

A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação ou ressonância¹

Rodrigo Vivas*

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O presente trabalho se dedica à investigação das artes visuais em Belo Horizonte na década de 1960, colocando em perspectiva as relações existentes entre o cenário artístico da cidade e a atuação da vanguarda na mesma época. A análise é feita através das obras artísticas produzidas no período, consideradas primeiramente em sua especificidade e não em sua vinculação a quadros teóricos que tendem a estabelecer como polos de equivalência, regiões como Rio de Janeiro e/ou São Paulo, ou ainda, a reduções históricas fundamentadas pelo contexto militar brasileiro dos anos 60. É também, proposta metodológica deste texto, a instituição de um processo de verificação de fontes calcadas apenas no discurso de personagens da época, e a revisão da aplicação de termos como “centro” e “periferia” no que se refere à análise e compreensão de obras artísticas.

Palavras-chave: Do Corpo à Terra. Objeto e Participação. História da Arte fora do eixo.

Abstract: The present work is dedicated to the research of the visual arts in Belo Horizonte in the decade of 1960, putting into perspective the relationship between the art scene of the city and the performance of the vanguard in the same time. The analysis is made through the artistic works produced during the period, considered first in its specificity and not on your linking to theoretical frameworks that tend to establish as poles of equivalence, regions like Rio de Janeiro and/or São Paulo, or the historic reductions based by Brazilian military context of 60 years. It is also, methodological approach of this text, the institution of a verification process of the sources grounded only in the speech of characters of the time, and the review of the application of terms such as "center" and "periphery" with regard to the analysis and understanding of artistic works.

Keywords: Do Corpo à Terra. Objeto e Participação. Art History Off-axis.

¹ O presente trabalho contou com a importante colaboração das orientandas Gisele Guedes e Joana Alves.

* Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

A história da arte moderna e contemporânea no Brasil é paulista e carioca. Não é necessário muito esforço para constatar que grande parte dos estudos elaborados, somente analisam produções desses dois centros. Tal fato se deve ao investimento na formação de profissionais e a existência de Museus de Arte disponíveis à pesquisa. A dúvida situa-se em outro aspecto: por qual razão a maioria dos estudos produzidos que fazem menção a capital mineira, concentram-se apenas na figura de Frederico Morais e dos eventos por ele organizados?

O trabalho de Dayse Valle Machado Peccinini de Alvarado (1999), *Figurações Brasil anos 60*, é uma importante referência, tanto no levantamento das produções artísticas como do material iconográfico disponibilizado. O capítulo *Polarização do Grupo Neo-Realista Carioca: irradiação e contatos em São Paulo e Belo Horizonte*, já oferece, através do título, o viés da abordagem adotada pela pesquisadora ao perceber a “irradiação” da vanguarda para cidades menos significativas como Belo Horizonte. A autora demonstra como “o Grupo Neo-Realista Carioca, a partir da mostra inaugural na Galeria G-4, passou a exercer uma ação polarizadora de vanguarda no panorama da arte brasileira, assumindo com a presença decisiva de Oiticica” (ALVARADO, 1999, p. 131). Tal processo, como informa Alvarado, levaria ao movimento “nacional que foi a Nova Objetividade Brasileira” (ALVARADO, 1999, p. 131). Alvarado destaca o papel de Frederico Morais como “elemento-chave nesse processo histórico”. O crítico teria criado “um discurso de ideias sobre a “Vanguarda Brasileira” e o conceito de uma ‘escola’ carioca que melhor representaria essa vanguarda” (ALVARADO, 1999, p. 131).

Antes da tese desenvolvida em 2007, Artur Freitas publica em 2004 o artigo – *Poéticas Políticas: As Artes Plásticas Entre o Golpe de 64 e o Ai-5* no qual discorre a respeito da radicalização política dos discursos artísticos nos anos 60 após o golpe militar de 1964. Freitas questiona justamente essa exigência de associação entre as obras produzidas no período e o contexto de repressão militar brasileiro e ainda, a impossibilidade de agrupá-las sobre este único selo, considerando que a compreensão das especificidades de uma cultura artística, não pode ser feita simplesmente através da transposição direta “dos debates políticos” e das “pressões econômicas”, e tampouco pela apropriação dos “discursos da arte para desvendar os discursos da ideologia”, mas sim pelo ato de “interpretar certas sutilezas que engendram e viabilizam” cada contexto (FREITAS, 2004, p. 66). Isto posto, mesmo que em algumas produções artísticas a conotação política seja latente, sendo admissível sua correspondência aos problemas políticos e

sociais brasileiros, “é imprescindível ter em mente que essa porosidade heterônoma só possui sentido se compreendida a partir das discussões internas ao meio artístico”, sendo “indispensável uma incursão nas condições de possibilidade que se apresentavam – em termos de linguagem e de história das formas – aos artistas dos maiores centros brasileiros.” (FREITAS, 2004, p. 72).

Freitas dá continuidade a temática dos vínculos entre arte e política e em 2007 defende a tese: *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte guerrilha, 1969-1973*. A atuação de Frederico Morais é estudada por Freitas e, conseqüentemente, Belo Horizonte é citada apenas como pano de fundo. Freitas parte da associação cronológica entre os primeiros anos de vigência do Ato Institucional nº 05 (c. 1969-1973) e o início de uma produção artística definida por ele como conceitual ou conceitualista, preocupada com a problematização entre realidade e arte, seja essa “realidade” uma questão fenomênica ou social. Freitas deixa claro seu intuito em “caracterizar as principais intenções estético ideológicas do conceitualismo no Brasil” de modo a promover a interpretação “daquilo a que o crítico Frederico Morais batizou, já na época, de ‘contra-arte’ ou ‘arte de guerrilha”, ou seja, “a postura combativa de uma nova geração de jovens artistas cariocas ou residentes no Rio de Janeiro: a dita ‘geração AI-5” (FREITAS, 2007, p. 4), através da análise de algumas obras-chave dos artistas Antonio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio.

