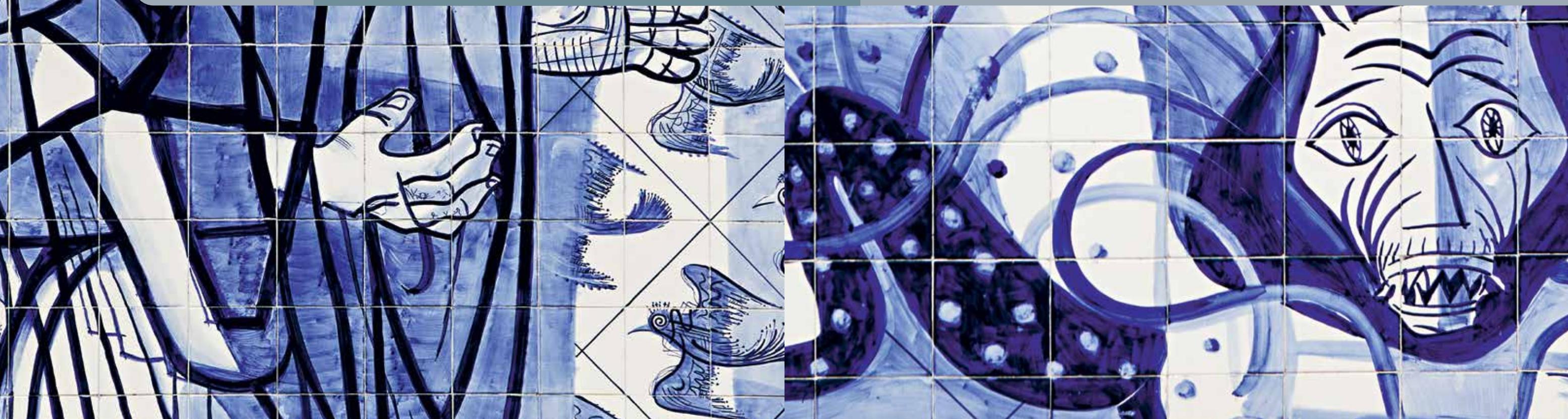


Rodrigo Vivas

Arte e vanguardas na cidade moderna

Nascida sob o signo da modernidade, Belo Horizonte teve, contudo, de esperar algumas décadas para que florescesse na cidade um ambiente cultural propício às manifestações artísticas sintonizadas com os conceitos e as práticas artísticas contemporâneas.



> A cidade de Belo Horizonte possui importantes acervos constituídos por obras artísticas, abrigados em instituições museológicas – Museu de Arte da Pampulha, Museu Histórico Abílio Barreto e Museu Mineiro –, universidades, prédios públicos e coleções particulares. Apesar de sua importância, as obras, assim como as coleções que compõem esses acervos, ainda não foram estudadas do ponto de vista da história da arte. O objetivo do presente artigo é apresentar um recorte do trabalho desenvolvido nos últimos anos e recentemente publicado no livro *Por uma história da arte em Belo Horizonte*.¹

Igreja São Francisco de Assis

Como parte do projeto de modernização da cidade, o então prefeito Juscelino Kubitschek (1940-1945) contratou Candido Portinari, Oscar Niemeyer, Burle Marx, Eduardo Mendes Guimarães, Paulo Werneck, Gaspar Garreto, José Pedrosa e Alfredo Ceschiatti, entre outros artistas, para a construção de um conjunto artístico e arquitetônico às margens da lagoa da Pampulha, do qual constaria uma igreja consagrada a São Francisco de Assis.² Assim como uma ousada Exposição de Arte Moderna, realizada, com o apoio da prefeitura, entre os dias 6 e 31 de maio de 1944, no edifício Mariana, centro da cidade,³ a construção da igreja produziu um grande debate público sobre as obras realizadas no conjunto. Marcelo Cedro demonstra que a proposta modernizadora de JK “visava ao futuro da cidade, enquadrando-se na elite das cidades brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro)”.⁴

Um de seus antecessores, Otacílio Negrão de Lima (1935-1938), foi o responsável pelo início das obras da barragem da Pampulha,⁵ projetada inicialmente com o objetivo de melhorar o abastecimento de água da cidade. Somente em 1940, na gestão de Kubitschek, foi idealizado e executado o projeto que proporcionou um verdadeiro e significativo momento de transformação

da capital mineira. Inicialmente, JK tinha interesse em construir um restaurante “debruçado sobre a água; na curva formada pelo morro vizinho”, mas existia também a possibilidade de construir “uma igreja, sob a invocação de São Francisco – o mesmo patrono do velho templo de Diamantina, no interior do qual fora sepultado meu pai”.⁶ A novidade do projeto arquitetônico foi acompanhada pela Via Sacra, o altar e a parte externa da igreja realizadas por Candido Portinari, assim como a pia batismal de autoria de Ceschiatti.

