

Estamos Condenados ao Moderno: Arte Neoclássica e Arte Moderna nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte

Enviado em:
29/05/2013

Aprovado em:
16/11/2013

Rodrigo Vivas

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
rodvivas@gmail.com

Gisele Guedes

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais
gisagguedes@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho aborda questões referentes às modificações dos critérios artísticos nos Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte focando no debate ocorrido na década de 1950 sobre as duas categorias de premiação: Arte Neoclássica e Moderna. A proposta é a (re)condução destas obras ao primeiro plano de análise, contrariando a tendência comum da atual historiografia de arte mineira em valorizar explicações de determinação “política” ou “social” em detrimento a análise de obras específicas. A revisão deste quadro visa apreender a imagem visual em sua totalidade, em sua capacidade de desdobramento em vários níveis de percepção por meio da inclusão dos conceitos relativos à “função”, “destinação” e “problema artístico” no termo inicial de “autenticidade”.

211

Palavras-Chave

Salão Municipal de Belas Artes, Arte Moderna, Arte Neoclássica

A história da arte de Belo Horizonte, apesar de poucos estudos, possui em seu quadro grandes pesquisadoras como Cristina Ávila, Marília Andrés Ribeiro e Ivone Luzia Vieira¹. Apesar de diferenças individuais entre estas autoras, parece existir uma referência comum: a tentativa de vinculação dos fenômenos culturais

¹ O presente artigo faz menção aos seguintes trabalhos: Emergência do Modernismo - Ivone Luzia Vieira; Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade - Cristina Ávila e, Formação da arte contemporânea - Marília Andrés Ribeiro. Trabalhos estes reunidos em Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte publicado em 1997.

e econômicos em uma seqüência à qual a arte seria dependente. As contribuições destas pesquisadoras não podem ser desconsideradas, e é através delas que notamos formado um perfil cronológico e institucional de uma narrativa da “história da arte em Belo Horizonte” como demonstrado por Rodrigo Vivas (2012:11). São três os momentos estabelecidos pela historiografia corrente: Arte acadêmica: 1918–1936; Arte moderna: 1936–1963 e Arte contemporânea: 1964– até os dias atuais. Este tipo de posicionamento tende a criar barreiras inexistentes, estipulando para as obras uma espécie de “prazo de validade”, como se estas obras e seus respectivos criadores, fossem obrigados a orientarem sua produção de acordo com os limites impostos pelo calendário. Já o “confronto do olhar” nos permite “fugir de uma história da arte linear e evolucionista que visa a comprovar a passagem do acadêmico, moderno e contemporâneo como um caminho natural”. (VIVAS, 2012:38). Também nota-se em Minas, o excesso de vinculação do desenvolvimento econômico e processos políticos da sociedade com a atividade artística, o “Estado” é colocado como patrocinador da arte e visto como mecenas, as obras se tornam efeitos:

212

É assim que vemos desenvolver-se em Minas, desde os primeiros passos da “Nova Capital”, a formação de um “Mecenato Estadual” que, de certa forma, controla a produção artística, limitando-a às vezes às contingências de uma estreita mentalidade política ou desestimulando-a, quando esta mentalidade se abre a outras perspectivas. (ÁVILA, 1986:166).

Em resposta a superficialidade de tal afirmativa, que acaba por promover noções gerais que apenas rodeiam a obra de arte sem abranger cada uma de suas particularidades, aceito a alternativa proposta por Vivas sobre a importância da inclusão dos conceitos relativos à “função”, a “destinação” e “problema artístico” no termo inicial de “autenticidade”. Indicando-nos assim, como uma obra de arte se desdobra em vários níveis de compreensão e nos atentando para a conversão de questões sociais ou nacionais em questões artísticas:

O historiador da arte não nega que os artistas enfrentem problemas de controle social, mas prefere entender quais as “estratégias” formuladas artisticamente foram capazes de “negociar” com os sistemas coercitivos vigentes. Aceitar que a obra de um artista pode ser explicada pelo mecenato é desconsiderar as “estratégias” e “astúcias” que uma determinada delimitação comporta. (VIVAS, 2011:108).

Após as devidas considerações sobre as contradições existentes na história da arte mineira e a explicitação a respeito da matriz principal de pensamento seguida neste texto, bem como em outros também reunidos em torno do propósito de revelar coleções localizadas em Belo Horizonte², voltamos nossa atenção à discussão aludida no princípio: arte moderna e arte acadêmica, ressaltando como foco a década de 1950 e seus Salões Municipais de Belas Artes. Serão levantados ainda, alguns aspectos das Bienais realizadas em São Paulo e os Salões Nacionais no Rio de Janeiro.

O estudo aos Salões de Arte tem-se mostrado uma essencial ferramenta para a compreensão do processo de constituição do acervo de instituições nacionais como o Museu de Arte da Pampulha. São nas palavras de Angela Ancora da Luz que vemos expressa a dimensionalidade deste local expositivo conhecido por Salão - mais que um lugar, “um espaço de sacralização de nossa arte, de confirmação de valores e de obrigatoriedade de comparecimento” (LUZ,2005:18). Os Salões, assim como a Academia³, se tornaram para o artista um veículo de divulgação e validação de sua produção e para muitos, era somente através destes, que a possibilidade de ver-se inserido em um circuito artístico e alcançar certa notoriedade se tornava real. Além do reconhecimento, havia ainda o prêmio de viagem ao estrangeiro, permitindo ao artista uma convivência direta com as obras dos grandes mestres sem as barreiras criadas por artifícios de reprodução. Este período passado no exterior funcionava também como uma espécie de formação complementar.