Freitas afirma optar “pela análise de obras individuais” e “representativas da ideia de ‘arte guerrilha’ no Brasil”. A opção foi feita a partir de questões metodológicas de modo a “evitar as grandes generalizações históricas com seus vãos abrangentes, mas desfocados, quanto às análises de cunho ‘institucional’ que via de regra descrevem um mundo da arte descolado das especificidades das linguagens”, se colocando na busca por “alguns sentidos – estéticos e históricos – das próprias obras”, e não somente em seu aproveitamento “como meros receptáculos de interpretações a priori” sem contudo, excluir “a relação dos sentidos das obras com outras formas discursivas” (FREITAS, 2005, p.5). Após a leitura da apresentação da metodologia de Freitas, não seria fundamental resgatar os eventos “Do corpo à Terra” tendo uma compreensão mínima do espaço onde as ações se desenvolveram? Qual a relação do circuito artístico de Belo Horizonte e o local onde foram realizadas as ações de Frederico Morais e os artistas convidados?

Paulo Roberto de Oliveira Reis, em 2005, elaborou uma importante tese que também trata do período em questão: Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970. Reis explica como o “momento político e social brasileiro inaugurado no começo dos anos 60 requisitou uma nova resposta efetiva dos artistas, em suas produções, e uma nova perspectiva crítica às suas obras”. (REIS, 2005, p. 4). Reis afirma que o Golpe de Estado de 1964 e o Ato Institucional n. 5 teriam exigido dos artistas “outras posturas de uma sociedade atônita e renovados posicionamentos dos artistas”. Para desenvolvimento da proposta, Reis analisa quatro grandes exposições coletivas nacionais: Opinião 65, Propostas 65, Nova Objetividade Brasileira e “Do corpo à Terra”, buscando relacionar o “comprometimento social e político e as pesquisas poéticas e proposições das exposições de arte” (REIS, 2005, p. 4).

No que se refere à manifestação “Do corpo à Terra”, Reis a insere no contexto cultural e político do final da década de 1960 que demarcaria o “esgotamento do projeto de uma vanguarda nacional comprometida social e politicamente” (REIS, 2005, p. 185). A aproximação com a vanguarda internacional teria configurado “uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual (já evidenciada no Salão da Bússola em 1969)” (REIS, 2005, p. 187).

Pautado nas discussões apresentadas nos textos acima mencionados, Reis afirma que a realização do evento “Do corpo à Terra”, operou “com uma ideia de desmaterialização da obra artística”, “seja denominada posteriormente como arte conceitual ou configurando-se nos conceitos teóricos que atravessaram os anos 60 no Brasil, da arte ambiental ao objeto”. (REIS, 2005, p. 189). O evento teria assim, construído uma “cartografia da vanguarda na malha urbana de Belo Horizonte e na história da “Vanguarda Brasileira”, através da constituição de diversos ‘territórios liberdade’. Quanto a Frederico Morais, este, “ao instalar suas ‘Quinze lições sobre arte e história da arte – apropriações: homenagens e equações’, propôs um diálogo crítico com a vida da cidade”, sendo a sua proposta, fruto de “parâmetros e conceitos da história da arte, os quais orientaram também de modo geral a formulação de “Do corpo à Terra”, privilegiando uma certa ligação entre a vivência (leitura) das propostas artísticas pelo espectador e a cidade.” (REIS, 2005, p. 190).

Como relação ao cenário artístico de Belo Horizonte, o estudo inaugural que parece ter originado todas as interpretações subsequentes, foi produzido em 1997, por Marília Andrés Ribeiro. A pesquisadora demarca sua escolha pelas neovanguardas artísticas e seu interesse em “conhecer a cultura artística nos anos 60, década marcada pela irreverência e por inúmeros

questionamentos críticos, aliado à vontade de aprofundar os estudos da história das artes plásticas em Belo Horizonte.” (RIBEIRO, 1997, p. 15).

Ribeiro justifica sua pesquisa considerando que “a maioria das publicações e exposições enfatiza o trabalho, o ensino e a escola de Guignard como o apogeu da modernidade artística em Minas, elaborando um verdadeiro mito em torno do mestre e de sua escola de arte moderna” (RIBEIRO, 1997, p. 15). O trabalho a que a pesquisadora faz referência localiza-se nos esforços empreendidos por Ivone Vieira que publicou vários artigos e livros sobre a arte moderna em Belo Horizonte. Ribeiro está correta ao mencionar a grande lacuna sobre os estudos da década de 1960 e concentra seu “estudo na história da cidade, compreendendo a arte como uma manifestação cultural própria da vida urbana”. (RIBEIRO, 1997, p. 15).

Ribeiro aponta para a atuação de um grupo neovanguardista que teria ocorrido entre os anos de 1964 e 1970, devido “ao posicionamento crítico de Frederico Morais e de Jarbas Juarez em relação à Escola Guignard durante o polêmico XIX Salão da Prefeitura de Belo Horizonte, realizado em dezembro de 1964”. (RIBEIRO, 1997, p. 16). A “atuação coletiva das neovanguardas” culminou “na manifestação “Do corpo à Terra”, coordenada por Frederico Morais com a participação de jovens artistas brasileiros, ocorrida em abril de 1970” (RIBEIRO, 1997, p. 16). Seguindo a tendência da corrente historiografia da arte mineira, têm-se a fixação de dois marcos institucionais representados pelos nomes de Morais e Juarez. A atuação dos dois, vista sob esse aspecto, não só pré-determina, como condiciona todos os eventos anteriores e posteriores. Acaba por reduzir a importância de eventos fundamentais como a exposição do Grupo Phases em 1964, a mostra “Vanguarda Brasileira” em 1966, a itinerância do “Jovem Desenho Nacional” de 1965 e as outras exposições individuais e coletivas do Museu de Arte da Pampulha (MAP), da Reitoria da UFMG e da Galeria Guignard, essas exposições tornam-se “esquecidas” e não recebem a devida atenção, intensificando o ostracismo das várias manifestações artísticas em Minas Gerais.

