



O MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA E O PALÁCIO DAS ARTES:

os equipamentos culturais e a difusão
da arte de Belo Horizonte

Juliane Guimarães Baldow

Juliane Guimarães Baldow

**O MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA E O PALÁCIO DE ARTES:
os equipamentos culturais e a difusão da arte
em Belo Horizonte**

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Arte, arquitetura e cidade.

LINHA DE PESQUISA: Arquitetura e Cidade: Teoria, História e Conservação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura Urbanismo da Faculdade de Arquitetura Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Adriano Tomitão Canas

COORIENTADOR: Prof. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz

O presente trabalho foi realizado com o apoio do
Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior / Brasil (CAPES)

Código de Financiamento 001



Uberlândia
2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B178 2020	<p>Baldow, Juliana Guimarães, 1988- O Museu de Arte da Pampulha e o Palácio das Artes (recurso eletrônico) : equipamentos culturais e a difusão da arte em Belo Horizonte / Juliana Guimarães Baldow. - 2020.</p> <p>Orientador: Adriano Tomilão Canas. Coorientadora: Tatiana Sampaio Feraiz. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14363/ufu.di.2020.020 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Arquitetura. I. Canas, Adriano Tomilão, 1988- (Orient.). II. Feraiz, Tatiana Sampaio, 1974- (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. IV. Título.</p>
--------------	---

CDU: 72

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB8/2011

24/02/2021

SEI - Documento para Assinatura

Processo: 23117.072221/2020-20
Documento: 2429544



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 11, Sala 234 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4433 - www.ppgau.faued.ufu.br - coord.ppgau@faued.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Arquitetura e Urbanismo				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU				
Data:	oito de dezembro de 2020	Hora de início:	10:30	Hora de encerramento:	12:40
Matrícula do Discente:	11822ARQ018				
Nome do Discente:	Juliane Guimarães Baldow				
Título do Trabalho:	O Museu de Arte da Pampulha e o Palácio das Artes: equipamentos culturais e a difusão da arte em Belo Horizonte.				
Área de concentração:	Projeto, Espaço e Cultura				
Linha de pesquisa:	Arquitetura e cidade: teoria, história e conservação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Arte, Arquitetura e Cidade				

Reuniu-se em web conferência pela plataforma Mconf-RNP, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professores Doutores: Artur Correia de Freitas - UNESPAR; Marco Pasqualini de Andrade - PPGAU.UFU; Tatiana Sampaio Ferraz (Coorientadora) - IARTE.UFU e Adriano Tomitão Canas - PPGAU.FAUed.UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Adriano Tomitão Canas, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

À Dona Gunda que, sem nunca ter pisado num museu de arte, segue sendo a minha artista preferida e a mais presente desde os meus primeiros dias de vida.

Obrigada, vó!

AGRADECIMENTOS

Nada seria possível sem os que verdadeiramente acreditaram em mim e me permitiram concretizar aqui parte das minhas inquietações.

Ao meu orientador Adriano Canas, pela sensibilidade e empenho mesmo nas horas mais difíceis deste último ano. Foi uma surpreendente e magnífica troca! À minha coorientadora Tatiana Ferraz pelo constante incentivo e por se mostrar tão aberta a me ouvir e ajudar durante todo este processo.

Aos colegas do programa que dividiram tantas angústias e sorrisos ao longo desses dois anos e meio. Em especial aos mais que queridos – coroadas P.P. – Isabela Giorgiano, Luís Felliipe Dias e Moizes Rodrigues. Vocês merecem um caminho de muitas conquistas – quero vê-los no topo do mundo!

Aos funcionários e atendentes dos órgãos públicos aos quais fiz incansáveis solicitações e perguntas. Aos funcionários e atendentes da UFU. Obrigada pela constante paciência!

Aos membros da banca de qualificação que contrubuíram lindamente para este momento de conclusão. Aos professores do PPGAU pelo conteúdo dividido.

À Lotus Lobo pelo generoso encontro e por se tornar grande inspiração durante toda a pesquisa. À Ronaldo Brilhante por fortalecer a construção dessa pesquisa ainda quando era projeto.

À minha mãe por ser meu maior exemplo de perseverança, gratidão e, principalmente, por sonhar e realizar estes sonhos junto a mim. Ao meu pai por me dedicar tanto amor e cuidado. Obrigada por entender sempre as minhas escolhas! Aos meus irmãos pelo apoio e torcida vibrante e por compartilharem a vida comigo. Vocês merecem conquistar tudo que sonham – e ainda sonharão!

À Saulo, meu companheiro de vida, meu amor e melhor amigo por respeitar minhas ausências, medos, inseguranças e por tentar fazer deste um caminho mais poético e cheio de arte – a todo instante. – à Lina, por ser minha incansável e carinhosa companheira.

RESUMO

Com objetivo de levantar e discutir a relação arte-arquitetura na cidade de Belo Horizonte, este trabalho percorre a modernidade na capital mineira, a formação dos seus equipamentos culturais modernos até chegar às exposições de neovanguardas dos anos 1960. Um caminho estruturado por conceitos e teorias referentes ao espaço moderno e constantemente confrontado pela singularidade das obras do arquiteto Oscar Niemeyer – o Museu de Arte da Pampulha e o Palácio das Artes – objetos deste estudo. As relações traçadas buscam questionar a função do espaço moderno enquanto receptor e difusor da arte.

Palavras chave: arte; arquitetura moderna; Belo Horizonte; neovanguardas; Oscar Niemeyer

ABSTRACT

In order to raise and discuss the relationship between art and architecture in the city of Belo Horizonte, this work goes through modernity in the capital of Minas Gerais, the formation of its modern cultural equipment until reaching at the neo-avant-garde exhibitions of the 1960's. A path structured by concepts and theories referring to the modern space and constantly confronted by the singularity of the works of the architect Oscar Niemeyer – the Museum of Art of Pampulha and the Palace of the Arts – objects of this study. The relationships traced seek to question the function of modern space. As a receiver and diffuser of art.

Palavras chave: art; modern architecture; Belo Horizonte; neo-avant-garde; Oscar Niemeyer

LISTA DE FIGURAS

- FIG 01: Planta Geral da cidade de Minas: organizada sobre a planta geodésica, topográfica e cadastral de Belo Horizonte pela Comissão Construtora da Nova Capital.
- FIG 02: Área Central de Belo Horizonte, 1950.
- FIG 03: Estação Ferroviária Central do Brasil, 1922, projetada pelo arquiteto Luiz Olivieri.
- FIG 04: Obra O Jardineiro do Aníbal Mattos, 1915.
- FIG 05: Obra Fazenda da Borda do Aníbal Mattos, 1921.
- FIG 06: Registro dos participantes do Salão de 1936.
- FIG 07: Catálogo do Salão de 1936, Belo Horizonte.
- FIG 08: Catálogo Exposição Arte Moderna de 1944, Belo Horizonte.
- FIG 09: Croqui do Oscar Niemeyer para o Conjunto da Pampulha, 1940 - 1941.
- FIG 10: Vista externa do Cassino da Pampulha, 1943.
- FIG 11: Vista externa do Cassino da Pampulha, 1943.
- FIG 12: Casa do Baile com cadeiras na área externa, 1943.
- FIG 13: Baile de Debutantes na Casa do Baile, 1943.
- FIG 14: Construção da Igreja de São Francisco no Conjunto da Pampulha.
- FIG 15: Igreja de São Francisco inaugurada no Conjunto da Pampulha.
- FIG 16: Recorte manchete Jornal Folha de Minas, 1943.
- FIG 17: Recorte manchete Jornal Estado de Minas, 1943.
- FIG 18: Catálogo Brazil Builds, 1943.
- FIG 19: Contra-capla do Catálogo Brazil Builds com uma foto do Cassino da Pampulha, 1943.
- FIG 20: Celso Melo Azevedo, Assis Chateaubriand, Gilberto Faria em visita ao antigo Cassino da Pampulha e ao Jardim Zoológico e Botânico de Belo Horizonte, 1957.
- FIG 21: Exposição Bauhaus 1919-1928.
- FIG 22: Mies Van der Rohe e Phillip Johnson na exposição Mies Van der Rohe, 1947.
- FIG 23: Exposição Le Corbusier, 1950.
- FIG 24: Curso de Desenho Industrial do IAC.
- FIG 25: Esculturas de Giacomo Manzù, 'Grande Ritratto di Signora' [Grande retrato de senhora]; Luciano Minguzzi, 'Ballerina Giapponese' [Bailarina Japonesa]; Pericle Fazzini, 'Figura che cammina' [Figura que anda], 'Donna seduta' [Mulher Sentada] e 'Caduta da cavallo' [Queda do Cavalo]; e Massimo Campigli na Sala Itália.
- FIG 26: Abertura da 1ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo com Francisco Matarazzo.
- FIG 27: Esculturas 1ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo.
- FIG 28: Cartaz do Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1951.
- FIG 29: Cartaz do Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1954.
- FIG 30: Cartaz do Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1955.
- FIG 31: Manchete do Jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 24 de dezembro de 1957.
- FIG 32: Vista da fachada lateral do Museu de Arte da Pampulha.
- FIG 33: Fachada do Museu da Arte da Pampulha.
- FIG 34: Abertura do XII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, 1957.
- FIG 35: Figura Alada, escultura em bronze do José Pedrosa, 1943.
- FIG 36: Nu, escultura em bronze do August Zamoyski, 1943.
- FIG 37: O abraço, escultura em mármore do Alfredo Ceschiatti, 1943.
- FIG 38: XI Salão Nacional de Arte, 1979.
- FIG 39: Catálogo do XI Salão Nacional de Arte, 1979.
- FIG 40: Auto-retrato, Alberto da Veiga Guignard, 1961.
- FIG 41: Noite de São João, 1961.

FIG 42: Exposição Dileny Campos, 1969.
 FIG 43: Exposição Gilberto Loureiro, 1969.
 FIG 44: Exposição Paulo Roberto Leal, 1970.
 FIG 45: Exposição Teresinha Soares, 1970.
 FIG 46: Crítica do Morgan Motta sobre o Salão.
 FIG 47: Exposição Arte e Política no Acervo do MAP, Secs Palladium, 2016.
 FIG 48: Obra do Frederico Moraes no Catálogo Arte e Política no Acervo do MAP, Secs Palladium, 2016
 FIG 49: Croqui implantação do Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal.
 FIG 50: Croqui lateral do Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal.
 FIG 51: Registros das caixas olfativas propostas por José Ronaldo Lima.
 FIG 52: Convite da exposição Objeto e Participação, 1970.
 FIG 53: Fachada do Palácio das Artes visto da Av. Afonso Pena, 1971.
 FIG 54: Exposição na Grande Galeria do Palácio, 1971.
 FIG 55: Registro de obras do Palácio das Artes, 1970.
 FIG 56: O Grande Teatro do Palácio das Artes.
 FIG 57: O Grande Teatro do Palácio das Artes.
 FIG 58: Teatro João Ceschiatti.
 FIG 59: Cine Humberto Mauro.
 FIG 60: Bilheteria do Cinema ao lado do Café Palácio.
 FIG 61: Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard em exposição.
 FIG 62: Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard em exposição.
 FIG 63: Galeria aberta Almicar Castro.
 FIG 64: Galeria aberta Almicar Castro.
 FIG 65: Galeria Genesco Murta
 FIG 66: Galeria Genesco Murta
 FIG 67: Galeria Mari' Stella Tristão
 FIG 68: Pilotis do Ministério da Educação e Cultura (MEC), 2012.
 FIG 69: Azulejos do Cândido Portinari, 2012.
 FIG 70: Vão livre do MEC onde foi instalado o MAM-RJ temporariamente em 1952.
 FIG 71: Vista lateral do Cassino da Pampulha, 1943.
 FIG 72: Implantação do Cassino da Pampulha, 1943.
 FIG 73: Plantas baixas do Teatro Municipal, Oscar Niemeyer, 1941.
 FIG 74: Maquete do Palácio dos Soviets, Le Corbusier.
 FIG 75: Corte esquemático do Palácio das Artes, 1951.
 FIG 76: Vista interna do Palácio das Artes, 1951.
 FIG 77: Vista externa do Palácio das Indústrias, 1951.
 FIG 78: Vista interna do Palácio das Indústrias, 1951.
 FIG 79: Maquete física do Museu de Caracas, 1955.
 FIG 80: Corte longitudinal do Museu de Caracas, 1955.
 FIG 81: Croqui do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), 2006.
 FIG 82: Palácio do Itamaraty, 1955.
 FIG 83: Congresso Nacional, 1955.
 FIG 84: Vista lateral do MAP, evidenciando o fechamento de vidro.
 FIG 85: Entrada principal do MAP, com escultura e marquise.
 FIG 86: Paredes expositivas brancas na Exposição de 1966.
 FIG 87: O prefeito Amintas de Barros e Oscar Niemeyer, na Exposição de 1966.
 FIG 88: Visitantes no museu, na Exposição de 1966.
 FIG 89: Reforma no MAP, 1996.
 FIG 90: Fotos da exposição Porto Pampulha, 1997.
 FIG 91: Fotos da exposição Porto Pampulha, 1997.

