Ixelles, Bruxelas, Bélgica (1974); Itinerante na Bretanha, França (1976); Galerie Manfred, Dundas, Canadá; Galeria Malombra, Paris (1977); 5^{ème} Salon D' Art

^{iv} LATERZA, Moacyr. *Sara Ávila, catalogo de exposição realizada no Museu Mineiro*. Novembro de 1988.

Contemporain Usinor Denaim, França (1978); Itinerante em Portugal (1977-79); Centre Culturel du Mexique, Embaixada do México em Paris; Exposição Internacional Surrealismo e Cultura Fantástica, Teatro Ibérico, Lisboa, Portugal (1984); Galeria Taormina Dell' Arte, Le Havre, França (1986); Galérie Saint Anne Montluçon, França (1987); Retrospectiva Cobra e Phases, Musée des Beaux Arts Le Havre, França (1986); Itinerante no Canadá (1989-1991); Étendards de la Liberté, Maison des cultures du monde, Paris (1990); Itinerante na Bretanha, França e em Saratoga Springs, Estados Unidos (1994); Surrealismo e Contemporaneidade, Grupo Austral Phases do Brasil e Grupo Phases Cone-Sul, Museu de Arte Contemporânea da USP (1997).

Muitas são as coletivas das quais participou nesse período fora do grupo Phases, entre as quais: Três Aspectos do Desenho Brasileiro Contemporâneo, itinerante em países da América Latina; 28 artistas das Novas Minas, Palácio das Artes, Belo Horizonte (1968); 50 anos de arte brasileira, MAM, Rio de Janeiro; II Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM, São Paulo (1971); Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, Galeria Collection, São Paulo; Geração Guignard (1943-1972), Galeria Guignard, Belo Horizonte; Artists from Minas Gerais, Brazilian American Cultural Institute, Washington (1972); Universal Art, Galeria Nuova Figurazione, Roma (1975); Circo nas Artes, Paço das Artes, São Paulo (1978); The Baroque Art of Minas, Nova Iorque; Expo 81, Pittsburg, Estados Unidos (1981); Barroco Mineiro, Projeção do Barroco na Arte Mineira Contemporânea, Palácio das Artes, Belo Horizonte (1982); Surrealismo e Pintura Fantástica, Lisboa (1984); Minas: um lance de dado, 20 Artistas Mineiras, Palácio das Artes, Belo Horizonte (1985); XXI Prix International de Monte Cado, Museu Nacional de Mônaco (1987); O Surrealismo no Brasil, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (1989).

Fez parte do Conselho Estadual de Cultura de 1975 a 1981, contribuindo para a preparação de um espaço digno para a projeção da cultura em Minas Gerais. Foi também diretora da Escola Guignard de junho de 1996 a junho de 2000.

Outra face do trabalho de Sara Ávila é sua atividade como ilustradora de livros infanto-juvenis. Recebeu o prêmio Selo de Ouro, melhor obra infantil editada em 1977, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil, pelo livro *Pedro*, de autoria de Bartolomeu Campos Queirós, com ilustração de Sara Ávila de Oliveira; e o Selo de Ouro, o melhor para jovem, em 1987, concedido ao livro *Fruta no Ponto*, poesias de Roseana Murray e arte de Sara Ávila.

1993-2000

Nesse período, produz diversos quadros da série Noturnos para Belo Horizonte, voltando-se para uma arte figurativa, na qual ainda preserva elementos de sua fase anterior, pois suas obras continuam a representar o inconsciente, agora em forma de imagens de Belo Horizonte ou mesmo de Minas Gerais.

Realizou algumas exposições individuais no período: Galeria do Centro Cultural da Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, Itabira (1995); Trajetória de uma artista, Centro Cultural Johan Douzi, Nova Lima (1997); Noturnos para Belo Horizonte, Casa de Cultura Professor Wilson Chaves, Nova Lima (2000). Realizou também um painel para participar do Projeto Mural no Espaço Unibanco Belas Artes (1998), intitulado "Noturnos para Belo Horizonte".

Participou das seguintes exposições coletivas: A cidade e o artista: dois centenários, BDMG Cultural, Belo Horizonte; Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (1996).

Diversos críticos e escritores analisaram sua obra: Eduardo Jaguer, Walter Zanini, Roberto Pontual, Frederico Morais, Bartolomeu Campos Queirós, Márcio Sampaio, Mari' Stella Tristão, Celma Alvim, Morgan Motta, Olívio Tavares de Araújo, Edmar Fonseca, Jacques do Prado Brandão, Hugo Auler, Orlando Carlos Brasil, Jonas Bloch, Célia Laborne, Ângelo Oswaldo, Sérgio Maldonado, Zora Seljam, Maria Helena Andrés, Maria do Carmo Arantes, Pierre Santos, Edmar Pereira, Paulo Campos Guimarães, Walmir Ayala, Wilson Coutinho, Isaías Golgher, Afonso H. T. Renault, Moacyr Laterza, Sálvio Oliveira.