A partir da operacionalização do conceito de “neovanguarda”, Ribeiro busca demonstrar um processo consciente e organizado de um grupo liderado por um crítico, Frederico Morais e um artista mineiro, Jarbas Juarez. Para tanto, lança mão de “recursos metodológicos da história da arte tradicional, como as teorias formalista e iconológica, para desvendar os aspectos estilísticos e imagéticos das obras de arte” (RIBEIRO, 1997, p. 16). Além disto, a autora usa “o conhecimento da semiótica” no intuito de compreender “as propostas de desmaterialização

artística que visavam o questionamento dos códigos estabelecidos, a participação efetiva do público na criação artística e a integração entre a arte e a vida, segundo a perspectiva de 'obra aberta' postulada por Umberto Eco" (RIBEIRO, 1997, p. 16). Para finalizar, Ribeiro demonstra o ponto central de sua perspectiva:

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

Não é possível encontrar, no desenvolvimento do trabalho, análise de obras artísticas que foram capazes de "desvendar os aspectos estilísticos e imagéticos das obras de arte", como a autora promete. Mas ao se retomar a pesquisa realizada por Ribeiro, algo deve ser considerado: a hipótese da emergência de um grupo de neovanguarda parece definida *a priori*, o que levou ao condicionamento das fontes, das entrevistas e das memórias como forma de comprová-la.

É através do trabalho realizado por Ribeiro e de sua percepção direcionada das fontes, que se observam os efeitos desencadeados pela chegada da década de 1960, momento em que se verifica a gradativa redução do circuito artístico que considerava o artista apenas por obras "acabadas", transmitidas por mediações críticas e localizadas em exposições com a participação do público, cedendo assim, o foco de atenção para relatos de artistas ou críticos. Desse modo, tem sido reconhecível o deslocamento, ou melhor, o trânsito entre objeto e os discursos sobre ele produzidos. Não que isso seja um problema, porém, questionamentos mais complexos e de maior validade são necessários quando constatamos a substituição do objeto pelo discurso. A materialidade da obra artística é relegada à materialidade proposta pelo narrador, que promove experiências conduzidas por palavras e não mais por ações guiadas pela experiência. A atenção é voltada então ao discurso acerca do objeto e não ao próprio objeto.

Em 2009, destaca-se a publicação de outro livro que perpassa a década de 1960: Entre Salões, livro escrito por Márcio Sampaio em parceria com outros autores participantes do quadro institucional do MAP. Sampaio é um dos mais representativos personagens das artes plásticas em Belo Horizonte, tendo atuado como crítico, artista e agitador cultural na cidade de Belo Horizonte. Entretanto, como naturalmente poderia se esperar o livro possui um tom memorialista.

Os estudos de Alvarado, Freitas, Reis, Ribeiro e Sampaio representam uma importância fundamental no que se refere ao levantamento dos textos referenciais e discursos, garantindo a especificidade de cada pesquisador ao produzir análises relevantes sobre o período. Interessamos, entretanto, um deslocamento metodológico: dos discursos e manifestos à análise das produções artísticas inseridas no contexto de produção. Para tanto, foi necessário o levantamento de fontes para construção da história da arte em Belo Horizonte: críticas de jornais, obras artísticas produzidas e conservadas do período, além de entrevistas com artistas que de fato participaram dos eventos em questão. Para esta última, há que se ressaltar que, desde que seja feita a distinção entre memória, história e relato oral, estas fontes podem ser utilizadas assim como as demais, e devem passar pelos mesmos processos de verificação e questionamento. No que se refere às obras artísticas, a pesquisa foi realizada no MAP a partir de 2002. Como se sabe, o MAP possui aproximadamente 1500 peças que, na sua grande maioria, passaram a fazer parte do seu acervo após terem sido contempladas na categoria prêmio de aquisição.

A relevância do estudo dos salões de arte deve-se aos esforços de Ângela Ancora Luz (2005) que destaca a importante função dessa instituição no processo de divulgação, discussão e formação de público e artistas. Nas palavras da pesquisadora: “A história dos salões se confunde com a história da arte” (LUZ, 2005, p. 19). Na cidade de Belo Horizonte, o salão teve sua origem em 1937², mas interessa para o presente artigo os salões na década de 1960 e as suas articulações com os eventos “Vanguarda Brasileira” e “Do corpo à Terra”.

Como já mencionado em outros estudos³, a década de 1960 significou uma mudança vertiginosa para as artes visuais em Belo Horizonte. Na década de 1950, especificamente no ano de 1952, o Salão ainda funcionava de forma dupla, eram duas premiações, dois júris específicos e dois grupos de expositores. 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

² O salão de arte da prefeitura de Belo Horizonte recebeu 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).

³ Vivas, Rodrigo. *Arte e Vanguardas na cidade moderna*. Revista do Arquivo Público Mineiro, v. 1, p. 114-128, 2013. Vivas, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. 1. Ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

dos salões, era também tratada com a divisão Acadêmica da qual se referiam os jornais da época e colonistas como Frederico Morais e Sylvio de Vasconcellos.

Na década de 1960, o Salão Municipal de Belas Artes (SMBA) adota uma configuração nacional, tanto no que diz respeito aos artistas, quanto aos críticos, exemplo do salão de 1963, que contou com José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa, Clarival Valladares, João Quaglia e Rui Flores. Os novos jurados são importantes porque instauram novos critérios de julgamento para as obras que concorrem no SMBA. A participação de Mário Pedrosa conferiu a legitimidade necessária para a renovação dos critérios do salão. A arte mineira, até 1963, vivia isolada das discussões ocorridas no cenário artístico do Rio e São Paulo assim como do internacional e, como se sabe, o modelo artístico para a capital mineira derivava das produções de Aníbal Mattos e Alberto da Veiga Guignard. O primeiro pela produção de paisagens tradicionais e o segundo pelos ensinamentos da Escola Guignard.

A primeira medida polêmica do júri do SMBA é o corte de 85% dos trabalhos. Segundo Wilson Frade, existiu um descompasso nos critérios, pois os membros do júri estavam “acostumados a participar de comissões de gabarito internacional” e, por isso, o júri “agiu com extrema severidade na seleção das telas” (Estado de Minas, 4/12/1963).

Na mesma ocasião Harry Laus, crítico de arte do Jornal do Brasil, em matéria publicada em 6 de dezembro de 1963, apoiou a decisão do júri. Laus escreve, na época, que os critérios adotados pelo júri são “justos e lógicos” e que valorizam o julgamento.