213

É que este espaço, antes de ser físico, é lúdico. Possui a capacidade de concentrar a produção artística de um período, de emoldurar valores que se materializam em obras, de fazer surgir do nada nomes ainda descobertos e leva-los a consagração com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados. (LUZ, 2005:19).

No que se refere à cidade de Belo Horizonte, o mapeamento das exposições aqui realizadas, foi feito através da busca de catálogos, críticas publicadas pela imprensa da época e mais importante, pelo contato com as obras. Esta sistematização

2 Para uma detalhada análise sobre obras de artistas mineiros presentes no Museu Mineiro, conferir: VIVAS, Rodrigo; ASSIS, Márcia Georgina de. A Academia Imperial de Belas Artes no Museu Mineiro. 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/mm_aiba.htm>.

3 É importante ressaltar que o termo Academia é aqui utilizado para referenciar a instituição criada em 1816 pela vinda da Missão Francesa por Decreto de D. João VI.

de informações se torna imprescindível para a (re)construção do cenário de cada uma destas mostras. Ao realizar-se o levantamento sobre a década de 1950, algumas premiações chamaram mais atenção em virtude dos debates suscitados e pela possibilidade de acesso. Estão aqui reunidos o VII Salão Municipal de Belas Artes, 1952 e o XII Salão Municipal de Belas Artes, 1957.

Para que as disputas institucionais dos salões possam ser compreendidas, é necessário que se entenda também, como ele foi fundado. A oficialização dos Salões Municipais em Minas Gerais está vinculada a Exposição Bar Brasil realizada em 1936, que consegue instituir para a cidade, uma exposição anual de arte através da Resolução nº6 da Câmara Municipal, que posteriormente seria regulamentada pelo Decreto nº130 de 23 de agosto de 1937. De acordo com Ivone Luzia Vieira:

Esta exposição foi o primeiro evento coletivo dos emergentes de Belo Horizonte. Ela tornou-se um marco do início do movimento na cidade. Até aquele momento todas as manifestações modernistas tinham sido atividades individuais⁴ e prescindiam de uma organização de grupo ou de um programa. (VIEIRA, 1997:150).

214

Entretanto, “problematizar a realidade das artes em Belo Horizonte, questionar a arte institucional, democratizar o sistema” – ainda nas palavras de Vieira (1997) -, parecem ideais apenas parcialmente realizados considerando que muitos dos artistas “conservadores” da cidade ainda estavam presentes na exposição e não é possível perceber nenhum tipo de contestação organizada por parte dos artistas. “Um outro fator a ser destacado é que o evento possuía como objetivo conferir prêmios e vender as obras expostas, fatos que não indicam a iniciativa de motivar uma transformação social.” (VIVAS, 2012:88).

A inauguração do primeiro Salão de Belas Artes é registrada no ano de 1937, que desde o momento de sua criação foi fundado como representativo da arte moderna – e conseqüentemente, contrário à arte “conservadora” das Exposições Gerais de Belas Artes⁵ -, todavia, como nos indica Vivas (2012), não era este o caráter da mostra, que parecia ter sido modificada apenas em teoria, uma vez que, mesmos eram os participantes e mesmos eram os premiados, Aníbal Mattos, por

4 A “atividade individual” referida pela autora trata-se da exposição da artista Zina Aita ocorrida no ano de 1920 no Conselho Deliberativo e patrocinada pela Sociedade Mineira de Belas Artes do pintor Aníbal Mattos.

5 As Exposições Gerais de Belas Artes foram criadas obedecendo às normas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e estabelecidas na cidade de Belo Horizonte através da atuação do pintor Aníbal Mattos.

exemplo, permanecia em posição de destaque, comparecendo não só como pintor bem como jurado.

A permanência dos artistas conservadores nos salões, que teriam sido criados para representar a “nova arte de Minas”, faz com o modernizador Juscelino Kubitscheck, já na sua entrada na Prefeitura de Belo Horizonte, suspenda os SMBA’s, que só voltam a ser realizados em 1943. [...] O discurso pronunciado por Kubitscheck buscava justificar a suspensão, ao afirmar que, apesar de existir uma Escola de Belas Artes junto à de Arquitetura, seria apenas “um esforço de abnegados”. Para Kubitscheck, “o capítulo da educação artística em Belo Horizonte está ainda bem vazio. E parece contraditório um Salão oficial de Belas Artes na cidade – sem uma escola da espécie, será apenas um salão para amadores.”. (VIVAS, 2012:125-126).

O objetivo de Juscelino ao suspender a realização das mostras era impedir a continuidade da arte dita “conservadora”, seria para ele uma forma de iniciar a cidade em uma “nova etapa artística” consolidando a arte moderna em Belo Horizonte. Como parte das ações modernizadoras, temos também a Exposição de 1944, a construção do Complexo da Pampulha e ainda, a vinda de Alberto da Veiga Guignard com a “missão” de fundar uma escola de arte. Guignard, independente de sua atuação frente aos alunos, “produz uma obra de indiscutível relevância para a história da arte brasileira”. (VIVAS, 2012:107). Quando em Belo Horizonte, Guignard assume portanto, a imagem da arte moderna e passa a ser sinônimo de modernidade e representante do “novo” momento artístico de Belo Horizonte.