- FIG 92: Exposição Faca Cega, Paulo Nazare, 2018.
- FIG 93: Exposição Faca Cega, Paulo Nazare, 2018.
- FIG 94: Exposição Mais dia Menos noite, Tatiana Blass, 2019.
- FIG 95: Exposição Mais dia Menos noite, Tatiana Blass, 2019.
- FIG 96: Exposição Mais dia Menos noite, Tatiana Blass, 2019.
- FIG 97: Exposição Mais dia Menos noite, Tatiana Blass, 2019.
- FIG 98: Render das perspectivas feitas para o projeto de anexo do MAP.
- FIG 99: Render das perspectivas feitas para o projeto de anexo do MAP.
- FIG 100: Vistas aéreas Palácio das Artes, 2018.
- FIG 101: Vistas aéreas Palácio das Artes, 2018.
- FIG 102: Fachadas do Palácio das Artes, 2018.
- FIG 103: Fachadas do Palácio das Artes, 2018.
- FIG 104: Hall de entrada do Palácio das Artes, 2018.
- FIG 105: Hall de entrada do Palácio das Artes, 2018.
- FIG 106: Hall de entrada do Palácio das Artes, 2018.
- FIG 107: Midiateca do Palácio das Artes.
- FIG 108: Café do Palácio.
- FIG 109: Brise interno voltado para o pátio.
- FIG 110: Vista pra galeria Gernesco Murta.
- FIG 111: Obra-processo Territórios, 1969.
- FIG 112: Obra-processo Territórios, 1969.
- FIG 113: Trouxas Ensanguentadas, Artur Barrio.
- FIG 114: Trouxas Ensanguentadas, Artur Barrio.
- FIG 115: Inspirações, Luciano Gusmão.
- FIG 116: Inspirações, Luciano Gusmão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	.13
CAPITULO 1 A modernidade cultural em Belo Horizonte	.16
1.1 : A tradição e o moderno: um paradoxo na construção cultural da cidade	.20
1.2 : A formação dos equipamentos culturais modernos	.31
1.3 : A vocação do Museu de Arte da Pampulha	.41
1.4 : O complexo Palácio das Artes	.52
CAPITULO 2 Arquitetura e os espaços para a arte	.62
2.1 : A arquitetura dos museus modernos	.70
2.2 : O Museu de Arte no conjunto da Pampulha	.77
2.3 : O Palácio das Artes no Parque Municipal	.86
CAPITULO 3 Neovanguardas mineiras: aproximações entre arte e arquitetura nos anos 1960	.92
3.1 : Frederico Moraes e neovanguardas: novos agenciamentos entre arte e instituições	.94
3.2 : O caso da obra-processo <i>Territórios</i> (1969)	.100
3.3 : O caso do evento-manifesto <i>Do Corpo a Terra</i> (1970)	.108
CONSIDERAÇÕES	.114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	.117
ANEXOS	.124



INTRODUÇÃO

A pesquisa surge a partir da seguinte questão: a arquitetura mortifica ou vivifica as artes? Embora esta seja uma pergunta bastante rígida quando se trata de dois temas tão abrangentes e ricos em variáveis, fez-se necessária para percorrer toda a pesquisa. Caminho este que nos leva até o encontro de outros sentidos que tangenciam as relações arte-arquitetura. Entende-se aqui que arte e a arquitetura, se atuando juntas, podem ressignificar espaços dedicados a vida em comunidade.

A arte representa um elo entre o singular e o universal, como ressalta Fischer (1959) no seu livro *A necessidade da arte*: somente a arte consegue elevar o homem de um estado fragmentado a um estado de ser íntegro total. E por meio dela, o homem se capacita a compreender a realidade e, sobretudo transformá-la. A arte é necessária a fim de que o homem possa conhecer e transformar o mundo. Mas é igualmente necessária em virtude da magia que lhe é inerente. (FISCHER, 1959, p. 20)

Numa sociedade onde perpetua a necessidade social do encontro e reconhecimento mútuo, a função da arte se torna transformar e estimular o mundo a mutação. E assim sendo, as diferenças de classe podem ser amenizadas na conjugação de uma outra coletividade, onde o papel da arte seria questionar as diferenças sociais no público e criar um coletivo não mais dividido em classes, e sim dotado de um caráter “universalmente humano”.

Diremos apenas que a arte se manifesta nas culturas e nas camadas culturais que, em qualquer tempo e lugar, fundamentam a realidade social, sempre e tão só no contexto de uma ética dos valores, isto é, de uma concepção da vida como trabalho produtivo, das relações humanas como intercâmbio de experiências, da política como dialética autoridade e de liberdade. (ARGAN, 1984, p.42)

Diante disso, coloca-se como objetivo da pesquisa estudar dois equipamentos culturais de Belo Horizonte, o Museu de Arte Pampulha (1957) e o Palácio das Artes (1941 - 1971), compreendendo a análise de suas arquiteturas e suas inserções na cidade, as suas dinâmicas e propostas de difusão da arte e entendendo também a criação desses museus belo horizon-
tinos no contexto de formação dos primeiros museus modernos brasileiros.

A escolha da cidade de Belo Horizonte veio alicerçada nas suas particularidades históricas, na sua formação social, sua forte presença política e cultural, bem como na sua entrada tardia no circuito das artes estabelecido entre as capitais Rio de Janeiro e São Paulo. Fato este que foi possível sobretudo com a presença política de Juscelino Kubitschek e do arquiteto Oscar Niemeyer na capital mineira, quando juntos mudaram o cenário cultural da cidade.

E é a partir da compreensão da formação destes museus, suas arquiteturas, obras e inserções na cidade, entender criticamente como a arte os permeiam. Se estes espaços servem de potentes suportes de fruição da arte e mediador desse diálogo arte-público ou se são apenas palco de um consumo alienado. E por fim, fazer a leitura de duas exposições consideradas neovanguardas na capital mineira. A pesquisa também busca compreender, como via de mão dupla, as propostas dos espaços expositivos para a exposição da arte e as relações da arte com a arquitetura nos espaços modernos.

A maneira encontrada para percorrer a trajetória sinuosa que é esta pesquisa, foi por meio de fios condutores em cada capítulo. O primeiro deles: Belo Horizonte. Entender a formação da capital mineira, a formação social, artística, cultural e a formação dos seus equipamentos de arte. Conceitos como o de modernidade – do Teixeira Coelho (2001), os conflitos entre a tradição mineira e a cidade moderna, as ações políticas de Juscelino Kubistchek que pretendia colocar Belo Horizonte no eixo turístico e cultural já estabelecido entre São Paulo e Rio de Janeiro. A formação dos museus modernos no Brasil e a formação do Museu de Arte da Pampulha (MAP) e o Palácio das Artes.

O segundo fio condutor, norteador do capítulo seguinte é o arquiteto Oscar Niemeyer. Responsável pelas duas obras estudadas, e por tantas obras em Minas, torna-se amigo e arquiteto de confiança do Juscelino Kubitschek e assim consegue tamanha admiração que recebe o convite para projetar a capital do país. A arquitetura moderna conduz e possibilita conceituações como espaço moderno, síntese das artes e monumentalidade – todos presentes nos preceitos do movimento moderno. A arquitetura dos museus modernos brasileiros e a arquitetura dos objetos de estudo em Belo Horizonte.

E por fim, o terceiro fio condutor, último capítulo, é o crítico de arte Frederico Morais e a arte vanguarda. Conceitos como *site specific* da Miwon Kwon, conceitualismo e as exposições *Territórios* (1969) e *Do Corpo a Terra* (1970) realizadas no MAP e Palácio das Artes, respectivamente, serão apresentadas a fim de melhor compreender a relação dessas artes com os espaços nas quais foram inseridas, os desdobramentos no cenário artístico e a função social e questionadora destes artistas e destes equipamentos culturais.

Posto este o caminho proposto a se percorrer, cabe ressaltar que talvez não haja conclusões absolutas. Até por não considerarmos possível aqui resumir a quantidade de informações e incógnitas que foram surgindo simultaneamente no avançar da pesquisa. Acreditamos porém, que a cidade de Belo Horizonte se revela de uma forma única através destes dois equipamentos e das exposições escolhidas: uma verdadeira potencialidade urbana e artística.



CAPÍTULO 1

A modernidade cultural em Belo Horizonte

Antes de desenhar o contexto histórico belo-horizontino pré-anos 1960, é preciso compreender o momento brasileiro anterior, quando se verificou a sedimentação de um espírito moderno, voltado para o futuro e comprometido com o processo de modernização do país como um todo. Tal como caracterizou o crítico de arte Mário Pedrosa, o Brasil se mostrou “condenado ao moderno”, uma modernidade incompleta, calcada na ideologia do progresso, do novo e do futuro, sempre por fazer.

Podemos tomar por modernidade a definição de Coelho (2001), uma espécie de consciência (autocrítica) sobre o seu tempo, é a reflexão sobre o fato modernismo. Equivalente também à crítica ou esboço sobre a crítica, menos ou mais desenvolvido; é a autocrítica quando existe. Pressupõe uma série de ações que não é fruto de uma individualidade, mas sim de toda uma coletividade. Lourenço (1999) aponta o período da modernidade no Brasil como o movimento subsequente às folias modernistas de 1922¹ com certa maturidade e desejo de deixar raízes, “correspondendo a uma série de atividades e táticas para atingir o transeunte cidadão”. (LOURENÇO, 1999, p. 11). Assim, quando falamos em modernismo, nos referimos a um movimento específico, um “ismo”, e como tal se refere mais a uma fabricação do que a uma ação.

Isto posto, cabe o seguinte questionamento: a criação dos dois equipamentos culturais que aqui se apresentam como objetos de estudos da pesquisa – o Museu de Arte da Pampulha e o Palácio das Artes – na cidade de Belo Horizonte validou essa maioridade do moderno? Tal questionamento será perseguido ao longo do capítulo, o qual desenhará a história cultural da formação da capital mineira, de feições modernas e a criação de tais equipamentos.

Belo Horizonte, fundada no dia 12 de dezembro de 1897, é a primeira capital do Brasil a ser planejada, isto é, a ter um desenho urbano – ruas, avenidas, praças e quarteirões – pensado por uma equipe de engenheiros e arquitetos que definiram a sua melhor conformação. Até 1901 era chamada Cidade de Minas e foi considerada a realização pioneira do setor progressista da elite política do Estado. Minas Gerais deteve grande soma de poderes durante a primeira República, e que naquele momento teve a sua capital apresentada como tipicamente de burocratas. Fato que talvez justifique o seu rápido crescimento no setor imobiliário, na sua vida cultural e social e um crescente prestígio político. É nesta atmosfera belo-horizontina que se faz presente o espírito modernista em Minas.

O processo de planejamento e construção da nova capital foi baseado na então recente corrente filosófica e científica que se difundia com êxito na Eu-

1 A Semana de Arte Moderna apresenta-se como a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes no país desde o século XIX, entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo.

ropa e nos Estados Unidos: o positivismo². O objetivo seria estruturar um espaço urbano hierarquizado e monumental, que correspondesse às tendências da conjuntura mundial que preconizava o advento da Modernidade. Em contraposição ao urbanismo desordenado das cidades coloniais, a cidade seria planificada sob a lógica da objetividade e da linearidade. (PEREIRA, 2011, p. 78)

O traçado urbano de Belo Horizonte representava um rompimento com o traçado improvisado das cidades coloniais – as ruas retas, os quarteirões simétricos, e todo o planejamento do fluxo de transportes, e demais ordenações que se concretizam em uma espécie de burocratização espacial traduzem a definição de Simmel sobre a cidade moderna.