JK relata que Dom Cabral⁷ contemplou o mural de São Francisco e, mesmo o achando sombrio, passou ao exame do batistério, a via sacra, o bronze de Ceschiatti, mas se concentrou na figura daquele “suave São Francisco, que irradiava misticismo”.⁸ Dom Cabral teria se voltado para JK e “extravasou sua indignação: ‘um cachorro atrás do altar, Sr. Prefeito! É inconcebível!’”.⁹

A vida do santo contada em arte

A igreja possui um total de 23,03m de largura. O painel externo é composto por quatro curvas. A mais alta corresponde à nave e mede 7,5m. O painel foi construído com base na história de São Francisco de Assis. O desafio é analisar como um artista como Portinari enfrenta o tema dialogando com a iconografia tradicional. Consideram-se, então, as imagens correspondentes às diversas “passagens” e aos acontecimentos da vida de São Francisco de Assis.¹⁰

Na primeira cena, da esquerda para a direita, Portinari não deixa dúvida quanto às relações com a iconografia existente sobre as passagens da vida de São Francisco, recriando uma delas, a *Homenagem ao homem simples*, de Giotto.¹¹ A cena mostra um homem simples a estender um manto para que o santo passe sobre ele. A análise dos estudos de Portinari confirma a associação com Giotto, bem como com Benozzo Gozzoli.¹²

A segunda cena de Portinari, que está no terceiro arco na parte superior, é de difícil identificação. Teixeira assim a descreve: “ao lado, um pouco acima, está uma figura com braços levantados e expressão de espanto e, à esquerda, outra de costas, braços abertos e levantados, como que se dirigindo à anterior”.¹³ Para o autor, essa cena corresponderia a São Francisco ainda jovem, “em trajas civis, dirigindo-se a um leproso para beijá-lo”. A figura enquadrada na janela, com os braços levantados e “aparência assustada, poderia representar a expulsão dos demônios por um certo frei Silvestre, na cidade de Arezzo”.¹⁴ Uma hipótese possível para explicar a figura que se parece a uma criança em uma janela é a de que ela poderia se referir ao milagre da criança que foi ressuscitada por São Francisco e, posteriormente, representada por Taddeo Gaddi.¹⁵

O primeiro estudo de Portinari para a construção da fachada mostra que a figura de braços abertos representa São Francisco de Assis em associação com o lobo e o seu processo de domesticação. Na transposição para a fachada, a figura com braços abertos se mantém, mas outras são acrescentadas à cena.

A modificação da representação parece ter sido necessária após algumas indicações de JK. Niemeyer é o encarregado de fazer a mediação e consulta Portinari sobre a possibilidade de realizar uma pequena modificação nos azulejos.

Ele queria evitar os lobos que lhe pareceram muito grandes e que iriam chocar o arcebispo. Ele gostaria se você pudesse aproveitar peixes por exemplo ele acha que teria uma certa ligação com a localização da Igreja na beira da represa. Eu esclareci então que o croquis era um ponto de partida e que transmitiria a você o pensamento dele.¹⁶

A modificação do croqui inicial parece ter descaracterizado as representações iconográficas nas

quais Portinari estava investindo. O lobo que preenchia grande parte da cena passa a estar situado em uma parte menor, abaixado e “domesticado”. A cena do lobo em Portinari fora representada anteriormente por Sassetta,¹⁷ entre 1437-1444.

No que se refere à identificação do lobo de Gubbio, parece não restar dúvida. Nessa passagem São Francisco toma conhecimento de que um lobo aterrorizava homens e animais na cidade de Gubbio. O santo saiu então à procura do animal e conseguiu que “o ‘irmão lobo’ deixasse de ser mau”.¹⁸

Portinari representa no último arco a *Pregação aos pássaros* e pela análise dos estudos existentes sobre o painel é possível aproximar a cena com outra correspondente na obra de Giotto.¹⁹ A alteração feita por Portinari na representação do mestre italiano está na substituição dos tradicionais pássaros por outro animal de difícil reconhecimento.

Alberto da Veiga Guignard

Um dos acontecimentos mais importantes no período entre a Exposição de Arte Moderna, em 1944, e o início dos Salões Municipais de Belas Artes (SMBAs), em 1960, é a vinda do artista Alberto da Veiga Guignard, a convite de Juscelino, para fundar uma escola de arte em Belo Horizonte. Apesar de não ter participado diretamente dos SMBAs, na capital mineira, e posteriormente em Ouro Preto, ele produz uma obra de indiscutível relevância para a história da arte brasileira, além de ser responsável por formar uma geração de artistas que atuaram em Minas Gerais a partir da segunda metade do século XX. Dada a envergadura de Guignard, seria apropriado estudar sua produção com apuro, não se limitando apenas à sua atuação junto aos alunos.

Guignard nasce em Nova Friburgo (RJ), em 25 de fevereiro de 1896, filho de Alberto José Guignard e Leonor Veiga Guignard, neto paterno de Charles Guignard e Margarida Ettiene Blanche Guignard, e materno de José Antônio Vieira e Leonor Augusta da Silva Veiga. Estes brasileiros, aqueles franceses. Faleceu em Belo Horizonte, em 25 de junho de 1962.

As paisagens de Guignard parecem representar uma categoria especial de pintura, tanto para o público em geral como para os pesquisadores. As representações das cidades históricas são carregadas de lirismo, conseguindo materializar ao mesmo tempo o que individualiza Ouro Preto, Mariana, Sabará e o que as conduz ao universal.