No que se refere ao debate ocorrido em 1963, Olívio Tavares de Araújo – discorda do elevado corte dos artistas e da não concessão dos “segundo e terceiro prêmios em desenho e escultura” além de incluir “apenas um nome mineiro na lista final de premiados” (ARAÚJO, Ainda os premiados do Salão, Estado de Minas, 11/12/1963).

No ano de 1963, esse não é o único evento que produz discussões sobre a cultura de vanguarda em Belo Horizonte. É também realizada a “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda” da qual participam Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Augusto de Campos, Roberto Pontual, Luis Costa Lima Filho, Décio Pignatari, Fábio Lucas, Frederico Morais, Olívio Tavares de Araújo, dentre outros. O evento é coordenado por Affonso Ávila e ocorre na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais. Sabe-se que, concomitantemente, é organizada uma exposição de poemas-cartazes dos poetas que participaram do evento. Apesar de a idealização da Semana ter sido realizada por Araújo, é Affonso Ávila o responsável por executar a proposta.

As modificações no cenário artístico mineiro, a partir de 1963, devem-se à conjunção de inúmeros aspectos. Além do polêmico júri e da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, o mercado artístico de Belo Horizonte começa a movimentar-se com a criação de inúmeras galerias como a Grupiara e a Guignard. A primeira é dirigida por Isar Bias Fortes, Hélio Adami de Carvalho e, posteriormente, por Palhano Júnior. Como informa Marília Helena Andrés, é nesta galeria que são lançados artistas como Jarbas Juarez, Paulo Laender, Vicente Sgreccia, Carlos Wolney, Mariza Trancoso e Marlene Trindade.

A Galeria Guignard, inaugurada em 1964 e dirigida por Sálvio de Oliveira, transforma-se em uma galeria de referência, expondo artistas consagrados como: Darcy Penteado, Aldemir Martins, Augusto Rodrigues, Vasco Prado, Manabu Mabe e jovens artistas de vanguarda como: Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Antonio Dias, Ângelo Aquino, Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Teresinha Soares e Lótus Lobo. Como é possível notar, a cidade de Belo Horizonte conta com a participação de inúmeros artistas que posteriormente farão parte do evento “Vanguarda Brasileira” (1966). Ainda no ano de 1963, cria-se o Suplemento Literário, que se transformaria no porta-voz da vanguarda cultural do Estado. Affonso Ávila – importante articulador da cultura artística mineira na década de 1960 – dirigiu o Suplemento Literário com a contribuição de Cyro Siqueira, Frederico Moraes, Wanda Pimentel e Luís Adolfo Pinheiro.

É possível perceber que os acontecimentos culturais do ano de 1963, em Belo Horizonte, como a “Semana de Poesia de Vanguarda”, o surgimento de galerias de arte e as primeiras modificações nos SMBAs apenas anunciam as drásticas alterações do próximo salão. O clima de hostilidade, criado após o corte dos artistas mineiros, assume novo significado com a exclusão de artistas reconhecidos nacionalmente. Quebra-se, nesse salão, a ideia de que o júri preferia artistas do eixo Rio-São Paulo como acreditavam os críticos e artistas de Minas Gerais.

Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira, Clarival do Prado Valladares, José Joaquim Carneiro Mendonça e Mari’ Stella Tristão são os jurados participantes do XIX SMBA, de 1964, e os seguintes artistas concorrem: Arcângelo Ianelli, Antonio Maia, Wega Nery, Luiz Canabrava, Ismênia Coaracy, Maria Guilhermina, Doroty Bastos, Miriam Chiaverini, Marília Rodrigues, Farnese de Andrade, dentre outros. Participam os mineiros: Yara Tupinambá, Jarbas Juarez, Ieda Pimentel, Sara Ávila, Celso Renato, Beatriz Magalhães, Lótus Lobo, Paulo Laender. Sobre os cortes: 437 trabalhos são enviados, mas apenas 81 são aceitos. Dentre as 210 pinturas concorrentes, 34 são aceitas; das 25 esculturas apenas 5; das 94 gravuras, 29; e dos 108

desenhos, 13. De forma sintética, pode-se dizer que as principais modificações na estrutura do SMBA são o elevado número de artistas cortados, a premiação de jovens artistas em detrimento dos famosos e a publicação do manifesto de Jarbas Juarez contra o estilo mineiro de pintar.

Juarez ganha o primeiro prêmio de pintura com uma obra que destoa do modelo de representações paisagísticas que caracteriza a produção dos artistas de Belo Horizonte antes e, sobretudo, após Guignard. Escreveu: “Guignard está morto, descubramos nossos próprios caminhos!”. Para Juarez seria necessário

romper, definitivamente, as amarras com o chamado “estilo mineiro de pintura” lamentando o peso da herança de Guignard e tudo o que se lida a obra do mestre: as paisagens de Ouro Preto, o desenho feito a lápis duro, os retratos.” (JUAREZ. *Apud*: BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11/12/1964).

O desejo de Jarbas Juarez seria destruir os milhares de quadros e desenhos feitos, à sombra do estilo de Guignard sobre Ouro Preto e a paisagem mineira, julgando “mediocre toda essa produção, que não passa de pura manifestação acadêmica”. (BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11/12/1964).

A polêmica do manifesto é potencializada quando surgem rumores de que Pedrosa premiou Juarez após ler o seu manifesto. Tristão nega em um artigo as informações, considerando-as absurdas e falsas:

Não procedem, as informações de que Mário Pedrosa concordava com o júri, como são absolutamente falsas aquelas em que dizem que após a leitura de uma entrevista de Jarbas Juarez, as intenções da comissão foram mudadas. Isto dito, importa, não somente na comissão interessada que pretendem fazer, dos representantes locais do júri, que não nos atinge em absoluto. Sabemos, está claro, e todos sabem, que no caso é a frustração quem fala. (Outros, porém, souberam receber a derrota com a devida distinção). (TRISTÃO, Inaugurado ontem o Salão Mineiro, Estado de Minas, 13/12/1964).