FIG 01 : Planta Geral da cidade de Minas: organizada sobre a planta geodésica, topográfica e cadastral de Belo Horizonte pela Comissão Construtora da Nova Capital.



FIG 02 : Área Central de Belo Horizonte, 1950.

A fundação de Belo Horizonte na virada do século consolidava, de forma simbólica e material, a nova proposta das elites políticas mineiras. Inspiradas em marcos do progresso, essas elites inauguraram a cidade ideal para oficializar o advento da República e se distinguir dos velhos padrões urbanos coloniais remanescentes da antiga capital, Ouro Preto.

2 O positivismo é um movimento filosófico, sociológico e político surgido na França em meados do século XIX, cujo principal conceito era a ideia de que o conhecimento científico deveria ser encarado e tido como o único conhecimento verdadeiro. Segundo os princípios idealizados por Auguste Comte, as idéias iniciais do que veio a se formular como positivismo apareceram como uma espécie de ramificação Iluminismo. Ao tratar do que foi o positivismo, Comte dizia na época: "amor como princípio, ordem como base, progresso como objetivo". A partir dessa célebre frase, se estabelecer a famosa expressão que está encravada na parte central da bandeira brasileira e define que é necessária ordem para promover o progresso. Fonte: www.abstracta.pro.br

Por este viés entendemos que a construção da nova capital mineira significou, no discurso republicano, que a justifica e glorifica, não uma ruptura do tipo novo/velho, moderno/antigo, mas uma recomposição do tempo histórico dentro de uma legitimação da justaposição tradição/futuro. E a República trabalhou isso muito bem (MELLO, 1996 apud PEREIRA, 2011).

Sua construção implicou na completa destruição do antigo arraial Curral del Rei³, outro aspecto da concepção moderna de romper com o passado e com as tradições para trazer e instalar o novo e o moderno. Porém, a tradição ainda resistiu nos primeiros anos. Com a transferência da capital mineira, também foram transferidos os setores administrativos do Estado, e isso fez com que várias famílias se deslocassem de Outro Preto para Belo Horizonte no seu período de inauguração, levando consigo os costumes e o ritmo da vida pacata do interior. O que naturalmente gerou uma incongruência com a proposta moderna que a cidade representava.

A nova capital, desde a sua fundação, já era caracterizada pela sua ambivalência. Existia uma necessidade de seguir o projeto impulsionado para o novo, mas sob fortes bases tradicionais:

Mas, beirando seus vinte e poucos anos, a Belo Horizonte idealizada segundo os últimos preceitos urbanísticos dividia opiniões. Discursos opostos eram construídos e divulgados através da imprensa quanto ao fato da capital ter ou não chegado a bom termo quanto às aspirações de seus construtores e habitantes: moderna e civilizada, trepidante, uma verdadeira metrópole; ou, ao contrário, uma cidade pacata e provinciana, perdida em meio das montanhas de Minas, e onde, pela sua "sem graça", nem mesmo o trem tem vontade de parar (SILVEIRA, 1996, p. 121).

Nos primeiros anos da capital, sua arquitetura resultou da transplantação de modelos europeus de características ecléticas. Recuperaram linhas plásticas da arquitetura greco-romana e renascentista, estilos históricos que resultaram na essência do ecletismo.

Igrejas neogóticas entre edifícios neobarrocos e neoclassicistas conformavam o conjunto arquitetônico da cidade, resultando em uma releitura dos estilos europeus que contrastavam na rejeição dos vestígios coloniais. Contraditoriamente, a vida sociocultural de Ouro Preto e Mariana, no entanto, foi transpor-

³ No período colonial, o arraial Curral Del Rei surgiu como a maioria das cidades mineiras: seguindo os traçados dos caminhos abertos. No entorno de uma fazenda - a Fazenda do Cercado, o arraial cresceu e aos poucos evoluiu para a condição de Freguesia, mas ainda subordinado a Sabará. Curral del Rei englobava as regiões de Sete Lagoas, Contagem, Santa Quitéria, Buritis, Capela Nova do Betim, Piedade do Paraopeba, Brumado Itatiaiuçu, Morro de Mateus Leme, Neves, Aranha e Rio Manso. O distrito foi criado em 1750 com nome de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral Del Rei e em 1890 foi renomeado para Belo Horizonte. Posteriormente sendo elevada a município e depois capital de Minas Gerais.

tada juntamente com seus novos habitantes, oriundos de cidades como estas, mantendo um estilo de vida interiorano. (PEREIRA, 2011, p. 80)



FIG 03 : Estação Ferroviária Central de Brasil, 1922, projetada pelo arquiteto Luiz Olivieri

As artes plásticas em Belo Horizonte refletiam o caráter ambíguo da cidade. O gosto artístico da população se caracterizava por uma essência provinciana que apreciava predominantemente a paisagem mineira, ainda que a cidade fosse fundada como moderna e como símbolo da República. Nesta temática paisagística, seja urbana ou não, destacam-se as visões de ícones representativos de Minas Gerais, como as montanhas, os panoramas de cidades históricas, árvores típicas como ipês ou roseiras, monumentos históricos etc, de acordo com Ribeiro (1997). Os temas religiosos, mitológicos e históricos referenciados a partir da temática barroca também predominavam nas artes plásticas nos primeiros anos. E com essa roupagem moderna, a capital seguia com o tradicionalismo enquanto essência, o perpetuando por vários anos.

1.1 : A tradição e o moderno: um paradoxo na construção cultural da cidade

A trajetória da produção artística de Belo Horizonte pode ser pensada a partir de dois aspectos conflituosos: a existência da Escola de Belas Artes, fundada e dirigida por Aníbal Mattos já nos primeiros vinte anos da capital e a criação do Instituto de Belas Artes, cerca de vinte anos depois, em 1944, dirigido por Alberto da Veiga Guignard, período considerado por diversos autores como o período áureo do modernismo na cidade.

Em 1917, o artista fluminense Aníbal Mattos ⁴ se transfere para a cidade de Belo Hori-

⁴ Aníbal Mattos era pintor, escritor, crítico e professor de artes, nascido em Vassouras em 1886. Vinha de uma família tradicionalmente ligada às artes plásticas, estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e mudou-se para Belo Horizonte em 1917. Suas pinturas se concentravam no cenário rural e paisagens naturais . Aníbal protagonizou o desenvolvimento artístico em Minas Gerais e foi um dos fundadores da Escola de Arquite-

zonte à convite do senador Bias Fortes, mudando o curso das artes plásticas na cidade. Considerado no período “um artista formidável e com atividade técnica admirável”, o pintor já realizava exposições na cidade desde 1913, sendo amplamente reconhecido pela imprensa.⁵

No início da década de 1920, incentivado pelo poder público, existia uma produção acadêmica hegemônica sob a condução de Mattos. Isso ocorreu porque em 1918 ele fundara a Escola de Belas Artes, a partir da qual se desenha a consolidação das bases que garantiu a hegemonia acadêmica em Belo Horizonte. Apesar de tal fato ter agitado a vida cultural mineira, representou uma estagnação no tempo. Segundo Santos (1991), este academicismo impediu que a cidade acompanhasse as renovações e modernizações que outras artes, como a literatura, estavam passando na capital mineira.



Aníbal Mattos mantinha praticamente todas as atividades acadêmicas e exposições da cidade sob sua orientação e para tanto, suas ações tinham o aval dos setores públicos e consonância com a sociedade belo-horizontina. Ávila considera ainda que o artista levou à cidade uma única exposição modernista, da artista Zina Aita, em 1920, além do primeiro filme de ficção filmado em Minas Gerais, em 1923, “A Canção da Primavera”⁶.



FIG 04 : *bra O Jardineiro* do Aníbal Mattos
1915 , óleo sobre tela [acima]

FIG 05 : Obra *Fazenda da Borda* do Aníbal Mattos
1921 , óleo sobre tela [abaixo]

Mudanças estruturais surgem na cidade a partir dessa dinamização cultural acompanhada dos crescimentos populacional e industrial. Artistas como José Peret, Alberto Delfino e Honório Esteves surgem ao lado de Mattos. Apesar das mudanças estruturais urbanas, sociais e culturais, o circuito artístico ainda era dominado por pinturas impressionistas com apreço pela natureza e pela paisagem mineira. Neste período, os artistas retratavam

tura e Belas Artes da Universidade de Minas Gerais.

⁵ Belo Horizonte aguarda com justificada ansiedade a inauguração, em princípios de agosto, da exposição de quadros do estimado pintor patricio Aníbal Matos. Essa exposição anuncia-se como um verdadeiro acontecimento de arte e a nossa população terá mais uma vez oportunidade de levar a sua admiração e o seu aplauso ao moço pintor. (VITA apud PEREIRA, 2011, p. 82).

⁶ A Canção da Primavera é um filme brasileiro mudo dirigido por Igino Bonfioli e Cyprien Segur, lançado em 24 de julho de 1923, no Rio de Janeiro. A história se passa no século XIX, em Minas Gerais, e conta a vida do fazendeiro Luiz Roldão (Ari de Castro Viana) que arranja o casamento de seu filho Jorge (Odilardo Costa) com Rosita (Lucinda Barreto), a fim de unir-se economicamente com a família de Bento, mas tudo sai errado quando Jorge se apaixona por Lina (Iracema Aleixo).

o que a sociedade demandava e apreciava, principalmente as classes dominantes. Ou seja, nas primeiras décadas a partir de sua fundação, Belo Horizonte vivia submersa neste paradoxo da cidade metropolitana moderna que ainda não havia rompido com as tradições e conservadorismo da sociedade. Isso quer dizer também que neste período a cultura e os artistas têm uma relação de dependência econômica em relação à classe política dominante, já que os bens culturais produzidos são demandados por esta.

Em 1920, Belo Horizonte contava com uma população de 56.914 habitantes; cinco anos depois, já possuía 81.396⁷. Com um rápido crescimento populacional e físico, a cidade passava por transformações e contava com dois importantes veículos de comunicação – o *Diário de Minas* e *Minas Gerais*, que davam suporte e incentivo para divulgação da cena cultural artística da cidade, bem como serviam de aparato destinados a interesses políticos. Ou seja, os artistas “impressionistas” recebiam apoio das classes dominantes e da imprensa. Isso talvez explique a resistência de quebrar a tradição artística na cidade vinda do forte academicismo.

Enquanto em Belo Horizonte mantinham-se tradições ligadas ao academicismo, neste mesmo período em São Paulo o cenário modernizante despontava com força. No ano de 1922, acontecia a Semana de Arte Moderna⁸, considerada um divisor de águas na cultura brasileira. A semana foi um evento organizado por um grupo de artistas e intelectuais que declarou rompimento com o tradicionalismo cultural associado a correntes artísticas anteriores, como o simbolismo e a arte acadêmica. O modernismo então se apresenta neste momento como um estilo novo que busca a independência cultural do país e uma renovação estética – beneficiada pelo estreito contato com as vanguardas europeias. Os artistas Emiliano Di Cavalcanti e Anita Malfatti estão na base do movimento e por meio de suas pinturas reforçam o compromisso com os ensinamentos da arte moderna.

A vanguarda paulista, portanto, caminhava rumo às expressões artísticas influenciadas pelas vanguardas europeias, como o expressionismo, o cubismo, o surrealismo e o futurismo. Enquanto em Minas Gerais, as expressões artísticas se restringiam a uma tentativa de impressionismo.

7 Segundo dados do IBGE.

8 A Semana de Arte Moderna de 1922 foi uma manifestação artístico-cultural que aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, reunindo diversas atrações de dança, música, recital de poesias, exposições de obra de arte – pintura e escultura, e palestras, propondo uma nova visão estética inspirada nas vanguardas europeias, porém com forte valorização da identidade e cultura brasileira. A Semana de Arte Moderna chocou parte da população, pelo desconforto causado com a nova proposta estética mesmo assim é considerada foi um importante marco na cultura brasileira; e como desdobramento foram criadas uma série de revistas para disseminação do moderno no país: Revista Klaxon (1922), Revista Estética (1924), A Revista (1925), dentre outras. Pode-se destacar entre os artistas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos.

Vinte anos depois, é realizada a Semana de Arte Moderna em Belo Horizonte, em 1944, contando com a presença dos artistas paulistas Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Anita Malfatti⁹, envolvidos na Semana de 1922. Esta defasagem temporal entre os dois eventos é justificada em parte pelo fato do cenário artístico mineiro seguir ligado às tradições acadêmicas. Somente por meio de ações culturais promovidas pelo Juscelino Kubitschek enquanto prefeito nos anos de 1940 é que o cenário moderno cria condições de enfim ganhar força na cidade.