Predomina, nas paisagens de Guignard, o movimento de linhas em contínuas ondulações na direção horizontal, não permitindo que o espectador dirija um olhar de centralização e racionalização do sentido da paisagem. Como não lembrar suas construções imaginárias, com espaços flutuantes e monumentais? Existiria mesmo uma tristeza guignardiana, como afirma Rodrigo Naves? “[...] sempre tão tristes as noites de São João de Guignard.”²⁰ Essa ideia parece também ter convencido parcialmente Olívio Tavares: “A meu ver, pode não ser verdade para todas – mas é verdade indiscutível para muitas”.²¹

O tema que interessa mais diretamente a esta exposição encontra-se nas conexões entre as paisagens de Guignard e a pintura da Dinastia Song. Carlos Zílio, em 1982, parece ter sido o primeiro a estabelecer tais conexões, ao afirmar que “existe na obra de Guignard, como em algumas das noites de São João, uma inegável presença da arte chinesa”.²² Uma das aproximações fundamentais estaria no uso da ideia de profundidade “diferente da perspectiva linear que supõe um ponto privilegiado de fuga, enquanto que a perspectiva oriental é qualificada tanto de aérea quanto de cavaleira”.²³

Nesse gênero de pintura o espectador tem a chance de se situar dentro da obra tendo uma visão global da paisagem, além de uma concepção de espaço associada aos cheios e vazios. “A pintura oriental é pensada a partir de uma relação entre a montanha e a água, que constituem os dois pólos entre os quais circula o vazio representado pela nuvem.”²⁴

Como informa Aulicino,²⁵ o contato de Guignard com a arte chinesa teria ocorrido por meio da coleção Castro Maya, no Rio de Janeiro, composta por objetos artísticos da China e do Japão, entre outros países.

Na obra *Noite de São João* encontra-se outra representação em que o tema continua sendo as cidades históricas de Minas Gerais. Constrói-se, então, na pintura, a divisão da cena em inúmeras camadas. O termo “camada” parece-nos mais apropriado que “plano” por não ser possível definir exatamente como as divisões se evidenciam. Em alguns momentos da cena, Guignard parece utilizar o mesmo efeito provocado pela colagem, produzindo uma percepção tridimensional em uma representação bidimensional.

A cena é composta por igrejas, pontes, pessoas, trem de ferro, montanhas e balões que evidenciam uma interligação que forma o conjunto da imagem e, ao mesmo tempo, fazem parte do mesmo universo. Todavia, como “colagens”, assumem autonomia representativa. O distanciamento, por sua vez, corresponderia muito mais a uma situação psicológica que uma ausência de fato.

O estudo das paisagens de Guignard permite ressaltar o significado de alguns aspectos encontrados nas representações paisagísticas e demonstrar a importância da formação artística transmitida pelo pintor aos artistas mineiros. Sua atuação na década de 1950 coincide com importantes modificações no cenário artístico brasileiro, em diálogo permanente com as produções internacionais.

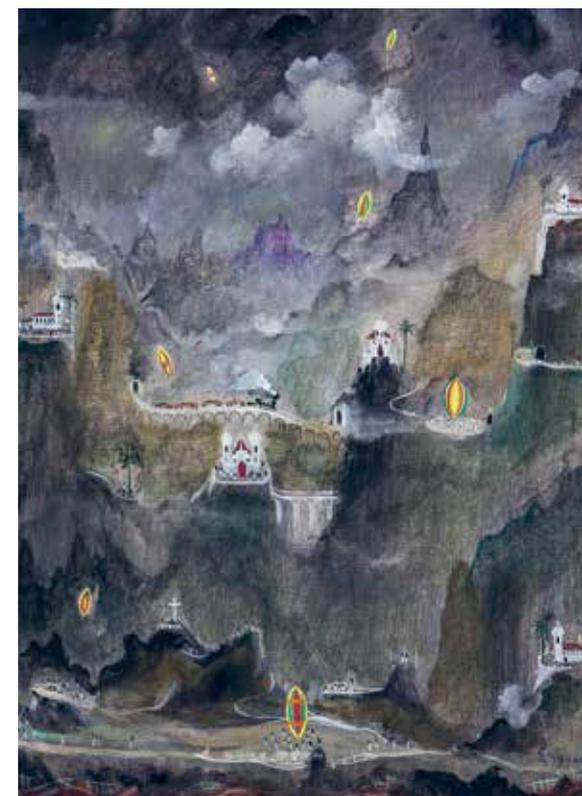
Os Salões de Arte

Patrocinado pela Prefeitura de Belo Horizonte, o Salão Municipal de Belas Artes, mais tarde denominado Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, cumpriu uma importante função no processo de divulgação, discussão e formação de público e artistas. Nas palavras de Ângela Ancora da Luz: “A história dos salões se confunde com a história da arte”.²⁶

Os salões possuíam a capacidade de concentrar “a produção artística de um período, emoldurar valores que se materializam em obras” como também levar os artistas à consagração “com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados”.²⁷

Em 1937, inaugura-se o Primeiro Salão de Belas Artes,²⁸ em certa medida atendendo aos pedidos dos participantes do Salão Bar Brasil, realizado no ano anterior. No limite temporal da pesquisa, os salões mais significativos ocorreram a partir do XV Salão Municipal de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, realizado em 1960. Artistas reconhecidos nacionalmente passam a participar desses eventos, fazendo com que se redefiniram os critérios até então utilizados para caracterizar as artes plásticas na capital mineira.

As mudanças na estrutura do salão não são aceitas sem críticas, pois os artistas locais passam a sentir-se ameaçados pela concorrência de artistas reconhecidos de outros Estados. As contestações são centralizadas em uma série de matérias publicadas no jornal *Diário da Tarde*, sendo a primeira: “XV Salão de Belas Artes violou a lei: admitiu artistas de fora”.²⁹ Nessa ocasião, os premiados da seção pintura são: 1º prêmio: Ado Malagoli, *Abstração com ponto vermelho*; 2º prêmio: Takashi Fukushima, *Abstração em branco*; 3º prêmio: Anatol Wladislaw, *Pintura n. 1*.