215

Arte Neoclássica x Arte Moderna

No ano de 1952, o Salão ainda funcionava de forma dupla, eram duas premiações, dois júris específicos e expositores separados por paredes mais consistentes do que aquelas constituintes do espaço expositivo. Todas as categorias artísticas: pintura, escultura, desenho, gravura e arquitetura, eram avaliadas segundo a divisão na qual se encontravam - a divisão de Arte Neoclássica e a divisão de Arte Moderna. A divisão de Arte Neoclássica, como consta nas atas dos salões, era também tratada com a divisão Acadêmica da qual se referiam os jornais da época e colunistas como Frederico Morais e Sylvio de Vasconcellos. Tal divisão nos leva a questionar, qual seria na verdade, o real interesse dessas mostras, que criadas para atuarem como modernas, não pareciam ainda quererem assumir este papel, persistindo em inaugurar, ano após ano, a mesma exposição. Levando-

nos a questionar ainda, qual seria a “temporalidade” almejada pelo Salão, seria o anacronismo, voltando-se para o passado, ou a contemporaneidade indicada pelo presente que se direciona ao futuro?

É necessário lembrar que nas divisões estabelecidas pela história da arte de Belo Horizonte pelas pesquisadoras Ivone Vieira e Cristina Ávila haveria uma ruptura com a arte acadêmica em 1936 com o Salão Bar Brasil. Outro fator fundamental de consolidação da arte moderna teria sido a vinda de Alberto da Veiga Guignard para criação de uma Escola de Artes moderna.

Participando desta emulação entre artistas, podemos citar no ano de 1952 alguns concorrentes na divisão de Arte Neoclássica: Aníbal Mattos, Haroldo Mattos; Herculano Campos; Murilo Diniz e Nazareno Altavilla. Quanto ao júri de premiação: Belmiro Frieiro, Prof. Anibal Mattos e Prof. Martins Francisco R. de Quadrada, júri este que elegeu como premiados na categoria de pintura em primeiro lugar Haroldo Mattos com *Parque Municipal* (ou Parque de Belo Horizonte, nome que encontra-se registrado em ata), segundo lugar *Paisagem* de Murilo Diniz e por último, o terceiro lugar concedido a *Ao cair da tarde* de Iracema de Alencar. Merece menção, a ainda forte presença de Aníbal Mattos, que ao lado do filho, Haroldo Mattos, participa da exposição com cinco quadros inscritos, além da participação como artista, marca seu lugar no júri de premiação.

Do outro lado, temos na Divisão de Arte Moderna os participantes: Alberto da Veiga Guignard; Chanina Luwicz Szejnbejn; Israel Cândido de Oliveira; Maria Helena Andrés Ribeiro; Mário Silésio; Nelly Frade e Wilde Lacerda. Compondo o júri, temos mais uma vez citado o nome do Prof. Martins Francisco R. de Quadrada, agora acompanhado de Alberto da Veiga Guignard e de Sylvio de Vasconcellos. Os prêmios foram concedidos a Israel Cândido, Mário Silésio e Arlinda Côrrea Lima com os quadros *Morro de Pedreira*, *Abstração* e *Composição*, sendo aqui colocados, de acordo com a ordem de premiação.

Nestes salões realizados em Minas Gerais nos anos de 1950, temos a presença de vários artistas, grande parte vinculada à escola Guignard e seus “ensinamentos”. Inferência esta que merece ser analisada com cautela, não podemos aqui afirmar com certeza o teor de tais “ensinamentos” e se existia de fato, um roteiro didático que pudesse justificar a atuação de Guignard como mestre. Evidentemente, não se tem o objetivo de negar a relevância de Guignard frente aos jovens artistas, mas talvez o termo “escola” seja de certa maneira, inadequado, uma vez que este comporta uma definição de estilo, traços precisos e recorrentes que permitam a associação de obras a suas respectivas escolas. Escola indica um

estilo habitual, uma descendência direta, quase uma obrigação com o estilo do mestre, o que não pode ser demonstrado pelas obras produzidas pelos alunos de Guignard, cada quadro traz consigo uma concepção diferente, não há entre eles uma mesma linha de pesquisa, nem mesmo quando temática do parque ou da paisagem se faz comum.

O interesse pela generalização observada em Minas Gerais possui um significativo paralelo no Rio de Janeiro, onde todos os pintores que estiveram ligados à Escola Nacional de Belas Artes, foram automaticamente definidos como acadêmicos/atrasados e participantes de um simples momento de transição para o modernismo – como nos revela Arthur Valle em sua extensa tese a respeito da formação dos artistas e das pinturas produzidas no período da 1ª República:

Uma de suas mais notórias características era justamente a sua variedade: estilos diversos conviviam em um mesmo recorte temporal, na obra de um mesmo artista, por vezes em uma única pintura. Isso era verificável mesmo na prática do mais corriqueiro exercício escolar, a pintura de *academias*⁶, nas quais era possível ao pintor aprendiz lançar mão de partidos estilísticos relativamente variados. (VALLE, 2007:296).