Porém, cabe aqui uma ressalva no que se refere aos intelectuais literários mineiros: já no início dos anos 1920, um grupo formado em sua maioria por universitários se articula em um movimento inovador em torno da publicação *A Revista* - veículo de divulgação do ideário dos modernistas. Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava, eram alguns dos nomes que formavam este grupo e que viriam a constituir uma nova elite moderna junto a Juscelino Kubitschek e Gustavo Capanema ao longo das décadas seguintes.

Os artistas e intelectuais cariocas, por sua vez, reagiram ao modernismo como movimento cultural organizado e faziam o intercâmbio com as camadas populares no espaço informal das ruas, bares e cafés. Manuel Bandeira - um dos expoentes da poesia modernista, inclusive declarava se inspirar nessas rodas boêmias que discutiam questões intelectuais. E esse "diálogo cultural" envolvia também artistas e intelectuais estrangeiros que visitavam o Rio com frequência, como Paul Claudel e Darius Milhaud. Em 1924, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto fundaram a revista *Estética*, que estava sintonizada com o movimento modernista paulista.

Outro acontecimento importante que precedeu à Semana de Arte Moderna de 1944, foi a *Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil*, em 1936, considerada a primeira exposição coletiva dos artistas de vanguarda da cidade. Como apontada por Vieira (1986) "foi um marco da conscientização política dos artistas sobre a necessidade da criação de um mercado de arte na capital, de uma escola não acadêmica e da oficialização dos salões da Prefeitura." (Vieira, 1986, n.p.). Foi portanto um importante momento de conscientização dos artistas plásticos¹⁰ para o momento posterior: a construção do Modernismo em Belo Horizonte, consolidada nos anos 1940.

Os Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte merecem uma especial atenção pois foram centralizadores do debate artístico na cidade, oficializados em 1937. A *Exposição de Arte Moderna de 1936* ficou conhecida como *1º Salão de Arte Moderna do Bar Brasil* - trata-

⁹ Além dos artistas citados, também participaram da Semana de Arte Moderna de 1944 outros artistas com destaque para Lasar Segall, Volpi, Goeldi, Pancetti, Alberta da Veiga Guignard.

¹⁰ Dentre os artistas participantes, estavam Genesco Murta, Delfino Junior, Renato de Lima, Fernando Pierucetti, Érico de Paula, Délio Delfino, Mille Jeanne Milde, Francisco Fernandes, Alceu Penna.

mento afetivo dado pela imprensa local na época. Ela sem dúvida representa um marco na evolução da arte mineira, uma transição entre o academicismo e o modernismo.

A ideia era que os salões pudessem ser um lugar de conciliação e que atendessem tanto modernos quanto acadêmicos. Porém, era clara a necessidade de um lugar onde não só as obras fossem mostradas ao público, mas também de um espaço de criação e crítica: uma escola ou ateliê de artes. O artista Genesco Murta, em uma entrevista à imprensa local, colocou o problema de maneira objetiva: "Sempre me bati pela educação artística em Minas (...) o lamentável estado de arte em Minas, deve-se precisamente à falta de escolas onde se aprenda a desenhar." (MURTA, 1936 *apud* VIEIRA, 1986, n.p.). Este problema de formação só foi mediado com a fundação do Instituto de Belas Artes em 1944, ano importante para a mudança no cenário artístico, também consequente da Semana de Arte Moderna.



FIG 06 : Registro dos participantes do Salão de 1936 [acima]

FIG 07 : Catálogo do Salão de 1936 [à esquerda]

A Semana de Arte Moderna de 1944¹¹ ampliou o contato da capital mineira com a produção modernista artística de Candido Portinari, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti e outros. Além da presença de intelectuais como Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Jorge Amado. "Foi um momento peculiar na história da arte moderna de Belo Horizonte, propiciando o balanço do Modernismo em nível nacional e a inserção da capital mineira no projeto global da modernidade." (RIBEIRO, 1997, p. 91)

Apelidada de "Semaninha da Arte Moderna", o evento foi inaugurado no dia 4 de maio

¹¹ A exposição Arte Moderna de 1944 - realizada na Semana de Arte Moderna em Belo Horizonte - foi remontada na exposição chamada "O Olhar Modernista de JK". Para além de enaltecer a importância e legado de Juscelino Kubitschek no período referido, a mostra foi concebida para comemorar os 60 anos da Semana de Arte Moderna. Com curadoria de Denise Mattar, ela foi exposta no Palácio Itamaraty, em Brasília, em 2004, no Museu Nacional de Belas Artes, em 2007 e no Palácio das Artes em Belo Horizonte, em 2008.

de 1944 e decorreu nos 28 dias seguintes proporcionando palestras, debates e exposições voltados ao modernismo. As conferências aconteceram no Salão Nobre da Biblioteca Municipal e a mostra expositiva, no Edifício Mariana.

João Guimarães Menegale, inspetor de Turismo e Educação da Prefeitura de Belo Horizonte e organizador da mostra, salienta, a importância dessa exposição para o meio cultural belo-horizontino:

A Exposição de Arte Moderna de 1944, em Belo Horizonte, exprime, historicamente, um alto grau de cristalização do modernismo artístico do Brasil. É curioso que os expoentes do movimento consolidado, hoje, na história das artes plásticas do país, se concentrem, pessoalmente e pela representação de seus trabalhos, numa exibição de conjunto em Minas, cujo complexo social e espiritual se peculiariza pelas virtudes do equilíbrio, que ordinariamente se define como resistência ao impulso revolucionário, pelo apego à tradição, pela distância das influências exógenas, que trazem o cheiro do mar. (MENEGALE, apud RIBEIRO, 1987, p. 60).

Oswald de Andrade proferiu um discurso¹² em tal ocasião, onde elaborou uma revisão ao caminho modernista mostrando suas conquistas, equívocos e convidando o povo mineiro a seguir lutando pela consolidação do Modernismo, que estaria completando 22 anos de existência. JK igualmente fez um discurso na inauguração do Instituto de Belas Artes, considerando este momento como marco cultural de uma renascença mineira. Apesar do entusiasmo de ambos, alguns setores se mostravam insatisfeitos com a política, protestando na praça central da cidade e parodiando a exposição modernista; houve telas expostas rasgadas por intelectuais e estudantes alegando que a obra de arte modernista não chega até o povo, pois é uma arte intelectualizada. (RIBEIRO, 1987, p. 91)



FIG 08 : Catálogo Exposição Arte Moderna de 1944
Belo Horizonte.

Um dos participantes da Semana de Arte Moderna, que à convite do próprio JK assume as aulas de desenho e pintura do recém inaugurado Instituto de Belas Artes, foi o artista plástico Alberto da Veiga Guignard. A partir deste momento, Guignard recebe a importante missão de ser um formador cultural na capital mineira.

¹² Ver o discurso completo em anexo I.

Guignard nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro e se transfere para Belo Horizonte em 1944, mas antes disso estuda desenho e pintura na Alemanha, e dedica-se a vários gêneros de pintura – retrato, autorretrato, natureza-morta, pintura religiosa. Teve sua trajetória marcada pela sua dedicação ao ensino e por esta razão influenciou muitos artistas, como Amílcar de Castro, Farnese de Andrade e Lygia Clark.

O crítico e historiador da arte Rodrigo Naves (1997) descreve a última fase do trabalho de Guignard como “pinturas que relutam em chegar à superfície” por sua “fatura turva e revolvimento moroso”, aquilo que não quer assomar. Como se revelasse uma versão esmaecida da essência plena, traçando assim um caminho na contramão da afirmação da superfície proposta pela arte moderna. Ainda segundo Naves, a luz impressionista é interna nas obras de Guignard, ilumina uma “realidade enevoada e traduz uma espiritualidade acabada”. Seu traço é marcado pela ausência de limites e resulta em um conjunto de obras compostas por uma espécie de garoa sob o olhar do espectador.

O paradoxo trazido no início deste capítulo – mais precisamente, o que se refere à Escola de Belas Artes de Mattos e ao Instituto de Belas Artes de Guignard, 20 anos depois – aqui revela em verdade uma continuidade no assunto retratado nas pinturas, a pintura idealmente naturalista, fruto de uma tradição ligada ao espírito bucólico.

Guignard tanto fez que conseguiu, mesmo sendo um artista moderno, reverter quase todos os traços formais decisivos da pintura moderna. Ao fim fica a impressão de que suas superfícies são um obstáculo a visão do que uma presença taxativa que, por sua força formal, nos deixa vislumbrar novos modos de aparecimento, outras maneiras de ordenar o sensível e a existência. (NAVES, 1997, p. 138)

Tanto a criação do Instituto de Belas Artes, como a realização da Semana de Arte Moderna em 1944, são marcadas pela presença e incentivo de Juscelino Kubitschek, que, por sua vez, conduziu de maneira firme a política artística neste período.

Essa política propiciou a dinamização cultural e a formação cultural da cidade e a formação de uma geração de artistas modernos que estudaram com Guignard, Franz Weissmann e Edith Behring na Escola de Belas Artes situada no Parque Municipal, centro de convergência do ensino de arte moderna. Foram ex-alunos da Escola Guignard, como Amílcar de Castro, Arlinda Corrêa Lima, Maria Helena Andrés [...] que contribuíram para a expansão dos ensinamentos dos mestres e a consolidação da modernidade artística em Minas Gerais. (RIBEIRO, 1997, p. 90)

Segundo Ribeiro (1987), ele tinha como objetivo colocar a capital mineira no contexto cultural e socioeconômico do país. E para completar a triade de feitos por JK: a construção

do Complexo da Pampulha.

Planejada para ser um dos alicerces da política de modernização na capital mineira, a primeira medida adotada foi a transformação da Lagoa da Pampulha – construída, em 1938, como alternativa para o equilíbrio entre o crescimento populacional e o abastecimento de água da cidade. A lagoa passou a ser uma área de lazer para os belo horizontinos, em 1941, e foi um ponto importante para a chegada das demais construções que ficou a cargo de arquiteto, artista e paisagista – Oscar Niemeyer, Candido Portinari e Burle Marx.

O conjunto foi construído entre 1942 e 1943, e foi pensado com um programa que previa a construção de cinco edifícios: um cassino, um clube, um salão de danças, uma igreja e um hotel de férias (afinal, além de propaganda eleitoral, o Conjunto também seria um local de férias de luxo). A casa do próprio JK foi ali construída por Oscar Niemeyer. Assim, pelo conjunto da Pampulha entende-se: o Cassino, o late Clube, a Casa do Baile, a Igreja de São Francisco de Assis, a casa de Campo de Juscelino Kubitschek e a sede do Golfe Clube, pois foram as obras concluídas entre 1942 e 1943. Elas marcam o início de uma nova fase da vida profissional do arquiteto – no conjunto de notoriedade nacional e internacional, alguns princípios antes somente esboçados ganharam forma.

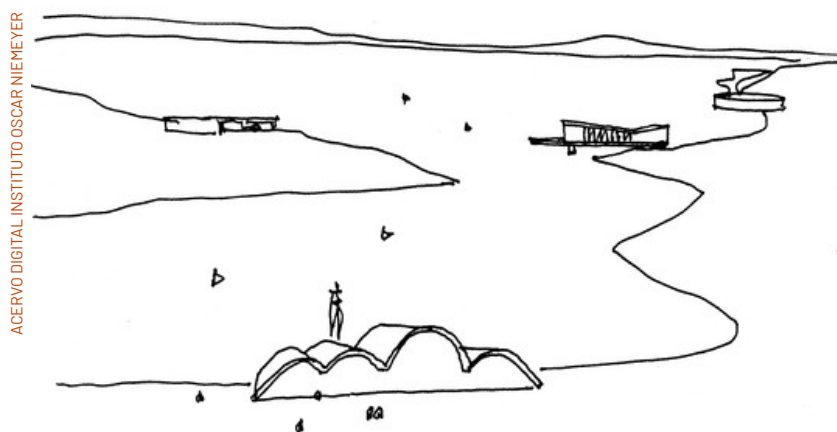


FIG 09 : Croqui do Oscar Niemeyer para o Conjunto da Pampulha, 1940-1943

Desprezando o ângulo reto tão venerado pela arquitetura moderna racionalista, Niemeyer assume um mundo de curvas e formas novas que o concreto armado oferece e, em suas palavras¹³, protesta “contra essa arquitetura monótona e repetida” propagada em alguns

¹³ “E tudo começou quando iniciei os estudos da Pampulha – minha primeira fase – desprezando deliberadamente o ângulo reto tão louvado e a arquitetura racionalista feita de régua e esquadro, para penetrar corajosamente nesse mundo de curvas e formas novas que o concreto armado oferece. E foi no papel, ao desenhar estes projetos, que protestei contra essa arquitetura monótona e repetida, tão fácil de elaborar que se multiplicou rapidamente, dos Estados Unidos ao Japão. E o fiz com a desenvoltura que meu sócia pedia, cobrindo a Igreja da Pampulha de

países. No caso da Pampulha, o arquiteto alcança a leveza explorando materiais estruturais de par com a paisagem ao redor da lagoa: “um hábil jogo de interpenetração de espaços” (MACEDO, 2002, p. 243). O complexo é interpretado por ele como conclusão de um ciclo que vinha se desenhando em busca de uma brasilidade. Pampulha marca um momento de experimentação estrutural e plástica nas obras do arquiteto.