Como é possível notar, o circuito artístico de Belo Horizonte estava em ebulição. Juarez é premiado com a obra Composição em Preto nº 01 [FIG. 1], no SMBA. Mas, se é perceptível o desejo de ruptura no manifesto, o mesmo pode ser estendido à obra do artista? Composição em Preto nº 01 é realizada com técnica mista, utilizando papelão,

papel higiênico e a mistura entre tinta à óleo e automotiva. Uma das novidades do artista é romper com o figurativismo das paisagens de Minas Gerais e a incorporação de materiais não convencionais no campo da pintura.



Figura 1 - Jarbas Juarez. Composição em Preto. 1964. Óleo, tinta automotiva e colagem sobre tela, 130 x 98 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Especificamente sobre essa pintura, o artista informa que decidiu mudar os rumos de sua produção acompanhando os acontecimentos da década de 1960. Juarez teve a ideia quando descia a Avenida Antonio Carlos, em Belo Horizonte, e chovia muito. Ele teria visto no chão da avenida “uma forma bonita, causada pelo óleo dos carros. Então pensei: vou usar tinta automotiva e ver o que vai dar. Comecei a experimentar com tinta-óleo, fazendo texturas e colagens com papelão”. (JUAREZ, 2003, p.16). Jarbas passa a utilizar a tinta automotiva, devido a sua característica estética e elabora “colagens usando a tinta e tiras de papel higiênico e papelão”. (JUAREZ, 2003, p.16). O uso do preto e cinza cumpria o objetivo de estabelecer uma conexão com o “luto diante de nossa situação política”. (JUAREZ, 2003, p.16).

Para elaborar esses trabalhos, é necessário colocar jornal no chão e uma tela por cima. Juarez pintava em pé, interferindo nas colagens. Nessa época, ele morava com um artista, também premiado no SMBA, Eduardo de Paula, e usava um pedaço da sala para pintar. Se comparada às paisagens mineiras, *Composição em Preto nº 01* promove uma mudança. Alguns aspectos de Juarez apresentam-se mais previsíveis como a divisão da imagem em retângulos e círculos. O artista define, ainda, a obra por campos de experimentação, ou seja: percebe-se, então, um espaço para a pintura gestual e outros campos da composição para o exercício da colagem.

O ano de 1965 coincide com o surgimento do debate entre Frederico Morais e Olívio Tavares sobre a definição de vanguarda no Brasil. O início da discussão ocorre com a publicação na *Revista de Cultura Brasileña*, conhecida pela dedicação à literatura, de uma série de artigos sobre o conceito de vanguarda. Essa revista era editada em Madri por Angel Crespo e mantinha colaboração constante de intelectuais e artistas brasileiros. Crespo e a secretária de redação, Pilar Gómez Bedate, redigem um relatório sobre arte de vanguarda e enviam-no, propondo uma enquete, a um grande número de escritores, poetas e críticos. Entre os 26 que respondem, por carta ou artigo, estão Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Edgar Braga, Murilo Mendes, Pedro Xisto, Guimarães Rosa, Vilém Flusser, Décio Pignatari, Afonso Ávila, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Walmir Ayala, Mário Chamie, Luiz Costa Lima, Afonso Romano de Sant'anna e José Guilherme Merquior. Na época, Wilson Martins estava residindo nos Estados Unidos e escreve o artigo “A vanguarda morreu. Viva a vanguarda”. Para esse autor, a vanguarda, principalmente a brasileira, sempre dependeu do Estado para se legitimar como ocorreu com a *Revista do Livro*, que é uma publicação do Ministério da Educação e Cultura. O mesmo Ministério em cujas publicações rotineiras saíram os poemas de Edward Estlin Cummings em uma produção de Augusto de Campos. Araújo explica que “Niemeyer é o arquiteto oficial da República, Villa-Lobos foi seu compositor titular, Guimarães Rosa é embaixador, os murais dos Ministérios estão assinados por Portinari”. (ARAÚJO, *Vanguarda burocratizada? não*, *Diário de Minas*, 28/01/1965).

É nesse cenário de discussões, que a importante articuladora cultural de Belo Horizonte – Celma Alvim convida Frederico Morais para a realização de um evento na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais: “Vanguarda Brasileira”. O evento

contou com a participação de artistas já conhecidos pelo público de Belo Horizonte como: Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo de Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco. No que se refere à participação de Helio Oiticica esta não aconteceu, mas seu nome aparece no cartaz.

Frederico Morais afirma que Oiticica participou “conceitualmente da exposição, mas não veio a Belo Horizonte”. (Depoimento de Frederico Morais à Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte, 26 de julho de 1991, *Apud*, RIBEIRO, 1997, p.165). Morais afirma que “fomos ao mercado, compramos uma cesta de ovos, arrumamos um carrinho de pedreiro com britas e montamos o trabalho a partir da ideia de apropriação que tínhamos aprendido através da obra de Duchamp”. (Depoimento de Frederico Morais à Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte, 26 de julho de 1991, *Apud*, RIBEIRO, 1997, p.165).

Tornou-se, recorrente na historiografia, mencionar a participação do artista talvez pela representatividade do mesmo. Nota-se que o próprio Oiticica não ficou muito contente com a associação, exemplo do texto presente em Carta enviada à Lygia em 2.8.1970:

Lygia, estava para lhe explicar algo: aquela coisa que você recebeu do Frederico, sobre a experiência de Belo Horizonte, nada tem a ver comigo. Não participei da coisa, o que aconteceu foi que propus Lee, esse amigo meu americano, com a coisa que ele queria filmar – trilha de açúcar e as mudanças que se passariam nessa trilha de hora em hora; isso, quem conhece minha evolução e minhas ideias vê que nada tem a ver comigo, pois **Frederico teima em usa meu nome nessa manifestação**, como se Lee tivesse ido lá para me representar ou coisa parecida; ainda por cima me usam nos jornais, etc. em artiguinhos subliteratos mencionando a “miséria brasileira” e outras coisas reacionárias.