217

Esta associação desloca completamente o sentido gramatical da própria palavra acadêmico, que para os dicionários é tida como substantivo passa a assumir para aqueles que dela fazem o uso deliberado, a condição de adjetivo, ou mais propriamente, no caso da história da arte, de estilo. Considerar o academicismo como estilo é o mesmo que minimizar as possibilidades de alcance de cada uma das obras produzidas por artistas inseridos em instituições como a ENBA, é considerá-los por sua formação e não por sua capacidade de criação. Se esta associação não pode ser feita com os pintores da 1ª República, também não pode ser feita com os pintores mineiros, que por mais que tenham sido submetidos a um mesmo tipo de “formação”, quando em contato com Guignard, não apresentaram em suas obras, os mesmos modos de representação.

A questão da comparação entre quadros de mesmo tema como o da paisagem pode ser mais bem desenvolvida com a recorrência a dois aspectos: um primeiro que será explorado paralelamente ao Salão Municipal de Belas Artes realizado em 1952 e um segundo, pensado já inserido no contexto da premiação. Dois quadros com o mesmo título (*Parque Municipal* de Haroldo Mattos, 1950

⁶ Pintura ou desenho de academias são trabalhos realizados à partir da observação direta do modelo vivo.

e *Parque Municipal* de Nelly Frade, 1951) e realizados em datas aproximadas se mostram contrários à afirmação que conjuga todos os alunos de Guignard em um grupo homogêneo:

A identificação entre professor e alunos pode ser observada a partir de detalhes como gosto pela paisagem, a busca de uma linguagem pessoal, a tradição do desenho, o retrato e as cenas captadas ao ar livre. (ÁVILLA, 1997:198).

Dois caminhos para o Parque Municipal

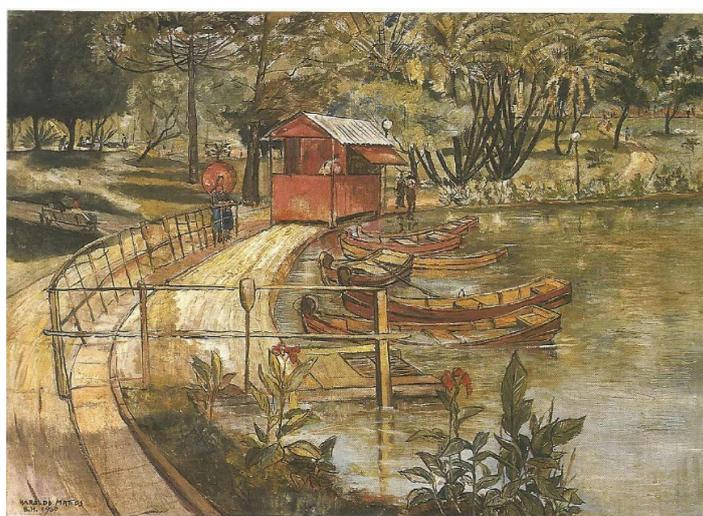


Figura 1

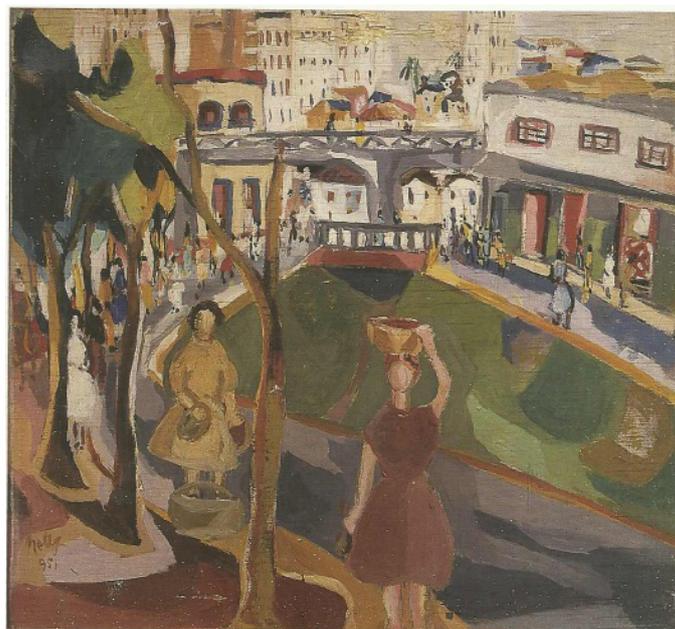


Figura 2

O quadro de Haroldo [Figura. 1] (1º prêmio de pintura na divisão de Arte Neoclássica, VII Salão de Belas Artes, 1952) possui estrutura completamente diversa do feito por Nelly [Figura. 2]. Os tons parecem se completar, toda a variedade cromática possui uma nuance em comum, não há na composição, fragmento incompatível com o todo. As cores variam, se alternam, mas voltam ao mesmo lugar. Para as figuras, estas são colocadas com certa economia de detalhes, apesar de ainda possuírem o básico que permite defini-las como tal, o que não ocorre no segundo, no qual as figuras só podem ser diferenciadas pela cor. Mais importante ainda, na comparação entre os dois quadros, é notar que no quadro de Haroldo Mattos, o traço em preto que delineia as estruturas se mantém, diferente do Parque Municipal pintado por Nelly Frade, que se constrói pelo encaixe de manchas cromáticas. Todo o quadro parece tomado por um movimento ondulatório induzindo o observador a uma percepção circular, que tem início com a primeira figura de vestido vinho e bacia na cabeça, passa pela segunda mulher, acompanha as árvores e segue tocando cada uma das pessoas que ocupam o espaço do parque, cruza a ponte, contornando o parque e retornando a primeira figura.