FIG 10 e 11 : Vistas externas do Cassino da Pampulha (1943)

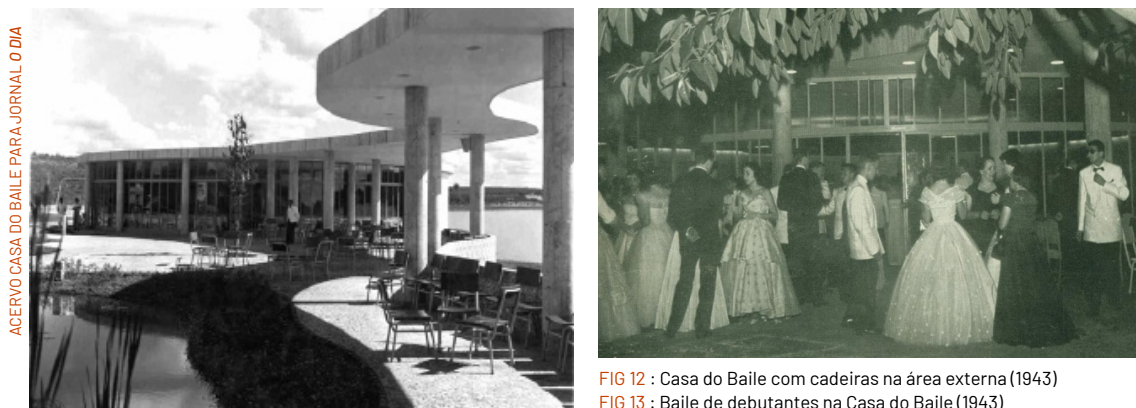


FIG 12 : Casa do Baile com cadeiras na área externa (1943)

FIG 13 : Baile de debutantes na Casa do Baile (1943)

A presença de Niemeyer em Belo Horizonte sempre esteve ligada ao poder público, ou à elite política mineira, tudo bem orquestrado com a figura de JK enquanto prefeito da cidade (1940-1945), governador do Estado (1950-1955) e como Presidente da República, na metade dos anos 1950. Portanto, a construção da Pampulha foi um precedente para a construção de Brasília, e Niemeyer mostrou ter coragem para assumir tal importante compromisso com a elite política.

curvas variadas, e a marquise da Casa do Baile a se desenvolver, também em curvas, pela margem da pequena ilha. Era o protesto pretendido que o ambiente em que vivia exaltava com suas praias brancas, suas montanhas monumentais, suas velhas igrejas barrocas, suas belas mulheres bronzeadas. Alguns, ainda presos às limitações funcionalistas da época, tentaram criticar a Pampulha, mas se tratava de obra tão correta e criativa que justificava o comentário, já mencionado aqui pelo meu colega francês, DeRoche: ‘Pampulha foi o grande entusiasmo da minha geração’. (NIEMEYER, 1998, p. 261 - 262)

ACERVO MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO



FIG 14 : Construção da Igreja São Francisco no Conjunto da Pampulha



FOTO BRUNO DO VAL PARA ARCHIDAYLI

FIG 15 : Igreja São Francisco inaugurada no Conjunto da Pampulha.

A Pampulha representou à época um marco de progresso e civilização para a capital mineira e como a própria manchete abaixo diz “um dia de intensa vibração cívica”.

ACERVO HEMEROTECA BIBLIOTECA PÚBLICA DE MINAS GERAIS



FIG 16 : Recorte manchete Jornal Folha de Minas (1943)

FIG 17 : Recorte manchete Jornal Estado de Minas (1943)

Outra manchete da imprensa local anunciava a inauguração de Pampulha como “marco decisivo do progresso e da civilização de Belo Horizonte”. Contando com o apoio do governador Benedito Valadares, e a presença ilustre do presidente Getúlio Vargas, JK conseguiu levar adiante um plano de realizações “capaz de dar a Belo Horizonte um conjunto que se destaca pela harmonia, pelo estilo e pela oportunidade de obras que se fizeram no mais moderno e elegante bairro da cidade.” (Jornal *Folha de Minas*, 1943)

O que a Pampulha representa para a Capital e para toda Minas é fácil de compreender porque sua importância se revela no interesse com que todos aguardam a conclusão das obras projetadas para as margens da repre-

sa assim como no valor que adquiriram os terrenos marginais ao lago de um ano para o outro multiplicado várias vezes. (Jornal Folha de Minas, 1943)

Na capital do país, Rio de Janeiro, o então ministro da educação Gustavo Capanema inaugurava a sede do Ministério da Educação e Cultura no mesmo período. A construção se iniciou em 1936 e foi considerada um marco da arquitetura moderna brasileira, contando com um projeto orientado pelo arquiteto francês Le Corbusier, a coordenação do Lúcio Costa e a participação de Niemeyer.

Cronologicamente, pode-se considerar o edifício do MES (1936-1945) um antecessor do conjunto da Pampulha (1942-1943), que por sua vez antecedeu a construção de Brasília (1945-1950). O fato comum desses três projetos modernizadores é a presença do arquiteto Oscar Niemeyer sob comando do poder público.

De volta ao cenário belo-horizontino, a modernização de JK envolveu o projeto de um novo teatro municipal encomendado a Niemeyer, cujas obras se iniciam em 1941, paralelamente à construção da Pampulha; porém, não é finalizado. A construção do teatro é retomada somente 30 anos depois, e hoje o edifício é conhecido como Palácio das Artes, a ser tratado no próximo item.

O novo bairro da Pampulha veio junto com a promessa de enriquecer o patrimônio da cidade e do todo o conjunto construído por Niemeyer, sendo o Cassino seu protagonista, pois este se revelou como grande aposta para um centro de vida ativa dos moradores do bairro, da cidade e possível atração turística, nacional e internacional. Isso não só pelo seu valor monumental, mas pelo caráter urbanístico, turístico e social.

Ergue-se num promontório, projetando-se para o lago, em estilo moderno em concreto armado, o favorecendo em conjunto um imediato aspecto de arte e bom gosto. Com oito metros acima do nível da água todo cercado de jardins, com desembarcadores que permitem acesso pela parte do lago. Plantas aquáticas serão colocadas no lago nos três lados que cercam o promontório. (Jornal Folha de Minas, 1943)

Algumas documentações históricas foram importantes para a compreensão da dimensão política da expansão urbana e arquitetônica de Belo Horizonte em escala brasileira, e uma delas é a publicação do catálogo *Brazil Builds*, em janeiro de 1943, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), por ocasião da exposição *Brazil Builds: Architecture new and old – 1652/1942*. A publicação bilíngue, de autoria do arquiteto Philip L. Goodwin, um dos responsáveis pelo projeto do MoMA, descreve o modernismo brasileiro na capital mineira: “a estrada moderna que leva à cidade de Belo Horizonte exigiu grande quantidade de cortes e

aterros.” E ele descreve as três obras do Niemeyer então construídas: o Cassino, a Casa de Baile e o late Clube:

Quem se aproxima do bairro de Pampulha, avista o cassino sobre uma pequena elevação, ao lado de um lago artificial. O bloco leve levanta-se com suas colunas redondas e de altura diferente conforme os acidentes da colina. Através dos vidros vêem-se nuvens, água e montanhas, ao longe. (GOODWIN, 1943, p. 182)

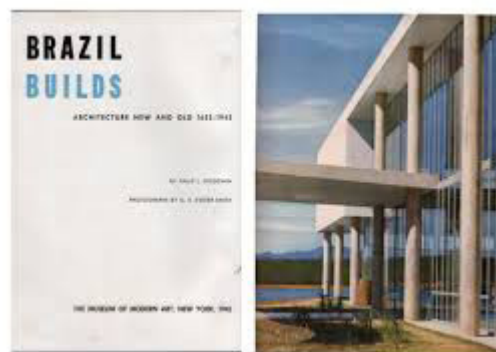
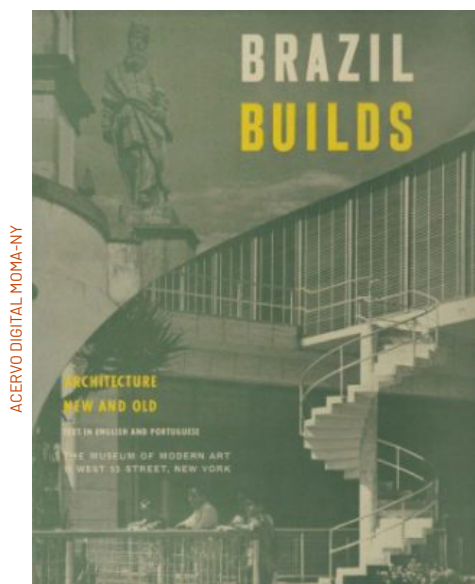


FIG 18 : Catálogo *Brazil Builds* (1943) [à esquerda]

FIG 19 : Contra-capa do Catálogo com uma foto do Cassino da Pampulha (1943) [acima]

Fica claro o empenho de Juscelino Kubitschek em trazer políticas modernizadoras à Belo Horizonte, sendo as principais delas a Semana de Arte Moderna de 1944, a criação do Instituto de Belas Artes e a construção do conjunto da Pampulha. Diante da trajetória do modernismo aqui desenvolvida, o papel do conjunto da Pampulha na cidade é o de maior reverberação cultural, social e urbanística, já que de certa forma alcança o objetivo de JK de inserir Belo Horizonte no cenário cultural do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

1.2 | A formação dos equipamentos culturais modernos

No início da década de 1950 começaram a surgir em Belo Horizonte festivais universitários de arte que tiveram grande repercussão no meio artístico da cidade, e incentivaram “a produção dos jovens artistas em todas as áreas – na literatura, na música, no cinema, no teatro, na fotografia e nas artes plásticas.” (RIBEIRO, 1997, p. 94). Em 1952, foi realizado o I Festival Universitário de Arte e na mesa redonda sobre arte moderna estava não mais que o governador Juscelino Kubitschek. Os festivais se expandiram e geraram uma jornada cultural do centro em direção à periferia da capital mineira e mini festivais em cidades menores, como Ouro Preto e Sabará.

A artista plástica Lótus Lobo relata, em entrevista à autora, que neste período ainda não existiam galerias comerciais e as exposições de arte eram feitas nos halls dos edifícios, sobretudo na Avenida Afonso Pena, no centro da cidade. Os espaços criados eram para atender a demanda de artistas que precisavam expor e vender seus trabalhos. A dinamização da produção cultural e a atuação das galerias de arte têm seu destaque a partir dos anos 1960.

No início dos anos 60 estava surgindo em Belo Horizonte uma geração de interesses muito diversificados, voltada para a poesia, ficção e também para as artes plásticas e a música. Havia uma inquietação muito grande que se somava à própria inquietação nacional. Era um período de muita discussão ideológica, de acirramento político das ideias. As pessoas iam se definindo, tomando posições diante da opressão crescente. A arte passou a ser participante, voltada para temas críticos e populares. (ÁVILA, apud RIBEIRO, 1997, p. 107)

A primeira galeria comercial da capital mineira foi a Galeria Grupiara, em 1963, que incluiu a cidade no circuito mercadológico nacional. Até o dado momento, as obras circulavam entre festivais de arte – espaços culturais abertos principalmente pelos estudantes, clubes da cidade e edifícios centrais da cidade, como dito anteriormente. A Galeria Thomas Jefferson, sediada no ICBEU (1963), a Galeria Guignard (1964) e a Galeria da Associação Mineira de Artistas Plásticos – AMAP (1964) também foram grandes destaques.