GUIGNARD, Alberto da Veiga (Nova Friburgo, RJ, 1896 – Belo Horizonte, 1962). *Noite de São João*, 1961. Óleo sobre tela, 61cm x 46cm. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

A pintura *Abstração com ponto vermelho*, contemplada com o prêmio maior no XV Salão, faz parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Seu autor, Ado Malagoli, nasceu em Araraquara (SP), em 1906, e faleceu em Porto Alegre (RS), em 1994. No período de 1922 a 1928, estuda no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, tendo sido aluno de Enrico Vio. Trabalhou ao lado de artistas importantes, tais como Francisco Rebolo, Alfredo Volpi e Mario Zanini. Anos depois, estuda na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e, em 1928, faz parte do Núcleo Bernadelli.³⁰

Simbolicamente, o fato de Malagoli ter participado desse grupo é ainda mais importante, pois, como se sabe,

seus membros foram responsáveis por lutar contra a hegemonia de artistas acadêmicos na Escola Nacional de Belas Artes. Malagoli já havia sido contemplado com o prêmio de viagem ao exterior concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes, tendo residido durante três anos nos Estados Unidos.

Como se afirmou anteriormente, a presença de artistas de outros Estados nos salões de arte belo-horizontinos foi um fato extremamente relevante para se iniciar a discussão sobre arte local, nacional e internacional. Nesse sentido, a premiação de Malagoli é importante por modificar o cenário artístico de Belo Horizonte, deslocando as discussões entre conservadores e modernos para o confronto entre arte abstrata e figurativa. No Brasil, a abstração informal é influenciada pela passagem no país do pintor tachista francês Georges Mathieu, que obtém o primeiro prêmio de pintura na V Bienal de São Paulo, em 1959. Após esse ano, o tachismo³¹ torna-se referência obrigatória para os artistas brasileiros.

A introdução da arte abstrata informal não é recebida de forma pacífica. A crítica brasileira discute, nesse momento, a possibilidade de uma arte com características nacionais. O concretismo e o neoconcretismo, segundo alguns críticos, representam os anseios de uma arte genuinamente brasileira, ao passo que a abstração lírica compreenderia uma expressão internacional que descaracterizaria as propostas utópicas de uma arte brasileira.

Mário Pedrosa e Ferreira Gullar são os críticos brasileiros que debatem a viabilidade de se constituir uma arte nacional e acreditam na possibilidade de a arte construtiva forjar um conceito unificador para a sociedade brasileira. A arte informal, ao contrário, “exprimiu uma atitude de desilusão e de desespero em face da complexidade do mundo”.³² A arte tachista brasileira, considerando as proposições de Gullar, aproxima-se mais do desenvolvimento europeu que propriamente das

propostas da arte e dos artistas norte-americanos. Não se constata, por exemplo, o abandono dos instrumentos e técnicas tradicionais da pintura por artistas como Ado Malagoli. Para Gullar, muitos artistas realizam uma pintura abstrata por meios tradicionais, manipulando os mesmos instrumentos, o que não os diferencia, quanto aos meios técnicos utilizados, da pintura figurativa e, “assim, continua a referir-se a ela”.³³ Segundo o crítico, apesar da reivindicação dos pintores tachistas de não mais pintarem “objetos”, são mantidos os mesmos processos criativos, materiais e instrumentos, não havendo rompimento verdadeiro com as propostas da pintura figurativa.

É nesse cenário de introdução da arte abstrata no Brasil que se insere a obra de Malagoli. *Abstração com ponto vermelho* é uma pintura produzida em óleo sobre tela com sobreposição de várias tonalidades e com presença de empastes. Distingue-se nessa obra uma policromia em tons verde, azul, marrom, preto, amarelo, ocre e vermelho. As variações tonais presentes nessa tela produzem um movimento espiralado, para a constituição do qual o vermelho é fundamental.

Onde situar o conceito estético de uma sociedade que fica ruborizada com o trabalho de Portinari na Exposição de Arte Moderna em 1944³⁴ e agora tem contato com uma obra radicalmente abstrata como a de Ado Malagoli? Pensando-se em uma metáfora explicativa para tal obra, poder-se-ia fazer referência à música, mais especificamente, ao jazz. Uma possibilidade comparativa pauta-se na experimentação, o elemento constitutivo do processo criador baseado em variações formais.

O uso de inúmeras cores é capaz de produzir uma coerência interna à obra, o que talvez corresponda à definição de “necessidade interna” de Kandinsky. Nesse sentido, o tom ocre na obra de Malagoli equivaleria ao tema das composições jazzísticas. O tema norteia a atuação dos outros músicos que oferecem a base



MALAGOLI, Aldo (Araraquara, SP, 1906 – Porto Alegre, RS, 1994). *Abstração com ponto vermelho*. Óleo sobre tela, 64cm x 84cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

harmônica para o processo de experimentação. No entanto, como conceber o vermelho que se destaca de todas as outras tonalidades? Essa cor representaria o improviso, característica da execução jazzística. Caberia, pois, uma comparação com experimentações-limite de Thelonius Monk, Miles Davies, Louis Armstrong e John Coltrane, para apenas citar alguns. Assim como é próprio das artes plásticas, também o jazz coleciona episódios memoráveis, como o ocorrido com Louis Armstrong. O jazzista foi gravar uma composição em estúdio, mas o papel onde estava escrita a letra cai ao chão. Como

a gravação não podia ser interrompida, Armstrong abandona a letra, passando a vocalizar e acompanhar os instrumentos e produzindo a hoje tão conhecida *Heebie Jeebies*.³⁵

Pode-se dizer que *Abstração com ponto vermelho* dialoga com um conjunto de obras expostas nas bienais de São Paulo. Nota-se o embate entre figuração e abstração que já havia sido fomentado em mostras como *Do figurativismo ao abstracionismo*, em 1949, na inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

É efetivamente a partir das bienais que a arte abstrata parece ter-se consolidado no Brasil, a exemplo das obras *Formas*, de Ivan Serpa, e *Gesto cósmico*, de Willi Baumeister, expostas na primeira edição do evento.