Se no quadro de Nelly temos movimento, no quadro de Haroldo a ideia é de imobilidade, as figuras não somente apreciam a paisagem, como são juntamente congeladas com esta. As folhas não balançam e as pessoas não respiram, o quadro se cristaliza em um recorte de um dia ensolarado onde o vento passa de forma silenciosa. As sombras são também mais um exemplo da disparidade entre as imagens, Haroldo Mattos projeta no chão a presença do Sol através da imponente vegetação, a iluminação vem em direção oposta ao caminho que toma o centro da composição. Já Nelly Frade, não acrescenta sombra à suas figuras, os elementos são de tal maneira identificados com o fundo, que não se separam da paisagem, uma vez inseridos no parque, passam a dele fazer parte.

O Parque Municipal de 1950 é concretização de um ensaio em plena luz do dia, no segundo a ideia não passa por uma programação, sendo transposta diretamente para tela sem indicar uma preparação anterior no qual os elementos parecem acrescentados de forma aleatória, não existem contornos a serem posteriormente preenchidos, ou seja, o ato de colorir não faz parte da execução do quadro, as figuras são desenhadas com cor. Haroldo deixa claro seu interesse pela vegetação, pela criação da cena por intermédio da paisagem, as figuras, ou melhor, as figurantes, atuam como complemento ao cenário não interferindo no desdobramento dos fatos.

Vale notar como certas constatações perdem o sentido quando colocadas diante dos quadros anteriormente analisados, aquelas que mais interferem na compreensão, são as que identificam os “discípulos” de Guignard como detentores da técnica do lápis duro e herdeiros da tradição do desenho:

O Parque Municipal é pátio de discussões livres e de criação fora do isolamento, onde o mestre transmite a simplicidade da técnica do lápis duro, que se transforma em um dos ícones simbólicos da formação artística mineira, marcada pelo desenho, pelo retrato, pela paisagem. (ÁVILLA, 1997:192).

Tradição, formação, desenho; palavras bastante controversas quando se trata da análise a uma “escola” tão moderna e desvinculada do provincianismo, dos valores retrógrados e também do academicismo dos quais são constantemente acusados pintores como o já citado Aníbal Mattos. Parece haver assim, uma contradição no que se refere à definição de critérios para as novas obras que estavam sendo produzidas.

VII Salão Municipal de Belas Artes, 1952

220

Tratando agora dos aspectos analisados dentro do contexto da exposição, temos dois levantamentos essenciais que precisam ser feitos, o confronto entre as duas obras premiadas, de Haroldo e Israel Cândido e ainda, o curioso fato de mestre e aluno encontrarem-se em divisões antagônicas, Guignard de um lado, na divisão Moderna e Haroldo do outro, compondo a divisão de Arte Neoclássica.



Figura 3

No tocante ao quadro de Israel, *Morro de Pedreira* [Figura 3], uma visualização inicial da imagem permite reconhecer como centro da composição uma estrada de ferro. Esta estrada ocupa toda a região inferior da imagem, posicionada de forma mais próxima ao observador. A percepção do quadro é feita da esquerda para a direita, seguindo-se o caminho proposto pelas barras de ferro horizontais, e depois de volta, da direita para a esquerda, acompanhando neste momento, as estacas - possivelmente de madeira - posicionadas verticalmente e que juntas, formam um tipo de cerca.

No canto direito, existe também, uma espécie de estação, da qual só é possível ver o exterior, já que a parte interna encontra-se inacessível pelo uso do preto, que ajuda a criar a ideia de sombra. Um pouco à frente da estação, vê-se o trem e três edificações. Direcionando neste instante, nossa percepção à parte superior, vemos colocadas de maneira alternada com a pouca vegetação oito casas, estas construções estão limitadas por uma nova cerca que produz a distância destas com a divisa do morro. E por último, o céu, que encerra a cena em uma mistura de azul com branco.

O intuito principal deste confronto entre as duas obras, é a compreensão de quais os critérios seriam capazes de diferenciar a divisão Moderna para a divisão Neoclássica, o que o júri estaria considerando nesta circunstância como representativa de um procedimento artístico moderno⁷? Ou de forma mais direta, o que seria ser moderno no ano de 1952 na cidade de Belo Horizonte?

Considerando aceitáveis apenas as certezas fornecidas pelas pinturas, pode-se levantar como hipótese, se teria sido usado como método de seleção a fatura do quadro, se a técnica - em certa medida -, pouco elaborada de Israel teria sido confundida com uma proposta moderna. Em Haroldo temos o contorno que realiza os elementos no espaço, o tratamento especial dado à vegetação nos dá provas de sua capacidade técnica. Contudo, quando observamos o quadro de Israel de forma atenta e detalhada, a conclusão é outra, percebemos no artista a recorrência a certas estratégias de representação como o uso de linhas horizontais para determinar o primeiro plano, a utilização de riscos verticais para separar uma região mais acima de outra posicionada mais abaixo e, a escassez de tinta na hora de representar

7 A noção de modernismo compreendida aqui aceita a perspectiva defendida por Clement Greenberg, que ressalta o reconhecimento da pintura moderna como autorreferente e independente: "A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte." (GREENBERG, 1997:102).

componentes que deveriam situar-se mais afastados do ponto central, aludindo a certo distanciamento.