Faz-se necessário ressaltar a importância da crítica de arte na primeira metade da década de 1960. Segundo Ribeiro (1997), atuavam de maneira direta e animada os críticos Frederico Moraes e Olívio Tavares de Araújo¹⁴ nas colunas do Estado de Minas, do Diário da Tarde e do Diário de Minas. Além de incentivarem a experimentação dos jovens artistas, eles

Apontaram a emergência de uma nova figuração, focalizaram na importância da gravura brasileira, fizeram considerações sobre a situação do mercado de arte, conclamaram a participação dos setores empresariais nas atividades artísticas e refletiram sobre o papel social e criativo do crítico e do artista diante da realidade brasileira. (RIBEIRO, 1997, p. 97)

Antes de discorrer sobre os salões de arte municipais e a formação dos espaços de arte em Belo Horizonte, é importante apresentar o crítico de arte mineiro Frederico Moraes¹⁵

¹⁴ Residente na cidade de São Paulo desde 1970, Olívio Tavares de Araújo, desenvolveu suas atividades em diversos jornais de Belo Horizonte, Brasília e São Paulo, e nas revistas *Veja* e *Isto É*. Autor de 14 livros e curador de dezenas de exposições.

¹⁵ Frederico Moraes exerce a profissão de crítico de arte desde 1956, colaborou com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas do Brasil, América Latina, Estados Unidos, Europa e Austrália. Entre 1962 e 2008 publicou 39 livros sobre arte brasileira e latino-americana no Brasil, Colômbia, México e Cuba. É coautor de outros 29 livros e autor de 35 catálogos-livros. Realizou a curadoria de 67 exposições e eventos de arte no Brasil e no

pois seu papel é fundante na arte experimental na cidade de Belo Horizonte – para além das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Moraes nasceu na capital mineira em 1936, e ali residiu até 1966, quando se mudou para o Rio. É jornalista, historiador, curador independente e começou sua carreira como crítico de cinema, militando no movimento cineclubista de Belo Horizonte no final da década de 1950. Moraes foi professor de História da Arte na UMA – Universidade Mineira de Artes, e escreveu o livro *Arte e Indústria* em 1962, onde discute o esgotamento da arte pura, concebida como possibilidade de comunicação entre indivíduos. “Aconselhava o artista a abandonar a superada arte contemplativa de cavalete e difundir o seu trabalho para um público maior através de uma produção industrial que integrasse a beleza ao conforto.” (RIBEIRO, 1997, p. 98)

O crítico de arte teve um papel ativo e importante por meio da imprensa. Moraes e Mari’Stella Tristão eram responsáveis pelas publicações sobre os salões de arte municipais: enquanto Tristão fazia um papel conciliador, manifestando-se a favor dos artistas, Moraes assumia um papel de denúncia sobre os estilos e possíveis equívocos da comissão julgadora (VIVAS, 2012). Ademais, a exposição *Vanguarda Brasileira* (1966), realizada no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, foi o último trabalho feito por Moraes enquanto ainda residia em Belo Horizonte e é considerada a primeira manifestação coletiva de neovanguarda na capital mineira.

Os Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte tiveram início em 1937, e passaram por diversas nuances. Os salões tinham a função de divulgação, formação de público e artistas e discussão. Realizavam suas exposições e premiações na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais e com o fechamento do Cassino, em 1947 (por consequência da proibição dos jogos no Brasil), o edifício ficou sem uso por longos anos. Somente em 1957, uma década depois, acolheu o Museu de Arte da Pampulha, que, por sua vez, passou a sediar os salões.

Com o estímulo do empresário de comunicação e mecenas, Assis Chateaubriand, foi criado nas dependências do antigo Cassino, o Museu de Arte da Pampulha (MAP), a partir da Lei Municipal nº 674, de 23.12.1957. Nessa época, “as políticas públicas culturais em Belo Horizonte eram gerenciadas pelo então Departamento de Educação e Cultura – DEC, regulamentado pelo Decreto-lei nº 209, de 11 de novembro de 1947 e, mais tarde, pela Lei Municipal nº 333, de 23 de maio de 1953 e que se encarregava, dentre outras competências, de administrar os Salões de Belas Artes que se sucediam anualmente desde a década de 1940”. (MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010)

A fundação do MAP em 1957 está inserida num processo de criação dos primeiros museus modernos no Brasil, mesmo que tardiamente (dez anos depois do MASP, em 1947). En-

exterior.

tende-se aqui por museu moderno aquele considerado conceitualmente moderno pelo seu programa ou intenção, e não modernos pelos seus acervos ou arquitetura. Mesmo que, assim como ocorreu com a maioria dos museus modernos pioneiros no país – a exemplo das primeiras sedes do MASP, do MAM/SP e do MAM/RJ –, em Belo Horizonte o Museu da Pampulha foi adaptado num edifício não projetado para abrigar um museu de arte. Entretanto, ao contrário dos museus paulistas e cariocas, o MAP foi instalado num edifício de arquitetura moderna.

A fim de entender a formação dos museus modernos brasileiros, um dos primeiros museus com acervos dedicados à arte moderna no continente americano é o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), criado em 1929. A sua criação impulsiona a abertura de MAM's em diversos contextos do mundo e reverbera fortemente no circuito artístico, segundo Motta (2009). "A difusão e a institucionalização da produção artística moderna são os temas que têm predominância na cena cultural, especialmente dos anos 1930 até os anos 1950." (MOTTA, 2009, p. 42)



FIG 20 : Celso Melo Azevedo, Assis Chateaubriand, Gilberto Faria em visita ao antigo Cassino da Pampulha e ao Jardim Zoológico e Botânico de Belo Horizonte, *Estado de Minas*, 24 de outubro de 1957

Lourenço (1999) salienta que uma parcela significativa dos museus de arte nasce no pós-guerra, gestados por mentes privilegiadas e sonhos generosos – que já haviam militado nas duas primeiras décadas do século em busca de uma renovação estética. Porém, é a partir dos anos 1930 que esse momento modernista se altera, paralelamente a mudanças político-sociais: pleiteia-se difundir e ampliar a arte moderna no meio urbano.



FIG 21 : Exposição "Bauhaus 1919-1928" 1938



FIG 22 : Mies van der Rohe e Phillip Johnson na exposição "Mies van der Rohe" | 1947

Os museus de arte moderna brasileiros, por sua vez, foram gestados ao longo da década de 1940 – o MASP foi criado em 1947; o MAM-SP, em 1948; e o MAM-RJ, em 1949 – e ad-

otaram um modelo norte-americano, em consonância com um padrão cultural desejável por aproximação política com os Estados Unidos, deixando para trás a herança cultural sempre presente da influência francesa. Neste período, no chamado Estado Novo, o país passava por uma agitação política e também por revisões de valores, políticos, sociais, econômicos e artísticos. Os debates políticos ganham força e “alastram-se com diferentes profissionais interessados em alterar a situação gerada pelo Estado Novo”¹⁶ (LOURENÇO, 1999, p. 19). O ano de 1947 marca a abertura do Museu de Arte de São Paulo (MASP), e tem como pano de fundo uma série de greves trabalhistas e uma alteração na escala do que se considera público. Os museus são fundados com um discurso que reporta a esse personagem: o grande público.



ADRIANO CANAS PARA REVISTA VITRUVIOS

FIG 23: Exposição "Le Corbusier" | 1950
FIG 24: Curso de Desenho Industrial do IAC



Ao serem abertos os primeiros museus dedicados à produção moderna no país, segundo Lourenço (1999), a arte moderna ainda se encontrava num processo de aceitação. A instituição desses museus em solo nacional, assim, poderia atribuí-los um papel decisivo para a sedimentação de uma cultura modernizante, com vistas a modificar o valor de uso, ou seja, transformando a sua condição de mercadoria para alçá-la como patrimônio, colocando a arte moderna num lugar de possível conservação e difusão.

O habitar o museu seria uma espécie de deixar rastros da arte-moderna, parafraseando o autor alemão, garantindo-se não uma fruição sacralizada, mas sim o acesso que se pretendia crítico, levando arrojo a um número ampliado. (LOURENÇO, 1999, p. 105)

O estabelecimento do Museu de Arte Moderna de São Paulo como instituição civil sem

¹⁶ O repúdio à censura e clamor pela democracia gera uma reação vinda de jornalistas e artistas plásticos pensando na importância do público, e estes despertam para a necessidade de criar-se museus, espaços de valor positivista associado à arte moderna.

fins lucrativos se dá em 15 de julho de 1948¹⁷ e tem objetivos ampliados em relação às entidades que o precederam - a Galeria de Arte Moderna e a Fundação de Arte Moderna, especialmente no que se refere à aquisição de obras:

(...) a. adquirir, conservar, exhibir e transmitir à prosperidade obras de arte moderna do Brasil e do Estrangeiros; b. incentivar o gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes, no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral, oferecendo a seus sócios e membros a possibilidade de receber gratuitamente ou com descontos, todos os serviços organizados da Associados, nas condições estabelecidas pelo Regulamento Interno. Parágrafo único. Para a consecução dos seus objetivos poderá a Associação entrar em entendimentos e contar com os poderes públicos Federais, Estaduais e Municipais, bem assim como pessoas físicas ou jurídicas do Brasil ou do Estrangeiro. (NASCIMENTO, 2003, p. 114)

Instalado na Rua 7 de abril, no edifício dos Diários Associados (junto à primeira sede do MASP), o MAM passa por uma adaptação espacial e museográfica feita por João Batista Villanova Artigas. Ainda que bem despojada e privilegiando a circulação em "U", o fato revela uma dificuldade em conquistar sedes dignas de projetos de museus modernos, cujas premissas formais são elencadas por Montaner: "(...) a transparência, a planta livre e flexível, o espaço universal, a funcionalidade, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e a ausência de mediação entre espaço e obra a expor" (MONTANER, 1995, p. 9).



FIG 25 : Esculturas de Giacomo Manzù, 'Grande Ritratto di Signora' [Grande retrato de senhora]; Luciano Minguzzi, 'Ballerina Giapponese' [Bailarina Japonesa]; Pericle Fazzini, 'Figura che cammina' [Figura que anda], 'Donna seduta' [Mulher Sentada] e 'Caduta da cavallo' [Queda do Cavalo]; e Massimo Campigli na Sala Itália.



FIG 26 : Abertura da 1ª Bienal com Francisco



FIG 27 : Esculturas 1ª Bienal

ACERVO FOTOGRAFICO BIENAL.ORG

Matarazzo Soriano

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) é criado também em 1948 como

17 Antes da fundação oficial do MAM, a Galeria de Arte Moderna, datada de 1947, foi uma iniciativa de cunho familiar, não estando presente nenhum dos intelectuais ou arquitetos que vinham trabalhando em nome de uma instituição congênere ao MoMA. Já a Fundação de Arte Moderna é considerada uma antecessora direta do Museu: por ter sido criada em 1948 e ter objetivos claros e alinhados com ele.

museu dedicado à vanguarda e tem como paradigma o MoMA-NY, com um elenco de atividades previstas em sua programação - exposições, cinema, teatro, concertos, cursos e palestras. Desde o seu início, incentivava uma ação educacional mais direcionada a uma aproximação do público com o trabalho artístico. Sem sede própria (o que parece ser algo recorrente nos museus criados nesta época), em janeiro de 1952 o museu é transferido para entre os pilotis do edifício do Ministério da Educação e Cultura (MEC), projeto adaptado assinado por Niemeyer. Ali, iniciam-se as atividades propriamente museológicas, ampliando sua coleção e oferecendo cursos, palestras e debates nesta nova sede.

Com base no estudo do historiador Mário Barata, Lourenço (1999) comenta: “o moderno é projeto transformador e vê o museu como instrumento para o exercício humano libertário, sintonizado a seu tempo” e acrescenta “se dedicam ao suficientemente consagrado, estes selecionam, acolhem, apresentam, explicam, divulgam e apoiam as criações de um tempo em movimento, configurando um operar e fazer história, num ato arrojado e também criador” (LOURENÇO, 1999, p. 136). Ou seja, o acolhimento da arte moderna pelos museus se dá pela crença no ideal de colocá-la a serviço da sociedade e o MAM-RJ marca uma etapa significativa para a difusão da arte moderna como cultura urbana, especialmente no período com sede instalada no edifício do MEC.