Os artistas mostram diversos trabalhos experimentais: Rubens Gerchman apresenta a série Caixas de Morar, focalizando elevadores com figuras recortadas no interior; Dileny Campos expôs um políptico, no qual desenvolve uma sequência cinematográfica denominada O Sorriso; Maria do Carmo Secco apresenta vários closes simultâneos de Roberto Carlos, líder da jovem Guarda; Angelo Aquino focaliza figuras do super-herói *Batman* e Antônio Dias exhibe relevos pautados pelas recordações de infância de seu Diário Íntimo. Como é possível notar, o evento “Vanguarda Brasileira”

foi fundamental, mas não destoava das propostas do cenário artístico de Belo Horizonte. Essa afirmação pode ser comprovada com o prêmio de pesquisa recebido por Maria do Carmo Secco no SMAP com a obra Retrato de Álbum de Casamento⁴ [FIG. 2] com a utilização de metal, tinta esmalte, tinta vinílica e papel *contact* sobre suporte tipo Eucatex.



Figura 2 - Maria do Carmo Secco. Retratos de um Álbum de Casamento. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Retratos de um álbum de casamento é uma narrativa formada por cores artificiais, que a partir de sua narrativa com a construção de cinco quadros reivindica um discurso militante e feminista. Secco elege temas da intimidade feminina e se aproxima da linguagem gráfica, dos campos de cor chapados e recortados das histórias em quadrinhos. Secco ainda se destaca ao agregar materiais ao plano pictórico como auto-adesivos metálicos.

Após a realização do XXII SMBA, o MAP fica praticamente sem nenhuma atividade. Depois dos últimos salões e com a ausência da participação de críticos reconhecidos nacionalmente, o salão estava prestes a ser extinto. Como se sabe, o salão realizava-se no dia 12 de dezembro, coincidindo com as comemorações do aniversário de Belo Horizonte. Ainda em novembro, não havia sido publicado o edital e o salão deixa de ser convidativo para artistas renomados. Para amenizar a situação conflituosa, o conservador-chefe do museu, Jorge Dantas, é demitido e Márcio Sampaio assume seu lugar. Sampaio é o responsável pela organização do XXIII SMBA, que conta com a participação dos críticos, Walmir Ayala, Jayme Maurício, Morgan Motta e do artista plástico Donato Ferrari. José Roberto Teixeira Leite é convidado, mas não aceita sendo substituído por Márcio Sampaio e atuando, segundo Ayala, como “voto de Minerva quando necessário”.

⁴ A análise mais detalhada da obra de Maria do Carmo Secco pode ser encontrada no livro: VIVAS, Rodrigo. Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. p. 181.

Em meio ao esvaziamento do SMBA, consolida-se a atuação do grupo de artistas Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo que realizam um protesto na abertura no salão, posteriormente transformado em um *happening*:

Nós fizemos um *happening* como uma opção à nossa não participação no Salão. E o *happening* foi o seguinte: [...] exatamente no dia da inauguração do Salão, nós marcamos um acontecimento. Eu não sei se já tinha ouvido falar em *happening*, porque no grupo eu era a pessoa que veiculava as informações sobre arte. Eu sabia que iríamos fazer uma manifestação qualquer e resolvemos fazer no dia do aniversário da cidade, às cinco horas da tarde, em frente à loja Slopper, que era o local de maior concentração de gente e de energia. Então, compramos pão, vinho, galinha viva para soltar e arrumamos uma toalha. Durante a noite nós pedimos emprestado ao Departamento de Trânsito aquele cavalete que se coloca na rua para impedir o trânsito. Mas eles não emprestaram e resolvemos fazer o acontecimento assim mesmo. Nós gostávamos da transgressão, a transgressão fazia parte do trabalho e da própria emoção de prepará-lo, de recolher o material, de comprar, de pedir emprestado. (Depoimento de Lótus Lobo à Marília Andrés Ribeiro *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.224).

Segundo Luciano Gusmão, o grupo, parado em frente à Casa Slopper, rapidamente desembarca todos os objetos de uma caminhonete e monta uma mesa, rapidamente, as pessoas que estão voltando do trabalho começam a rodear a mesa e o grupo come o pão, bebe o vinho juntamente com as pessoas que ali passam. Em seguida Gusmão afirma que:

Aí nós soltamos as galinhas e todo mundo correu atrás delas. Um rapaz pegou uma galinha e eu disse para ele: 'Sobe em cima da mesa, mata essa galinha agora e leva para a sua casa morta. Torce o pescoço dela'. E naquela agitação, criou um envolvimento e ele topou. Subiu na mesa, torceu o pescoço da galinha e o sangue dela caiu, manchando a toalha. Então, uma mulher que estava perto do Dilton disse assim: 'Dedico esse acontecimento para Santa Rita'. E aquilo virou um ritual (Depoimento de Lótus Lobo à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.224).

A realização desse protesto é apenas um início da produção coletiva do grupo que continuará suas ações em Belo Horizonte, inclusive participando de "Do Corpo à Terra" e sendo também premiado no Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, que será analisado a seguir.

I Salão Nacional de Arte Contemporânea

O 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea foi criado visando corresponder às novas exigências do circuito artístico de Belo Horizonte, fato comprovado pela alteração no regulamento do certame, que não mais selecionava obras e sim trabalhos, isto, “levando-se em conta o caráter interdisciplinar das artes [...], tornando possível a participação de artistas que trabalham em diferentes áreas, e incentivando as manifestações de vanguarda”. (SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Suplemento Literário do Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 jan. 1970, p. 11). Após os protestos dos artistas e o esgotamento do salão, a alternativa foi tornar o salão como um espaço de experimentação. A proposta foi suficiente para retomar a vitalidade da instituição tanto para os artistas como para o público em geral. O I SNAC contou com os seguintes jurados: Jaques do Prado Brandão, Roberto Pontual, Jayme Mauricio, Morgan Mota e Márcio Sampaio que após a abolição das categorias artísticas, premiaram os seguintes nomes: José Ronaldo Lima, Lothar Charoux, Abelardo Zaluar, Jarbas Juarez, Humberto Espíndola, Gilberto Loureiro, Anamélia Lopes de Moura Rangela, Dileny Campos, Lótus Lobo, Sérgio de Paula, Raimundo Collares, Décio Noviello, José Alberto Nemer, Maria do Carmo Vivacqua (Madu), Pompéa Britto da Rocha, José Avelino de Paula, Márcia Barroso do Amaral e Zama.