Mais levantamentos que visem justificação para a hipótese defendida sobre a possível ausência de técnica de Israel Cândido, podem ser pontuados. O tratamento dado às construções que compõem a região superior é uma delas, especialmente quando se refere à primeira casa de cor amarela (de cima para baixo), nota-se que a casa possui uma parede que não consegue tocar o solo, possuindo certo prolongamento que não chega necessariamente a ser resolvido; a falta de conexão entre a estação e o trem, que parece não acompanhar o caminho indicado pela estrada de ferro e finalmente, as duas massas pretas percebidas na região esquerda que não permitem identificação daquilo que desejam aparentar.

Finalizando agora esta parte da argumentação que trata da análise as duas obras premiadas e reconhece como aspecto de diferenciação, a técnica de cada um dos artistas, direcionamos as novas considerações a outra problemática referida no início, a participação em sentidos opostos de mestre e aluno.

Haroldo Mattos frequenta a Escola do Louvre em 1951, mas antes disso, na década de 1940, estuda com Guignard. Sobre a atuação do professor frente aos alunos:

222

A presença de Guignard em Belo Horizonte inspira a subversão da ordem. Jovens - rapazes e moças - são instigados a pintar e desenhar com liberdade. Abandonaram-se as cópias de quadros clássicos, os locais fechados, a luz artificial, o impressionismo e demais técnicas e estilos há muito superados na Europa, mas ainda correntes em escolas tradicionais. (ÁVILLA, 1997:192).

Entretanto, não se sabe até que ponto este posicionamento pode ser aplicado à produção artística de Haroldo, ou até que ponto, este teria sentido o “peso” do professor. O termo “influência” é aqui evitado, em vista dificuldade de identificação do responsável pela iniciativa de ação no diálogo entre aquele considerado como “influência” e o outro, visto como “influenciado”:

A palavra influência é uma das pragas da crítica de arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influenciar: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta. Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa por Y e não que Y fez alguma coisa por X. Mas quando examinamos um quadro de qualidade ou um grande pintor, notamos que a segunda relação é sempre a mais ativa e forte. (BAXANDALL, 2006:101-102).

Supondo-se que o júri de seleção agrupasse as obras inscritas tendo como base as possíveis “similitudes” que estas apresentassem entre si, a colocação destas obras em categorias contrárias se torna reveladora de suas diferenças, da impossibilidade de reconhecimento do “mestre” nos trabalhos do “aluno”.

Antes de passarmos a próxima premiação, é válido indicar que no ano de 1952 a Bienal de São Paulo já havia sido criada, caminhando para sua segunda realização. Mesmo não possuindo ainda a total relevância que alcançaria com o decorrer dos anos, sua existência já promove alterações no panorama artístico brasileiro, situação comprovada, por exemplo, pelos acontecimentos desencadeados pela premiação máxima dada ao artista Max Bill em 1951 na categoria escultura. A obra intitulada *Unidade Tripartida* se apresenta de forma completamente autônoma, sem a busca por apoios na natureza ou em processos de abstração e subjetivação, promove o uso dos cheios e vazios como instrumentos de alcance à percepção visual. Max Bill foi um dos grandes defensores da objetivação da prática artística e da adoção de uma linguagem matemática na arte, que no Brasil passou a ser representada pelos artistas chamados Concretos. Esta nova adoção da linguagem matemática, moveu expoentes como Lygia Clark, Lygia Pape, Amilcar de Castro, Franz Weissman e Ferreira Gullar, cada qual, guiados por suas próprias particularidades e responsáveis em igual parcela por aquilo que mais tarde se realizaria no Neoconcretismo. Não será possível, todavia, nos deter neste aspecto, já que este não comporta o objetivo deste ensaio⁸.

223

Esta ressalva só foi pontuada para que a arte mineira não seja aqui tratada como em suspenso e/ou alheia aos episódios exteriores, uma vez que a solicitação de associações diretas e falsamente explicativas não fazem parte do intuito deste texto. Forçar ligações entre trabalhos produzidos em Minas Gerais e outros centros, como São Paulo ou Rio de Janeiro, colecionando imagens em um mesmo armário temporal somente contribui para afastamento da real esfera da obra de arte. Modificações ocorrem, contudo, não de forma simultânea e uniforme, veremos que no meio mineiro, a busca por uma linguagem mais geométrica e menos figurativa, se tornará evidente apenas nos anos seguintes, caso do XII Salão Municipal de Belas Artes.