Possui obras nos seguintes acervos: Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte; Museu Mineiro, Belo Horizonte; Museu de Arte Moderna, São Paulo; Museu de Arte Moderna, Vitória, Espírito Santo; Museu Dona Beja, de Araxá; Museu de Arte Moderna, Florianópolis; Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo; Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, Palácio da Liberdade, Belo Horizonte; Acervo da Fundação Clóvis Salgado; Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte. Possui obras também nos seguintes acervos internacionais: Brazilian American Cultural Institut, Washington, EUA; Museu de Toulouse, França; Museu Nacional da Etiópia; Museu de Skapje, Iugoslávia; Galerie des Artistes Bresiliens à la Cité Internationale de L'Université de Paris.

Rita Lages Rodrigues
Belo Horizonte, janeiro de 2001

ANEXO B

Tópicos de entrevista

1ª parte: Origens e história familiar

1. Origens e história familiar: a cidade onde nasceu; avós, pais, irmãos e irmãs...
2. Infância/adolescência: interesses, rotinas, brincadeiras, relações sociais...
3. Trajetória escolar: escolas em que estudou, disciplinas que mais interessavam, professores(as) que marcaram, rotinas, relações sociais...

2ª parte: Curso livre de desenho e pintura

1. Curso livre de desenho e pintura: como surgiu o interesse, qual a reação da família/círculo social diante da escolha;
2. Rotina, disciplina, métodos seguidos por Guignard;
3. Relações sociais, sociabilidades e vivências na escola e na cidade – lugares freqüentados, festas, exposições etc.;
4. Como via a cidade naquele momento (e como era vista por ela).

3ª parte: Trajetória profissional

1. Opção pela carreira artística e docente: opinião da família/círculo social;
2. Casamento – conciliação dos papéis de esposa/mãe e profissional das artes;
3. Atuação como professora e artista plástica: pontos a ressaltar.

ANEXO C

Belo Horizonte, ____ de _____ de 2007.

Prezada (**Nome**),

É com grande prazer que a convido para participar de minha pesquisa, intitulada *Mulheres na cidade: experiências de ex-alunas de Guignard na “moderna” Belo Horizonte (anos 1940 e 1950)*.^v Essa pesquisa busca compreender as trajetórias de vida e experiências de algumas mulheres que, como a senhora, iniciaram sua formação artística e docente com o artista e professor fluminense Alberto da Veiga Guignard, em Belo Horizonte, nas décadas de 1940 e/ou 1950, atuando, desde então no cenário artístico-cultural mineiro e nacional, por isso sua participação é de extrema importância. Essa participação consistirá na cessão de entrevistas de histórias de vida, em que serão abordadas questões relativas à sua história familiar, trajetória escolar, experiências e vivências no curso de Guignard e atuação como artista plástica e professora de artes. Seguindo os procedimentos éticos que norteiam a metodologia da história oral, adotada na pesquisa, as entrevistas serão transcritas e repassadas a senhora, para eventuais correções e cortes, juntamente com as respectivas gravações. É importante acrescentar que, como forma de resguardar sua privacidade, poderá ser utilizado um pseudônimo, caso seja de seu interesse. Desde já, agradeço a colaboração e coloco-me à disposição para quaisquer outras informações.

Alessandra Amaral Andrade
Pesquisadora responsável

De acordo:

(Nome e assinatura da entrevistada)

Alessandra Amaral Andrade – Mestranda junto ao Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Educação da Faculdade de Educação da UFMG (GEPHE/FaE/UFMG).
Contatos: **(telefones residencial e celular)**.

Ana Maria de Oliveira Galvão – Orientadora; professora da Faculdade de Educação da UFMG e pesquisadora do GEPHE/FaE/UFMG. Contato: **(telefone profissional)**.

^v Título anteriormente utilizado para este trabalho.

ANEXO D

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL^{vi}

Pelo presente documento, eu, _____, nacionalidade _____, estado civil _____, profissão _____, CPF _____, carteira de identidade nº _____, emitida pelo _____, residente e domiciliada na cidade de _____, rua (avenida) _____, declaro ceder à pesquisadora Alessandra Amaral Andrade, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (GEPHE/FaE/UFMG), gratuitamente e sem quaisquer restrições, os direitos autorais dos depoimentos de caráter histórico e documental por mim concedidos na cidade de Belo Horizonte, nas seguintes datas: _____, contendo, aproximadamente, _____ horas e _____ minutos de gravação.

A pesquisadora fica conseqüentemente autorizada a utilizar, divulgar e publicar para fins acadêmicos e culturais, os mencionados depoimentos no todo ou em parte, editados ou não, com a única ressalva de sua integridade e indicação de fonte e autor, sendo o prazo de vigência indeterminado.

Sobre a forma de identificação:

- () autorizo a utilização de meu nome verdadeiro;
() solicito a utilização de um nome fictício, pois não desejo me identificar.

Belo Horizonte, _____ de _____ de 2008.

(Nome e assinatura da entrevistada)

^{vi} Elaborada a partir das cartas utilizadas no Programa de História Oral do Centro de Estudos Mineiros da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG (PHO/CEM/FAFICH/UFMG) e na Pesquisa Guignard, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG (Cecor/EBA/UFMG). A carta elaborada pela pesquisa Memórias e percursos de estudantes negros e negras na UFMG, do Programa Ações Afirmativas na UFMG, também serviu como modelo (cf. TEIXEIRA et al., 2006, p. 279).