José Ronaldo Lima, representante da vanguarda mineira, recebeu o Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. Walmir Ayala além de reconhecer o “vigoroso quadro de montagens do Salão belo horizontino”, ainda destacou “a justiça” na premiação de José Ronaldo Lima. Ayala afirma que “a inquietação permanente saída do desenhista para experiências sensoriais e táteis, a criação de um cenário mágico e inquietante, para a formulação de uma nova realidade de participação, conferem a legitimidade do prêmio.” (AYALA, Walmir. Um novo salão antigo em Minas. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 05/02/1970).

As Caixas Táteis e Olfativas [FIG. 3] foram perdidas no MAP e refeitas, contando com a orientação de Lima, em 2007. São 9 caixas, pretas, em tamanhos diferentes dispostas a uma distância de dois metros, uma das outras. Nelas é possível encontrar essências diferentes como: jasmim, fumo, pimenta-do-reino, coentro, erva-doce, funcho, sassafrás, orégano e violeta. José Ronaldo Lima interessa-se pelo aspecto documental e faz questão de registrar a relação que o público estabelece com sua obra e, posteriormente, incorpora os registros na apresentação das mesmas. Nota-se que os registros coletados referem-se à obra realizada em 1970, assim, Lima relaciona 9 impressões dos visitantes:

1- é uma delícia (estudante de arte). 2 - coloca a gente um pouco aérea. (estudante de arte). 3-entorpece bastante (desenhista publicitário). 4- não sei bem, não deu para sentir (um pintor); então você não tem nariz (sua acompanhante). 5-gostei, mas não acho que isso é arte (senhora casada). 6-engraçado, que agora apareceu arte para o nariz, táí, gostei (um curioso). 7- achei interessante, mas não entendi (uma moça). 8- ta bom... (um conhecido). 9-isso é uma loucura, ridículo (funcionário do P.A.). (Documento do Arquivo pessoal de José Ronaldo Lima).



Figura 3 - José Ronaldo Lima. Caixa Olfativa. Proposta Sensorial com madeira policromada e perfumada. 20 x 5 x 5 cm. Exposição-happening Objeto e Participação, Palácio das Artes. Belo Horizonte, abril de 1970.

Na XI Bienal de São Paulo, em 1971, José Ronaldo Lima participa com as Caixas Olfativas que, na ocasião, recebe o nome de Ambiente Olfativo. O artista também envia as propostas táteis que são apenas descritas pelos nos jornais da época. Para José Ronaldo Lima, o interesse seria o de romper com o monopólio do aspecto visual das obras artísticas, aproximando-se das propostas sensoriais de Hélio Oiticica e Lygia Clark. O artista buscava criar uma “sinfonia olfativa”, estabelecendo conexões entre as notas musicais e os cheiros. Na segunda parte da obra, o observador sai do ambiente olfativo-auditivo, passando a interagir com as propostas táteis.

O grupo, Lótus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão, também foi premiado no SNAC com a obra Territórios. Na primeira ação, são colocadas Chapas [FIG 4], no espaço externo do

MAP, ligadas a uma corda fixada dentro do prédio. O objetivo do grupo foi tentar estabelecer uma conexão entre o espaço interno e externo do museu. Desta maneira, colocava-se em questão a institucionalização do espaço e do próprio Salão de Arte.



Figure 4 - Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo. Territórios. Proposta Ecológica de apropriação dos jardins do Museu da Pampulha, 1969.

O grupo comprou plásticos de cor, alumínio brilhante, varas brancas e folhas de acrílico de cores diferentes. O alumínio foi cortado de forma irregular, mas, apesar do interesse pela plasticidade, os artistas não planejaram a organização do material nos jardins do MAP. O objetivo é que a natureza assumisse o lugar da obra. Não com uma inversão de valores entre figura e fundo que, segundo o grupo, ainda persistia nas obras tradicionais. O grupo busca formas de discutir as limitações da instituição museológica, tentando estabelecer simbolicamente um diálogo com a parte externa do museu.

Após a entrada do visitante no museu, este encontraria uma pedra “no lugar da obra; seguindo a corda iria até a janela; de lá ela olharia para baixo e o reflexo do sol no espelho

polido de alumínio iria bater no seu olho”. (Depoimento de Luciano Gusmão à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.227). O espectador via a paisagem a partir das chapas das mais diversas cores. Criavam-se, assim, possibilidades de observação da mesma paisagem com alterações cromáticas e de ponto de vista, destacando também, a impotência do artista perante a paisagem que o cerca, incapaz de modificá-la ou recriá-la, este pode apenas dela se apropriar de forma passageira.

A proposta enviada para o SNAC realizada no ano de 1969 teve início no Rio de Janeiro, local onde o grupo fez a compra dos materiais que são transportados para o Museu do Aterro. O Museu não aceitou que os materiais ficassem nos jardins, por serem estes tombados pelo IPHAN.

Para isto, apresentamos carta ao Júri que já se achava reunido e obtivemos apoio e transporte para as peças que se achavam esparramadas no chão dos pilotis, sob um vento incessante que vinha do mar. Ameaçava chuva e mesmo assim escolhemos uma área ainda não urbanizada do Aterro. Ali tentávamos construir um lugar. Mas a chuva estragou tudo. Voltamos bastante desiludidos, com tudo estragado e rasgado, quando surgiu a oportunidade apresentada pelo 1 Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. (Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

O grupo arcou com todas as despesas e transportou o material que estava em bom estado de conservação para Belo Horizonte. A obra recebeu o título de Territórios II. Para adequar ao MAP, o grupo construiu espaços denominados: 1- Lugar-lugar; 2-Atalho; 3-Duas clareiras. 4-Vermelho-Amarelo-Azul e um painel de faixas de plástico.