8 Para mais informações sobre o tema, conferir o excelente trabalho feito por Felipe Scovino: A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

XII Salão Municipal de Belas Artes, 1957

O Salão de 1957 foi o primeiro realizado com a união das seções de Arte Neoclássica e Arte Moderna, em matéria publicada no jornal Diário de Minas do mesmo ano, Sylvio de Vasconcellos relata as incoerências e contradições da antiga separação, que segundo ele, só estavam por dificultar a implantação de uma arte contemporânea na cidade e a produzir confusão no público e nos próprios artistas. Para Vasconcellos, a separação inicial havia sido feita com o propósito de permitir que as duas artes fossem julgadas somente em comparação com suas similares, permitindo que a arte Moderna se desenvolvesse sem o peso de uma “tradição muito arraigada” ou se visse prejudicada pelo prestígio do momento anterior, entretanto, esta medida havia se tornado com o tempo, cada vez mais impropriedade e desnecessária, pois:

[...] jamais o mérito, o valor ou a qualidade da obra de arte, esteve ou estará sujeita a premissas de conceituações temporais ou de escolas definidas. Se assim não fosse cada nova etapa da evolução da arte invalidaria automaticamente a anterior ou anteriores a cada obra-prima liquidaria com as demais. Ora, o que se verifica é exatamente o contrário. As novas conquistas não depreciam, antes valorizam o que já foi feito e cada realização se conserva em seu devido lugar, ainda que confrontada com outras de significação diversa. (VASCONCELLOS, Sylvio. Apelo aos amigos da arte. Diário de Minas, Belo Horizonte, 15 dez. 1957).

224

O crítico continua sua argumentação deixando claro que cada objeto artístico deve ser julgado de acordo com sua significação plástica, que em cada obra de arte devem sempre ser consideradas as ideias pelas quais as cenas são veiculadas, o modo, o meio e o processo que levaram a materialização da cena:

Por isso mesmo não tinha o menor cabimento a continuidade de dois salões separados. Como se houvesse duas artes distintas; uma voltada para o passado e outra para o futuro. Uma apegada a técnicas e proposição. O que de fato existe é simplesmente uma escala de valores. Quadros bons e quadros ruins, esculturas boas e esculturas ruins. Não importa a quais escolas ou tendências se filiem. Tanto pode ser boa uma pintura figurativa como péssima uma concreta. [...] Agora se pode confrontar livremente as obras expostas para apreciar só o seu valor sem as complicações de escolas e tendências. Há um caminho certo e claro. A arte reencontrou seu clima natural e verdadeiro. (VASCONCELLOS, Sylvio. Apelo aos amigos da arte. Diário de Minas, Belo

Horizonte, 15 dez. 1957).

A despeito deste conjunto de colocações, os prêmios distribuídos neste XII SMBA parecem revelar outro panorama, sendo ainda uma alusão à antiga separação o fato de Marília Giannetti ser laureada por seu quadro *Construção* [Figura 4] e o segundo lugar ser entregue a Herculano Campos em um quadro simplesmente referido como *Retrato*. Sobre esta obra não podemos produzir juízos, uma vez que o gênero artístico seguido não nos diz nada sobre a imagem em si, dela possuímos apenas os registros deixados pela escrita de Frederico Morais em publicação ao Diário de Minas:

Se na distribuição dos prêmios de desenho, o júri acertou os passos (esquecendo-se as menções honrosas) com relação ao prêmio de pintura este (sic) mesmo júri andou claudicando das pernas, cometendo alguns disparates bem lamentáveis. O primeiro destes disparates foi o segundo prêmio dado ao acadêmico Herculano (que entrou com dois quadros e, entre eles, um retrato de Chanina), cuja premiação só se fez para que os acadêmicos ficassem em paz com os outros e tivessem alguma vitória neste Salão sem divisões de arte clássica e moderna, expostas num Museu igualmente sem divisões. (MORAIS, Frederico. XII Salão da Prefeitura 2 - Pintura, Escultura, Gravura. Diário de Minas, Belo Horizonte, 19 jan. 1958).

225

O posicionamento de Morais se mostra bastante claro, para ele seria inaceitável que em um Salão realizado no ano de 1957 persistisse por premiar trabalhos como os dois retratos “acadêmicos” apresentados por Herculano Campos. O crítico transparece sua falta de interesse por obras que não se constroem através do uso da capacidade criativa e inventiva “sem uma participação dentro dos moldes da vida moderna”, e insistem mais em fazer um registro da realidade, do que dela apropriar-se de maneira única. A questão abordada por Morais não se refere a simples escolha do gênero artístico feita por Herculano e se concentra no modo como o pintor lida com a relação existente entre o retratado e o retrato, entre a apresentação e a (re)apresentação da imagem do indivíduo. Os comentários deixados parecem apontar para um desejo por parte do autor, em ver quadros que pudessem transportar o público para discussões, para questionamentos que não ficassem restritos ao universo da pintura, sendo aptos a produzirem nos observadores a realização de uma experiência estética singular.