Embora as obras supracitadas sejam representativas para o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil, aquela que talvez mais tenha influenciado Ado Malagoli tenha sido *Composição I*, de Yolanda Mohalyi. Vale lembrar que Malagoli, antes da premiação no salão de Belo Horizonte, concorre à I Bienal de São Paulo, mas não é premiado.

Após a premiação de Ado Malagoli, a questão conceitual que se instala entre os artistas mineiros refere-se aos limites entre arte figurativa e abstrata. Seria, então, possível desconstruir os limites entre abstração e figuração? A resposta para o júri poderia ter sido encontrada no XVI SMAP, com a premiação da artista Diva Rolla. O problema é que a obra foi enviada para o salão por uma artista iniciante e sem o conhecimento das discussões artísticas presentes em sua época.

Objeto e participação e Do corpo à terra

As mostras *Objeto e participação* e *Do corpo à terra* ocorrem paralelamente em 1970 e fazem parte do mesmo projeto, que teve curadoria de Frederico Morais.³⁶ A primeira é realizada na parte interna do Palácio das Artes e a segunda ocupa toda a extensão do Parque Municipal. A emergência dessas mostras refere-se a um conjunto de mudanças nas artes plásticas da década de 1960, que dialoga com questões levantadas anteriormente por Hélio Oiticica e Frederico Morais. O primeiro, principalmente, por introduzir o conceito de “nova objetividade”, rompendo com definições artísticas tradicionais. Morais, por sua vez, exerceu papel importante em Minas Gerais, tendo sido um fundamental articulador das artes plásticas em um circuito ainda incipiente.

As propostas de Oiticica e Morais podem relacionar-se a exposições como *Vanguarda brasileira*, na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte; e *Coletiva de oito artistas*, na Galeria Atrium, em São Paulo, ambas em agosto de 1966. Ainda nesse ano, são realizadas, no Rio de Janeiro, as palestras *Situação da vanguarda no Brasil* e *Conceituação da arte nas condições históricas atuais do Brasil*. Nota-se que um dos principais objetivos desses encontros é redefinir as propostas artísticas que buscam relacionar proposições estéticas, compromisso social e aproximação entre arte e vida.

Objeto e participação consiste em uma mostra coletiva, realizada no saguão do Palácio das Artes, com trabalhos de Franz Weissmann, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Humberto Costa Barros, Guilherme Vaz, Carlos Vergara, Ione Saldanha, Odila Ferraz, Cláudio Paiva, George Helt, Orlando Castaño, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Teresinha Soares, Yvone Etrusco, Nelson Leirner e Marcelo Nistche. Um aspecto importante discutido nas exposições *Objeto e participação* e *Do corpo à terra* é a quebra de uma proposta expositiva restrita ao museu ou à galeria. Se anteriormente é possível pensar a organização de um espaço curatorial, nesse momento, o artista coloca-se apenas como um agenciador de práticas, não podendo controlar as variáveis expositivas, como luminosidade, barulho e disposição das obras. No contexto internacional, um exemplo emblemático pode ser encontrado no livro de Lucy Lippard *Six years: the desmaterialization of the art object (1966-72)*.³⁷ A autora não analisa as propostas conceituais então desenvolvidas, apenas reúne um conjunto de recortes de jornais, manifestos e outras informações disponíveis sobre os artistas do período. Com esses elementos, ela pretende demonstrar que o processo seria mais importante que a materialidade do objeto resultante. Com o fim do duopólio pintura-escultura, torna-se urgente e ético implodir as categorias predeterminadas. Negar a materialidade da obra é impedir o funcionamento do circuito artístico dos museus e galerias enquanto instituições da burguesia.

LOBO, Lotus; GUSMÃO, Luciano; ARAÚJO, Dilton. *Territórios*. Acrílico, alumínio polido, ferro, cabos de náilon, plástico. *Dimensões variáveis*, 1969. In: Catálogo da exposição *Neovanguardas*. Curadoria Marconi Drummond, Márcio Sampaio e Marília Andrés. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, 2007.



O Museu de Arte da Pampulha (MAP), localizado em prédio projetado por Oscar Niemeyer entre 1942 e 1944, no contexto do conjunto da Pampulha, é inaugurado, em 1957, no lugar em que funcionou o antigo cassino, então desativado devido à proibição do jogo no país, em 1946. Como se sabe, desde a instalação do MAP no local, não foi possível adequar a edificação ao acervo museográfico para que fosse exposto permanentemente. Dessa forma, o grande conjunto de obras adquirido durante as premiações dos salões ficou restrito à reserva técnica, sendo raramente exposto.