O objetivo dos “Territórios” seria o de construir um espaço contínuo de improvisação e do jogo. A referência para o grupo foi a obra de Guimarães Rosa e cada lugar foi “marcado 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”. (Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

O grupo recebeu a premiação do SAC que, segundo as informações de Gusmão, foi suficiente apenas para custear as despesas de transporte e compra. Eles visam à instalação da lápide nos jardins do Museu para que seja absorvida pela natureza, mas o MAP necessita de uma obra “concreta” capaz de fazer parte do acervo. É importante notar que, apesar do Museu

premiar uma obra conceitual, exige que a mesma seja agregada ao seu acervo, mantendo-se preso a certas convenções e tradições institucionais, sem saber, portanto,, como dialogar com os processos de construção artística distanciados das categorias estabelecidas e a consequente necessidade de registro documental de obras conceituais. De acordo com a condição colocada pelo Museu, não restaram alternativas ao grupo que não fosse a desmontagem das peças, “desfizemos tudo, encaixotamos, e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinada. Soubemos que o Museu havia lançado fora aquilo que chamamos MEMORIA da obra”. (Documento disponibilizado na Exposição Neovanguarda em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

Morais conhece a obra Territórios nos jardins do *MAP* e relata que fica bastante impressionado com o trabalho. Para o crítico, uma questão fundamental seria buscar formas de documentar as modificações pelas quais passaria a obra quando em contato com a natureza, fazendo do registro destas modificações, a própria obra. Morais ainda discorre sobre a reprodução como resultado da “deformação”, que se caracteriza como uma etapa fundamental para obras contemporâneas, uma vez que 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).” (Documento disponibilizado na Exposição Neovanguarda em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

Morais centra suas preocupações no interesse pela manutenção do material nos jardins do museu até que seja transformado em natureza e a ela incorporado. As cordas amarelas e verdes estavam desaparecendo na grama que crescia e com o tempo “Sobrarão apenas placas de vidro sobre os quais escreveram textos (poemas?) indicativos. Quando a obra estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides.” (Documento pertencente ao Arquivo Pessoal de Frederico Morais disponibilizado na Exposição Neovanguarda em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

Nesse cenário de produção artística é que podem ser inseridos os eventos subsequentes: “Do corpo à Terra” e “Objeto e Participação”. Os eventos ocorreram na gestão do governador Israel Pinheiro na inauguração do Palácio das Artes. Nessa ocasião, apresenta-se a palestra “O Processo Evolutivo da Arte em Minas”, coordenada por Mari’ Stella Tristão que revê a produção mineira, de Athaide aos vanguardistas.

O evento “Do Corpo à Terra” se configurou como propostas conceituais realizadas durante três dias no Parque Municipal e nas ruas da cidade de Belo Horizonte. Dentre elas, destacam-se: a queima de 10 galinhas vivas por Cildo Meirelles que homenageia o sacrifício de Tiradentes; Lótus 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 de repressão. Bastante conhecidas são as trouxas de sangue lançadas no ribeirão Arrudas por Barrio. Lee Jaffe elabora um projeto na Serra do Curral desenhando uma trilha de açúcar. O programa da “mostra” menciona que a mesma teria a duração de uma semana (cinco dias), tendo seu início no dia 18 de abril de 1970, ocorreria no Palácio das Artes e em toda a extensão do Parque Municipal. Podendo 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”. (Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra: Objeto e participação e DCAT). “Objeto e Participação” consistiu 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 Castano, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Teresinha Soares, Yvone Etrusco, Nelson Leirner e Marcelo Nistche.

Os dois pares centro/periferia fazem menção tanto a uma questão geográfica como política. Dessa forma se “o centro é por definição o lugar da criação artística e periferia significa simplesmente afastamento do centro, não resta senão considerar a periferia como sinônimo de atraso artístico, e o jogo está feito.” (GINZBURG, 1989, p. 6). O esquema tautológico aqui caracterizado parece eliminar todas as dificuldades apresentadas ao invés de solucioná-las. O desafio para a história da arte é perceber a ideia de difusão não como uma consequência natural, mas como conflito. Um conflito “detectável mesmo nas situações em que a periferia parece limitar-se a seguir humildemente as indicações do centro”. (GINZBURG, 1989, p. 6). O deslocamento não é apenas geográfico, mas conceitual. O historiador da arte ao analisar obras individuais suspeita das grandes generalizações, das últimas modas intelectuais e inevitavelmente do seu próprio trabalho. Tal desconfiança é necessária para que as produções artísticas não sejam tratadas como pertencentes a qualquer cenário ou de modo unilateral, como se análise pudesse ser reduzida a uma difusão de ideias de um ponto a outro, no qual um destes

acaba sendo privilegiado em detrimento do outro. As especificidades existem nos dois sentidos e denotam certo “conflito”, que deve primeiramente, enriquecer as conclusões acerca da produção artística e não hierarquizar-la.

Referências

- FREITAS, Artur. Poéticas Políticas: As Artes Plásticas Entre o Golpe de 64 e o Ai-5. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 40, p. 59-90, 2004 Editora UFPR.
- FREITAS, Artur. Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha, 1969-1973. 2007. Tese (Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- JUAREZ, Jarbas; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. Jarbas Juarez: depoimento. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003. 96 p. (Circuito atelier 23).
- LUZ, Angela Ancora da, 1941 – Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil/ Angela Ancora da Luz. – Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (org). Lygia Clark - Helio Oiticica: Cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- PECCININI, Daisy. Figurações Brasil Anos 60. São Paulo: Edusp. 1999.
- REIS, Paulo Roberto Oliveira. Exposições De Arte -Vanguarda E Política Entre os anos 1965 e 1970. 2005. Tese (Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.
- SAMPAIO, Márcio. Salão Salões. In: Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000 / Museu de Arte da Pampulha (Org). – Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

Fontes

- ARAÚJO, Olívio Tavares. Ainda os premiados do Salão, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 dez. 1963.
- BENTO, Antônio. Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1964.
- FRADE, Wilson. Sem título. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 dez. 1963.
- SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Suplemento Literário do Minas Gerais, Belo Horizonte, 24 jan. 1970.
- TRISTÃO, Maristela. Inaugurado ontem o Salão Mineiro, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 dez. 1964. Documento disponibilizado na Exposição Neovanguarda em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte.

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em maio de 2014