Os três primeiros museus modernos criados no Brasil - e que são aqui usados comparativamente ao MAP -, portanto, não possuíam sedes definitivas no momento da sua criação, sendo este o único com sede não provisória e também de feições modernas desde as suas primeiras atividades.

Assim como os edifícios-sedes, os programas desses museus diferem entre si apresentando objetivos e incentivos de acordo com o cenário político e cultural de cada cidade. O MASP é, sem dúvida, o primeiro museu brasileiro a ser implantado com critérios e “alicerçado por uma atuação aberta para novas manifestações de época e caras ao moderno, como desenho industrial, moda, comunicação visual, e também, um terceiro eixo, educacional, igualmente comprometido com o moderno (LOURENÇO, 1999, p. 97). Com programas densos e pensados internacionalmente, o museu cria escolas de desenho dentro de sua sede visando uma participação no crescimento industrial de São Paulo. No mesmo ano da sua criação, o museu oferece cursos de História da Arte, Monitores para o Museu e Vitrinismo. No ano seguinte, inicia-se o de música, e nos seguintes, os cursos de cinema, gravura e propaganda, ampliando assim o seu público. Portanto, foi um dos primeiros museus brasileiros voltado ao público com atividades em várias frentes.

As declarações de Bardi¹⁸ sobre o MASP, nos anos iniciais incidem sobre a questão

18 Pietro Maria Bardi se instala no Brasil e com o apoio de sua esposa Lina, uma arquiteta e designer conectada

de um museu vivo, tendo como parâmetro os americanos. Estes caracterizam-se pela conquista de público diversificado, entre especialistas e outro em geral, adotando-se diversidade na temática e na ação. (LOURENÇO, 1999, p. 100)

Já as atuações e compromissos do Museu de Arte Moderna de São Paulo são singulares, abrigando mostras e iniciativas interdisciplinares não só ligadas à pintura e à escultura, como também à música, à literatura, ao cinema, ao teatro, à fotografia e ao design. Assumindo um papel de museu formador do público, como bem colocou Lourenço, o MAM-SP atua em duas frentes: exposição e educação. De 1948 a 1958 ele realiza “quase cem conferências, cursos sistemáticos de história da arte com projeções, o que era uma novidade.” (LOURENÇO, 1999, p. 111). E se faz importante lembrar que no segundo ano de atividades o MAM lança-se num evento ousado: a Bienal de São Paulo.



FIG 28, FIG 29, FIG 30 : Cartazes das três primeiras bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951, 1954, 1955)

O primeiro pavilhão da Bienal porém foi improvisado na Esplanada do Trianon, na avenida Paulista, onde hoje se encontra o MASP. Isso aconteceu em razão do MAM-SP não possuir ainda uma sede que comportasse uma grande exposição. Em suas primeiras edições, destaca-se a valorização da abstração e a participação no júri do diretor do MoMA-NY, René D'Harnoncourt. As primeiras bienais foram de grande valor no âmbito nacional, pois os prêmios, isenções de júri e salas especiais foram fundamentais para influenciar a formação dos acervos museológicos, de forma que a bienal legitimava e difundia a absorção da produção moderna. Com isso, gera uma movimentação para que grande parcela de museus com acervos modernos fossem fundados, a exemplo do MAM de Salvador, Museu de Arte da Pampulha e outros museus regionais.

O MAM-RJ, desde o início, contou com um grupo de artistas que colaborou para o seu crescimento, tais como Milton Goldring, Margaret Spence, Décio Vieira e Ivan Serpa. Este último atuou nos ateliês de forma pioneira, e formou o grupo Frente - entre 1954 a 1956. Integra com o ritmo e atmosfera do seu tempo, torna-se o primeiro diretor do MASP. Coube a ele selecionar com apuro a montagem do acervo e as exposições dos primeiros anos do museu.

ram o grupo Frente artistas em formação, como Helio Oiticica, Erich Baruch, João José Costa e Rubem Ludolf. Como descreve Lygia Pape: "(...) era uma coisa basicamente em torno do Ivan Serpa, em torno do Museu de Arte Moderna. O Ivan tinha um curso e através deste curso as pessoas começaram a se unir e tornaram-se amigas. A gente se frequentava o tempo todo, tinha festas, virou uma espécie de quase clube, sabe?" (PAPE, Lygia apud LOURENÇO, 1999, p. 139).

A preocupação que o museu demonstra nesses primeiros anos, então, é para com a sua inserção à cidade e a aproximação com o público. Uma figura importante nas atividades do MAM-RJ neste momento é Frederico Moraes, que ao se instalar na cidade, leva propostas de cursos ao museu – como Cultura Visual Contemporânea e Linguagem das Artes Plásticas, Ateliê Infantil e Curso Popular de Arte, este aos domingos. Há neste mesmo período uma qualificação do serviço de Monitoria e Pesquisa do museu, onde além de recepcionar os visitantes, passa a produzir roteiros para as exposições, circulares e boletins difusores para diferentes programações.

A formação dos museus em questão – MASP, MAM's de São Paulo e Rio de Janeiro – apresentem-se numa configuração muito semelhantes, no que se refere a administração e formação de acervo. Nos três casos as obras de arte eram propriedades particulares dos seus mecenas que "elegiam-se" como presidentes das associações mantenedoras. E os três também tentaram um distanciamento com os padrões de formação de museus públicos, mas acabaram recorrendo a subsídios públicos para manterem seus propósitos. Talvez isto explique o constante envolvimento de relações políticas quando se trata destes museus.

A programação do Museu de Arte da Pampulha se restringiu nos primeiros anos à realização dos salões de arte municipais e exposições de arte, deixando todo caráter educativo e o debate sobre as artes em aberto, relegado às escolas de arte e aos ateliês da cidade, especialmente centrados na figura de Guignard. O que faz com que a cidade necessite de espaços de arte onde possa fruir o diálogo entre artistas, curadores, críticos, educadores. E em suma, segundo MACHADO (2009) são entidades civis, sem fins lucrativos, em prol da arte moderna e de sua "compreensão, assimilação e divulgação, a partir do patrimônio advindo de grandes fortunas pessoais". (MACHADO, 2009, p. 38)

A importância dos salões na sua sede, é registrada em depoimento de Clarival do Prado Valladares, no catálogo do XXI SMBA-BH, em 1966:

Tenho vindo aqui em várias ocasiões, como membro de júri do Salão Municipal de Belas Artes, mas desta vez volto com a alegria de ter comprovado a excelente restauração e a recuperação de um dos mais belos locais do mundo destinado ao acolhimento, julgamento e divulgação dos lídimos valores das ar-

tes plásticas brasileira. Esta joia [sic] de civilização moderna é o endereço de um Salão anual de artes altamente conceituado em todo país e, por isso mesmo, faço votos para que a produção artística local bem como a dos demais reme-
tentes, se aprimore ao nível deste abrigo que tem merecido o reconhecimento pelo belo exemplo de nossa época. (VALLADARES apud SANTOS, 2014, p. 32)

Outro texto publicado no mesmo catálogo, desta vez de autoria do crítico de arte Mário Schenberg, proporciona um melhor entendimento do papel do Museu de Arte da Pampulha no cenário local e nacional:

O Museu de Arte de Belo Horizonte ¹⁹é uma das instituições fundamentais da vida cultural mineira. A sua atuação já se faz sentir em todo o Brasil, sobretudo por realização dos seus museu de arte (...). Estou certo de que o Museu de Arte da Pampulha, num futuro próximo, será uma das grandes instituições brasileiras de repercussão internacional, como seus congê-
neres de São Paulo e da Guanabara. (SCHENBERG apud SANTOS, 2015, p. 13)

Por meio desses excertos é possível notar que, nos anos 1960, Minas Gerais continuava à margem do eixo artístico Rio-São Paulo, apesar dos esforços de JK; além disso, esperava-se que o museu fosse alcançando maior projeção ao longo dos anos. De acordo com a pesquisadora Nelyane Santos, o próprio movimento dos organizadores do catálogo em convidar críticos de arte do eixo hegemônico para relatarem a importância do museu, além de conferir maior status e “confiabilidade” aos salões de arte, reforçava esse caráter periférico.

Um segundo equipamento cultural de suma importância para o contexto moderno belo-horizontino é o Palácio das Artes. Apesar Embora seu projeto tenha sido iniciado em 1936, as obras são concluídas somente em 1970, ficando sua fundação posterior a esses museus modernos brasileiros. Pensado a princípio para abrigar um teatro municipal, uma pequena sala de exposições e um café, na retomada de suas obras, o Palácio das Artes cria um programa de novas necessidades, incluindo um espaço para abrigar os chamados Corpos Artísticos. Ao longo dos anos seguintes, novos desdobramentos o tornam um grande complexo cultural, com teatro, salas de exposições, cinema, biblioteca e escola de teatro.

Entre 1945 e 1955 as obras do teatro ficaram interrompidas, e foram retomadas pelo arquiteto Hélio Ferreira Pinto. Ele foi o responsável pelo redimensionamento e adaptação do projeto original acrescentando sala de exposições, museu de gravuras e anfiteatro. Em 1966, o então governador Israel Pinheiro, retoma as obras e cria uma Comissão Palácio das Artes com intuito de formular as diretrizes e estatutos para financiar a continuidade das obras do edifício.

¹⁹ O Museu de Arte da Pampulha passou por várias nomenclaturas até chegar no nome atual, dentre elas Museu de Arte de Belo Horizonte.

Com este atraso nas obras do Palácio das Artes, o poder público decidiu construir, em outro local do Parque Municipal, um teatro provisório ou teatro de emergência. Para suprir a carência de teatros na cidade, em 1950, o Teatro Francisco Nunes - como hoje é conhecido, foi inaugurado. Com projeto do arquiteto Luiz Signorelli e restaurado pelos arquitetos Mariluce Duque e Raul Belém Machado, a edificação é tombada pelo Patrimônio Histórico e Cultural de Minas Gerais.

Juscelino Kubitschek foi a figura central dessa formação cultural²⁰ em Belo Horizonte, como discorrido até aqui: foi parte de um mecenato estatal que incentivou a criação de projetos que levaram à criação do MAP e do Palácio das Artes e à promoção de ações culturais na cidade sob um olhar moderno. Alguns nomes importantes surgiram associados a JK neste período, como o empresário e mecenas Assis Chateaubriand, o filantrópico norte-americano Nelson Rockefeller, e claro Frederico Moraes, que também se mostrou essencial no redirecionamento da cultura através da crítica de arte publicada na imprensa e como um grande incentivador da arte de vanguarda na capital mineira nos anos 1960.

1.3 : A vocação do Museu de Arte da Pampulha

O Museu de Arte de Belo Horizonte - MABH, foi criado em 1957 durante a administração do Prefeito Celso Mello de Azevedo, precisamente no 60º aniversário de Belo Horizonte, em resposta a uma reivindicação de artistas e de pessoas ligadas à produção cultural na cidade, que até então não possuía museu de arte.

Durante quase todo o ano de 1957 o setor das artes plásticas em Belo Horizonte foi marcado por uma estagnação geral pois poucas foram as mostras individuais e coletivas realizadas em festivais e eventos (como já citado, as galerias só surgiriam no início da década de 1960). No entanto em dezembro deste ano o rumo das artes plásticas na cidade mudou a ponto deste poder ser considerado o ano das artes plásticas, segundo Carlos Dennis, redator do Jornal Estado de Minas.

Sem dúvida alguma, o grande e marcante acontecimento foi devido a atual administração que levou a cabo a criação do Museu de Arte da cidade, tão esperado e aguardado em nossos meios artísticos. A ideia que o arquiteto Sylvio de Vasconcellos lançou há mais ou menos dez anos, foi finalmente concretizada. Ou seja, o antigo Cassino da Pampulha, uma das mais importantes obras arquitetônicas do Oscar Niemeyer, foi transformado numa casa que ser-

20 Enquanto prefeito, JK também foi responsável pela criação do Museu Histórico Abílio Barreto, inaugurado em 18 de fevereiro de 1943. O museu ainda abriga o maior acervo histórico da capital mineira e possui extenso acervo bibliográfico, fotográfico e de objetos desde a sua criação.

virá para exposições artísticas e repositório de obras de arte em geral. (Jornal Estado de Minas, 1957)



FIG 31: Manchete do Jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 24 de dezembro de 1957

O edifício no qual se instalou – e até hoje permanece – é o Cassino da Pampulha, construído em 1941, mas que foi fechado devido a proibição de jogos no Brasil, em 1946. Com o fim do Cassino o edifício abrigou algumas atividades temporárias – formatura, audição artística, exposições – sendo a última delas, imediatamente anterior ao museu, uma boate – até que fosse fechado por definitivo.