A exposição *Do corpo à terra* ocorre na gestão do governador Israel Pinheiro, quando da inauguração do Palácio das Artes. Nessa ocasião, realizou-se a exposição *O Processo evolutivo da arte em Minas*, com curadoria de por MariStella Tristão,³⁸ que revê a produção mineira, de Athaide aos vanguardistas. Tudo indica que iniciativas como essa são características de momentos de ruptura, sendo necessária a reapropriação do passado a fim de inaugurar novas possibilidades para o futuro. No caso específico de Belo Horizonte, o futuro é simbolizado pelo conceito de vanguarda.

Na exposição *Do corpo à terra*, as propostas conceituais são concretizadas durante três dias no Parque Municipal e nas ruas da cidade de Belo Horizonte. Entre elas, destacam-se: a queima de dez galinhas vivas por Cildo Meirelles, que homenageia, assim, o sacrifício de Tiradentes; Lotus Lobo lança sementes no Parque Municipal; Luis Alphonsus queima um pano com extensão de 30 metros; o artista Eduardo Ângelo rasga jornais velhos e Luciano Gusmão mapeia o Parque Municipal, dividindo-o em áreas livres e áreas de repressão. Bastante conhecidas são as trouxas de sangue lançadas no ribeirão Arrudas por Artur Barrio. Lee Jaffe realiza o que hoje seria chamada uma performance na serra do Curral, desenhando uma trilha de açúcar. O programa da “mostra” menciona que a duração seria de uma semana (cinco dias úteis), com início em 18

de abril de 1970, ocorrendo no interior do Palácio das Artes e em toda a extensão do Parque Municipal. Poderia ser incluído qualquer tipo de manifestações ou situação “no campo da arte ecológica (terra, água, ar, grama etc.), conceitual (puramente mentais: imaginação), participacional, ambiental ou corporal”.³⁹ Todas as proposições artísticas deveriam ser realizadas em Belo Horizonte e seriam custeadas pelo Palácio das Artes.

O documento alerta que a divulgação seria feita apenas por volantes escritos em “linguagem simples, que serão lançados nas ruas principais da cidade: no Mineirão, nos cinemas etc. Não haverá catálogos nem cartazes, TV, rádio e jornal serão mobilizados”.⁴⁰ O programa menciona, ao final, que Frederico Moraes é o único autor intelectual da “mostra” e que, em São Paulo, os contatos com os artistas deveriam ser mantidos por intermédio de Maria Eugênia Franco.

A crítica local recebe a “mostra” com desconfiança. Como foi mencionado anteriormente, existia uma disputa pela apropriação do conceito de vanguarda postulado pelos artistas mineiros que participavam do Salão de Arte Contemporânea (SAC) e pelos artistas realizadores de *Do corpo à terra*. Essas diferenciações podem ser notadas nas observações de Ribeiro⁴¹ sobre Sampaio.⁴² Segundo a autora, Sampaio inicia o diálogo com Frederico Moraes, a partir das críticas de jornal, sobre a exposição *Vanguarda brasileira*,⁴³ mas com bastante desconfiança, afirmando que essa exposição era “uma tentativa inútil de se criar”, em Belo Horizonte, uma “escola carioca” de “vanguardeiros”.

Lotus, Dilton e Luciano Gusmão

O surgimento de um grupo de artistas formado por Lotus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão tem um significado especial para as artes plásticas de Belo Horizonte. Talvez tenha sido a primeira vez que se

buscava uma autoria coletiva da obra de arte, rompendo, acima de tudo, com o conceito de “arte mineira”. No que se refere às produções do grupo, destacam-se o *happening* de protesto no XXIII Salão Municipal de Belas Artes, a premiação recebida no I Salão de Arte Contemporânea, em 1969, com a obra *Território*, e a participação na mostra *Do corpo à terra*, em 1970. Na intervenção feita durante o Salão de Arte Contemporânea, são colocadas, no espaço externo do Museu da Pampulha, chapas ligadas a uma corda fixada dentro do prédio. O objetivo do grupo é tentar estabelecer uma conexão entre os espaços interno e externo do museu. Dessa maneira, coloca-se em questão a institucionalização do espaço e do próprio Salão de Arte.

A história da obra *Território* teve início no Rio de Janeiro, no Aterro do Flamengo, mas não foi concretizada. Na ocasião do SAC Lotus Lobo afirma que “o Luciano decide então financiar as coisas e partimos para uma batalha tremenda tentando encontrar no Mercado de Belo Horizonte, materiais adequados para aquilo que tínhamos em mente”.⁴⁴

O grupo trabalha também com materiais inusitados: plásticos de cor, alumínio brilhante, varas brancas e folhas de acrílico de cores diferentes. O alumínio é cortado de forma irregular, mas, apesar do interesse pela plasticidade, os artistas não planejam a organização do material nos jardins do Museu da Pampulha. O objetivo é que a natureza assumira o lugar da obra. Não como uma inversão de valores entre figura e fundo que, segundo o grupo, ainda persiste nas obras tradicionais. Buscam-se formas de discutir as limitações da instituição museológica, numa tentativa de estabelecer, simbolicamente, um diálogo com a parte externa do museu. A ideia do grupo “foi de pegar uma corda, amarrar na sua ponta uma pedra e levá-la para dentro do museu”.⁴⁵

Após entrar no museu, o visitante encontraria uma pedra “no lugar da obra; seguindo a corda iria até a janela; de

lá olharia para baixo e o reflexo do sol no espelho polido de alumínio iria bater no seu olho”.⁴⁶ Com o objetivo de executar o trabalho, o grupo compra chapas acrílicas, alumínio polido, ferro, cabos de náilon e plástico que são transportados para o Museu da Pampulha. A direção da instituição não aceita que os materiais fiquem nos jardins, tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

O grupo arca com todas as despesas e transporta para o centro de Belo Horizonte os materiais. A obra recebe o título *Territórios II*. Para adequar ao Museu da Pampulha, o grupo constrói espaços denominados: 1. Lugar-lugar; 2. Atalho; 3. Duas clareiras. 4. Vermelho-Amarelo-Azul e um painel de faixas de plástico.