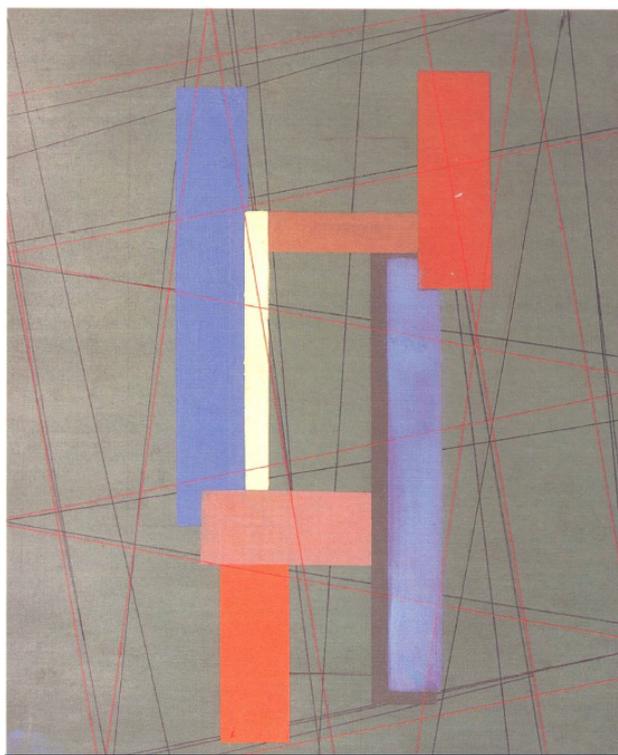


Figura 4

226

Giannetti comparece em 1957 com dois quadros: *Paralelas* e *Construção*, ambos frutos de pesquisas abstratas, representam um significativo passo, ainda que avulso a cultura figurativa praticada por outros pintores. *Construção* cria através do encaixe de formas geométricas a percepção da superfície, a integração destas formas almeja revelar a existência de uma terceira dimensão situada ao fundo dos sete retângulos intercalados em posições verticais e horizontais. Através do tom mais claro dado a região esquerda da forma geométrica central, Giannetti produz a noção de distanciamento entre os dois lados, como se este lado esquerdo estivesse posicionado um pouco mais à frente com relação ao lado direito, e por isso, recebesse mais da iluminação artificial. Além do arranjo dado aos retângulos, a artista faz uso de outro recurso na busca à terceira dimensão, linhas em diagonal são traçadas de modo a circunscreverem a forma no espaço, sendo desenhadas tanto na parte à frente, como na parte atrás da imagem.

No setor de escultura, não ocorreram premiações, o que também de acordo com Frederico Morais:

[...] demonstra a péssima qualidade dos trabalhos expostos, e estendendo mais, mostra o desconhecimento quase total em Minas

da escultura [...]. Isto apesar da tradição histórica representada por Aleijadinho, e alguns escultores que daqui saíram ou passaram; Weissmann entre êles (sic). (MORAIS, Frederico. XII Salão da Prefeitura 2 - Pintura, Escultura, Gravura. Diário de Minas, Belo Horizonte, 19 jan. 1958).

A premiação aos dois artistas, Giannetti em primeiro lugar e Herculano em segundo, parecem de fato coincidir com os comentários feitos por Moraes, ao ressaltar a necessidade de estarem igualmente consagrados neste SMBA, os “dois lados da arte mineira”. Mesmo que esta afirmativa seja coerente, o primeiro prêmio dado ao quadro de Giannetti, já é capaz de demonstrar indícios da mudança de posição por parte do júri, que neste momento, não simplesmente aceitava expor quadros paralelos à cultura figurativa, como também, consagrá-los com a máxima colocação.

Considerações Finais

O objetivo deste trabalho foi trazer para o debate da história da arte mineira as contribuições e problematizações situadas na década de 1950 nos Salões Municipais de Belas Artes, buscando estabelecer o diálogo entre obras, artistas e os críticos atuantes na capital, acompanhando também, a importância do processo de instauração de um espaço expositivo como o Museu de Arte da Pampulha inaugurado em 1957.

Foi através deste retorno aos salões do período em questão, que situações como o embate entre mestre e aluno, a “dissolução” das divisões entre arte neoclássica e arte moderna, o desequilíbrio entre forma e formação artística e a introdução das experimentações de teor abstrato se tornaram concretas, incorporando mais um capítulo à história da arte em Minas pautado na visualidade. Os questionamentos lançados e imagens aqui criadas não têm como propósito considerar a arte mineira como em desenvolvimento ou como um sistema em evolução, e sim, reconhecer cada passo como integrante e propulsor do fluxo posterior. Mais que uma história de rupturas e datas limite, uma trajetória que apenas se inicia ao abrir desvios em meio a um labirinto onde a narrativa não se esgota, se revela.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

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

ARGAN, Giulio C. e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa 1994.

ÁVILA, Cristina. Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.

ÁVILLA, Cristina. Modernismo em Minas, um paradoxo - uma questão em aberto. In: *Análise e Conjuntura*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, jan./abril 1986.
BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: *A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

228

GREENBERG, Clement. "Pintura Modernista". In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrin. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCOVINO, Felipe. *A vontade poética no diálogo com os Bichos: o ponto de chegada de uma arte participativa no Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Departamento de Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

VALLE, Artur Gomes. *Apintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. 2007. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Coordenação Editorial de Fernando Pedro Silva e Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/ Arte. 2012.

Catálogo

XIV Salão Municipal de Belas Artes, [s.n], 1959, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu de Arte, 1959. 15p. (Catálogo de exposição).

Artigos de jornais

MARSCHENER, João. Salão de Belas Artes (I). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 dez. 1958.

_____. Salão de Belas Artes (II). *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 dez. 1958.

MORAIS, Frederico. Museu de Belo Horizonte - XII Salão da Prefeitura. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 12 jan. 1958.

_____. XII Salão da Prefeitura 2 - Pintura, Escultura, Gravura. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 19 jan. 1958.

229

_____. Calasans Neto. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 14 dez. 1958.

_____. O critério adotado. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 12 out. 1958.

_____. Pobre arte mineira. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 04 jan. 1959.

_____. Os melhores entre os piores. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 14 jan. 1959.

_____. Simplesmente contra os acadêmicos. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 18 dez. 1959.

VASCONCELLOS, Sylvio. Ainda o Salão Municipal. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 11 dez. 1959.

_____. Apelo aos amigos da arte. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1957.