O objetivo de *Territórios* seria o de construir um espaço contínuo de improvisação e jogo. A referência para o grupo foi a obra de Guimarães Rosa. Relato do próprio grupo explica que os locais utilizados para a execução dos trabalhos foram marcados “posteriormente e durante a exposição com uma lápide branca onde constava o nome de cada lugar, *Territórios II* e um logotipo improvisado de última hora, do qual lhe mando desenho meu”.⁴⁷

O valor da premiação recebida no Salão de Arte Contemporânea, segundo as informações de Gusmão, é suficiente apenas para custear as despesas de transporte e da compra do material. Eles visam à instalação da obra *Território* nos jardins do museu para que seja incorporada pela natureza, mas o MAP alega necessitar de uma obra “concreta” para fazer parte do acervo. Os artistas tinham a intenção de deixar a caixa (que chamaram “lápide”) com os objetos no jardim. Com o tempo o jardim consumiria a caixa não deixando registro posterior para o acervo museológico.

É importante notar que, apesar de o museu ter premiado uma obra conceitual, exige, paradoxalmente, que ela seja incorporada ao seu acervo. Considerando

tal exigência, afirmam os artistas, “desfizemos tudo, encaixotamos e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinadas. Soubemos que o museu havia lançado fora aquilo que chamamos MEMÓRIA da obra”.⁴⁸

Frederico Moraes relata que, ao conhecer *Território* nos jardins do Museu de Arte da Pampulha, ficou bastante impressionado com a obra. Para o crítico, uma questão fundamental seria buscar formas de documentar as modificações pelas quais passaria a obra em contato com a natureza. Segundo ele, o grupo deveria registrar as modificações ocorridas no contato com o ambiente e a obra seria o registro dessas modificações. Para Moraes, a simples reprodução seria sempre fruto de uma “deformação” que descaracterizaria uma etapa fundamental das obras contemporâneas. Em sua opinião, “o mérito da reprodução foi precisamente o de eliminar a aura da obra de arte, ao multiplicá-la e modificá-la. Porém, mais importante ainda, é a documentação (memória da obra)”.⁴⁹

Entendia Moraes ser importante que *Territórios* continuasse nos jardins do MAP até ser transformado em natureza. As cordas amarelas e verdes estavam desaparecendo na grama que crescia e com o tempo, diz ele, “sobrarão apenas placas de vidro sobre as quais se escreveriam textos (poemas?) indicativos. Quando a obra estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides”.

Dilton Araújo, Luciano Gusmão e Lotus Lobo ficam também conhecidos por dialogarem com as tradições religiosas de Diamantina e elaborar trabalhos com o lixo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Como informa Roberto Pontual: “Dilton Araújo também traz para o recinto asséptico, dignificado e sacralizado das exposições convencionais de arte, o seu subterrâneo avesso: o lixo. A realidade exterior não mais representada, mas representando”.⁵⁰

RESUMO | O presente artigo faz parte dos esforços de valorização e divulgação das produções artísticas que integram os acervos da capital mineira. A análise da História da Arte visa contemplar as produções em seus aspectos de visualidade e materialidade atentos à não redução das obras específicas a um discurso genérico ou teorizante.

ABSTRACT | This article is part of efforts to recognize the value and to disseminate art that is made up of collections of the capital of the State of Minas Gerais. The analysis of Art History seeks to view the works in both their visual and material aspects, taking care to not reduce specific works to a generic or theoretical discourse.

Notas |

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

2. Fazem parte do conjunto a igreja São Francisco de Assis, o Museu de Arte da Pampulha, a Casa do Baile e o late Tênis Clube.

3. Ver CEDRO, Marcelo. A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960. *ARTCULTURA*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 127-142, jan.-jun. 2007. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Marcelo%20Cedro.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

4. CEDRO, Marcelo; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Administração municipal de Juscelino Kubitschek na cidade de Belo Horizonte (1940-1945) e o discurso político cultural do Estado Novo. *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, Belo Horizonte, PUC, v. 1, n. 1, 2006, p. 36.

5. A primeira etapa da construção da barragem foi iniciada em 1936 e concluída em 1938 (11,50m de altura) e a segunda etapa (16,50m de altura), iniciada em 1940 e concluída em 1943, represando as águas que formaram a Lagoa da Pampulha.

6. OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. *Por que construí Brasília?* Rio de Janeiro: Bloch, 1975. p. 34.

7. Dom Antônio dos Santos Cabral, bispo depois arcebispo metropolitano de Belo Horizonte entre 1922 e 1956.

8. OLIVEIRA. *Por que construí Brasília?*, p. 36.

9. OLIVEIRA. *Por que construí Brasília?*, p. 36.

10. LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 251; FACCHINETTI, Vittorino. *Iconografia francescana*: (Saggio). Milano: Casa Editrice S. Lego Eucaristica, 1924. p. 152.

11. Giotto di Bondone (1267-1337), célebre pintor e arquiteto pré-renascentista italiano.

12. Benozzo Gozzoli. Cenas da Vida de São Francisco (Cena 1, lado norte) – 1. *Nascimento de São Francisco*, 2. *Profecia do Nascimento por um pelegrino*, 3. *Homenagem de um homem simples*, 1452, Afresco, 304cm x 220cm, Apsidal Chapel, San Francesco, Montefalco.

13. TEIXEIRA, Luis Gonzaga. *Igreja São Francisco de Assis Pampulha*. Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, inventário do patrimônio cultural. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008. p. 44.

14. TEIXEIRA. *Igreja São Francisco de Assis Pampulha*, p. 44.

15. Benozzo Gozzoli. Cenas da Vida de São Francisco (Cena 1, lado norte) – 1. *Nascimento de São Francisco*, 2. *Profecia do Nascimento por*

um pelegrino, 3. *Homenagem de um homem simples*, 1452, Afresco, 304cm x 220cm, Apsidal Chapel, San Francesco, Montefalco.

16. Carta de Oscar Niemeyer a Portinari, Rio de Janeiro, 1945.

17. SASSETTA. *O Lobo de Gubbio*, 1437-44. Têmpera, 87cm x 52,4cm. National Gallery.

18. LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 80.

19. *São Francisco pregando aos pássaros*, afresco de Giotto sobre a vida de São Francisco, pintado na Igreja Superior da Basílica de Assis, em 1296.

20. NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

21. ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso*: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momesso, 2002. p. 220.

22. ZÍLIO, Carlos. Com a cabeça nas nuvens. In: ZÍLIO, Carlos (Org.). *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1982. p. 20.

23. ZÍLIO. Com a cabeça nas nuvens, p. 20.

24. ZÍLIO. Com a cabeça nas nuvens, p. 20.

25. AULICINO, Marcos. *O distante próximo, o próximo distante*: a elaboração de um espaço imaginário nas paisagens de Guignard. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

26. LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte*: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005. p. 19.

27. LUZ. *Uma breve história dos salões de arte*, p. 19.

28. Os salões de arte patrocinados pela prefeitura de Belo Horizonte receberam ao longo do tempo as seguintes denominações: 1. Salão de Belas Artes (1937-1960); 2. Salão Municipal de Belas Artes (1960-1968); 3. Salão Nacional de Arte Contemporânea (1969).

29. *Diário da Tarde*, 3 de dezembro de 1960, p. 6.

30. Fundado em junho de 1931, no Rio de Janeiro, por um grupo de pintores que se opunha ao modelo acadêmico de ensino da Escola Nacional de Belas Artes. O nome é uma homenagem a dois ex-professores da instituição, Rodolfo e Henrique Bernadelli, que, no final do século XIX, insatisfeitos com o ensino da escola, montaram um curso paralelo na Rua do Ouvidor, centro daquela cidade.

31. Tendência artística surgida na Europa no período após a Segunda Guerra Mundial. O termo, que vem do francês *tache* (mancha), foi cunhado pelo crítico Michel Païé, no livro *Un Art Autre*, para definir o novo estilo de pintura que recusa qualquer tipo de formalização. Arte informal é outra designação usual para o tachismo.

32. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 241.

33. COCCHIARALE; GEIGER. *Abstracionismo geométrico e informal*, p. 241.

34. *Galo*, de Candido Portinari, foi uma das obras que mais causaram escândalo nessa exposição. A polêmica transbordou para a imprensa, que apelidou a pintura de “Olag”.

35. *Heebie Jeebies* é uma canção escrita por Boyd Atkins, que alcançou fama ao ser gravada por Louis Armstrong, em 1926, quando o músico criou a técnica do *scat singing*, confundida às vezes com o título da canção.

36. Sobre essa iniciativa, ver MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra*: um marco radical na arte brasileira. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/corpoaterra/texto_curador.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2013.

37. LIPPARD, Lucy L. *Six Years*: The Desmaterialization of the Art Object. Nova York: Praeger Publishers, 1973.

38. Colunista de artes plásticas do jornal *Estado de Minas*, Mari’Stella Tristão era, na ocasião, diretora do setor de exposições do Palácio das Artes. Foi também idealizadora do Salão de Ouro Preto.

39. Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra *Objeto e participação e Do corpo à terra*.

40. Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra *Objeto e participação e Do corpo à terra*.

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

42. Márcio Sampaio, poeta, artista e crítico de arte com atuação marcante em Minas Gerais.

43. Acontecida na Reitoria da UFMG, em 1966.

44. Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-2008 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte.

45. Depoimento de Luciano Gusmão a Marília Andrés Ribeiro. *Apud RIBEIRO. Neovanguardas*, p. 227

46. RIBEIRO. *Neovanguardas*, p. 227.

47. Documento disponibilizado na exposição *Neovanguarda* em 2007-2008, no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte.

48. Documento disponibilizado na exposição *Neovanguarda* em 2007-2008, no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte.

49. Documento disponibilizado na exposição *Neovanguarda* em 2007-2008, no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte.

50. PONTUAL, Roberto. Um Salão a quem contenta? *Suplemento Literário*, Minas Gerais, 20/06/1970, v. 5, n. 199, p. 4-5, jun. 1970.

Rodrigo Vivas é graduado em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), mestre em História da Cultura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutor na mesma disciplina pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É também professor de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFMG, com atuação no Programa de Pós-Graduação da instituição, onde coordena o Núcleo de Apoio à Pesquisa (NAPq-Belas Artes) – Grupo de Pesquisa: História da Arte, Crítica e Museus Mineiros. <professorvivas@gmail.com>