Antes da criação do museu, o Cassino abrigou a exposição *Arte Tradicional Mineira* no início da década de 1950²¹, que foi possível graças aos esforços do arquiteto Sylvio Vasconcellos e o prefeito João Franzem de Lima. Como o prédio e suas instalações estavam em estado de total abandono, foram necessárias uma limpeza e uma pequena reforma para a sua realização. O arquiteto contou com o apoio de Oscar Niemeyer que fez um desenho de adaptação do prédio original para se transformar numa casa de exibição; porém a exposição foi interrompida (e o prédio novamente fechado) pelo prefeito Otacílio Negrão de Lima. Este por sua vez, em cumprimento a lei nº179, de 26 de janeiro de 1951, passou os edifícios do late Golf Clube e do Cassino da Pampulha ao Governo do Estado de Minas permitindo que por este fossem explorados – e sobretudo preservados – juntamente com seu mobiliário.

Então somente em 1957, após passar por uma reforma mais ampla, o prédio é reaberto como Museu de Arte de Belo Horizonte e tem como seu primeiro diretor Sylvio Vasconcellos²²

21 Não consta no Inventário de Dossiês de Eventos, Provenientes do Museu de Arte da Pampulha (1952-1992) a data exata da *Exposição Arte Tradicional Mineira*. O dossiê é relativo à produção da 11ª Exposição Nacional de Arte a partir de novembro de 1969 e foi consultado pela autora no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

22 Sylvio Vasconcellos, arquiteto e historiador brasileiro, foi presidente da seção mineira do Instituto de Arquitetos do Brasil; membro do conselho e curador do Museu de Arte de São Paulo; professor e foi diretor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi responsável por diversos edifícios modernistas na cidade como Edifício Mape, a sede do ICBEU, a capela do Instituto Metodista Izabela Hendrix e o Diretório Central de Estudantes (DCE) onde hoje funciona o Cine Belas Artes

. Dispõe sobre a criação do Museu e contém outras providências:

O povo do município de Belo Horizonte, por seus representantes, e eu sanciono a seguinte lei: Art. 1º Fica criado, no Departamento de Educação e Cultura, o Museu de Arte de Belo Horizonte com as finalidades, atribuições e organização previstas nesta lei. Parágrafo único – o Museu de Arte funcionará no prédio do “Cassino da Pampulha”, destinando-se todas as suas dependências e o terreno ao uso da instituição ora criada no e no exclusivo exercício de suas atividades específicas. (Museu de Arte da Pampulha, 2010, p. 232)

Ao que podemos concluir, o museu foi criado no edifício do antigo Cassino da Pampulha não em caráter temporário, mas permanente.

O estatuto do museu estabelece como sendo o seu papel criar, manter, patrocinar e colaborar na promoção de eventos de artes plásticas em geral, estendendo seus programas a artes cênicas, cinematográficas e apoiando artes populares em todas as suas manifestações, assim incentivando seu desenvolvimento e difusão. E apesar da abrangência do seu estatuto, o Museu concentrou-se no início, nas expressões de artes clássicas: pinturas, gravuras, desenhos e esculturas.

Com o apoio do Diário da Tarde, Anita Uxa Alfierre, Ana Amélia Faria e o Sylvio Vasconcellos promovem em 1959, a campanha ‘Um milhão para o Museu’, onde o seu ‘livro de ouro’ está aberto a ‘contribuições cívicas’ vindas das indústrias e das ‘mais generosas entidades de Belo Horizonte’”. (APCBH, 1999, s.p.)

Desde então o MABH vem abrigando exposições e eventos artísticos diversos com a participação de artistas e de toda a sociedade mineira e visitantes. Entre os eventos, o de maior destaque sem dúvidas, foi o Salão Municipal de Belas Artes – que aconteceu anualmente de 1947 a 1969, e que como sabido passou a ser abrigado no museu desde a sua criação. O salão municipal dá lugar ao Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte desde 1969. A denominação “Arte Contemporânea” repete-se no II Salão e no III, passa a chamar Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, com a justificativa de abrir ainda mais o leque de opções de expressão para os artistas.

Museu de Arte de Belo Horizonte é a sua denominação original através de dispositivo legal, porém esta casa já passou por várias denominações, ora atribuídas oficialmente, ora informalmente (algumas vezes sendo referida apenas como Museu de Artes para simplificar). E são estas: Museu de Guignard, Museu de Artes da Pampulha, Museu de Arte Moderna, Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte e Museu de Arte da Pampulha -MAP, que é a sua

denominação atual.²³



FIG 32 : Vista da fachada lateral do Museu de Arte da Pampulha, abaixo do nível de entrada



FIG 33 : Fachada do museu que ganhou uma discreta placa de identificação, com somente "museu de arte"

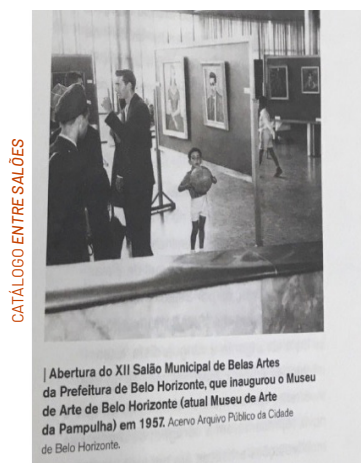
O edifício passou por um processo de adaptação ao novo uso – de cassino a museu – e para proporcionar tal funcionalidade a Prefeitura de Belo Horizonte realizou ali duas reformas, uma na década de 1950 e outra na década de 1960, ambas prezando pela não alteração das características originais do edifício, mesmo que ele ainda não tivesse nenhum grau de tombamento municipal, estadual ou federal.

Registros fotográficos do XIII Salão Municipal de Belas Artes, de 1957, mostram a exposição das obras em painéis móveis e cortinas ao fundo vedando as paredes do salão nobre. Algumas adaptações seguirão sendo adotadas para maior conservação das obras temporárias realizadas no museu. Segundo a atual diretoria do museu, o mobiliário expográfico hoje é elaborado e contruído de acordo com a exposição a ser realizada e o museu juntamente a um arquiteto, a curadoria e os artistas, desenham o que for necessário.

Mesmo diante das dificuldades de adaptações do edifício, dois fatores são destacados no Catálogo Entre Salões (2010):

O primeiro diz respeito ao edifício, que ao ganhar uma nova função, foi resgatado do esquecimento e da decadência em que se encontrava, sendo inicialmente reformado apenas para atender ao museu e, depois devidamente restaurado. O outro ponto a se observar é que, na década de 1950, os estudos de museologia e de conservação em Belo Horizonte ainda estavam incipientes. As normas e as prioridades para a conservação de uma obra de arte não serão seguidas, nem os procedimen-

²³ Não há registro das datas de nomeclaturas dos museus (APCBH, 1999).



tos eram realizados da mesma maneira como o são nos nossos dias. (Museu de Arte da Pampulha, 2010, p. 234)

FIG 34: Abertura do XII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte (1957)

A formação do seu acervo se deu por meio de doações, compras, premiações (dos salões de arte), transferências e comissionamentos, segundo dados fornecidos também pela atual direção do museu. O seu acervo conta hoje com 1.605 obras compostas por um total aproximado de 5.418 peças. Podendo-se destacar dentre os artistas que compõem o acervo: Alberto da Veiga Guignard, Lotus Lobo, Frederico Moraes, Jarbas Juarez, Teresinha Soares, Maria Helena Andrés, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Ivan Serpa, Alfredo Volpi, Tomie Ohtake.

Porém o MAP já nasceu com uma pequena parte deste acervo formado, através de três obras expostas nos seus jardins, 15 obras que foram transferidas a eles através de diversos órgãos da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte; e no ano seguinte a sua inauguração este acervo foi ampliado com a doação de 10 obras de artistas estrangeiros doados pelo Assis Chateaubriand, que segundo Lourenço “o ato simboliza apoio, significativo para lançar a ideia de um museu internacional, nos moldes do MASP.” (LOURENÇO, 1999, p. 215). Além da entrada regular de obras premiadas nos salões de arte até o ano de 2000 – cerca de 35% das obras do acervo são prêmios “aquisição” dos salões entre 1969 e 2000. O acervo está dividido em categorias tradicionais (desenho, pintura, escultura, gravura e fotografia) e acervo contemporâneo (objetos, instalações, *site-specific* e audiovisuais).



ACERVO MAP | FOTOS: ROMULO FIALDINI

FIG 35: *Figura Alada*, escultura em bronze do José Pedrosa, 1943

FIG 36: *Nu*, escultura em bronze do August Zamoyski, 1943

FIG 37: *O abraço*, escultura em mármore do Alfredo Ceschiatti, 1943

Durante toda a existência dos salões de arte as premiações têm sido delegada aos jurados, aos diretores e curadores, aos críticos, aos jornalistas e, em alguns casos, ao público. E estas, são avaliadas sob vários pontos de vista: "da crítica, da política, da estética, filosofia e sociologia, da antropologia, da comunicação ou até mesmo do gosto pessoal daquele que está julgando." (Museu de Arte da Pampulha, 2010, p. 228)



ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE

FIG 38: XI Salão Nacional de Arte, 1979

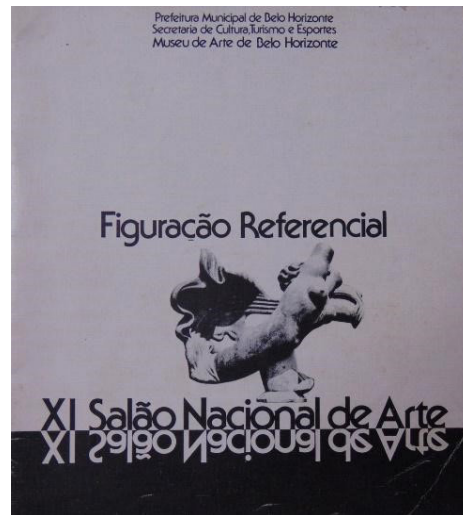


FIG 39: Catálogo do XI Salão Nacional de Arte, 1979

A parte dos salões, uma exposição que merece destaque é a exposição de Guignard, pois o homenageia pouco antes da sua morte - em 1962, reúne 82 obras emprestadas do artista sendo apenas três pertencentes a ele, e um catálogo transcrito com sua autobiografia inaugura prática que tem sido repetida no museu.



FIG 40: Auto-retrato, Alberto da Veiga Guignard, 1961

FIG 41: Noite de São João, 1961

O museu também apresenta em seu acervo obras adquiridas em exposições que sedia, como por exemplo *Tempos Modernos* de Di Cavalcanti, *Figura* de Dacosta e *Pintura de Serpa*. O museu reproduz o moderno internacionalista, “valorizado pela bienal e encontrado nos MAMs de São Paulo, Rio de Janeiro, Resende e Salvador; porém, destaca-se pelo conjunto reunido de Guignard e de seus alunos, que representa identidade própria para a região em que se situa, ainda que incompleta.” (LOURENÇO, 1999, p. 218) Ou seja, o conjunto todo revela tratar-se de um museu de acervo que poderia levá-lo a denominação de MAM porém a presença de uma arte popular mineira dificulta esse processo.



FIG 42: Exposição Dileny Campos, 1969



FIG 43: Exposição Gilberto Loureiro, 1969

No I Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (1969) a obra-processo *Territórios* é premiada e exposta nos jardins do museu. De autoria da artista plástica Lotus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão, a obra marcou um momento de transição e transgressão da arte: a discussão da relação entre a paisagem, arquitetura e obra bem como a apropriação do espaço institucionalizado. A relação da obra com a arquitetura do museu será melhor exposta no último capítulo da pesquisa, mas de antemão, faz-se importante introduzir que *Territórios* foi a primeira obra da categoria coletiva a ser premiada nos Salões, e este foi um evento precedente a *Semana de Neovanguardas*, organizada por Frederico Moraes, no ano seguinte junto a inauguração do Palácio das Artes.



FIG 44: Exposição Paulo Roberto Leal, 1970

FIG 45: Exposição Teresinha Soares, 1970



MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010

Territórios ganhou espaço na imprensa e o Morgan Mota comentou sobre a obra-processo como sendo inaugural no Brasil, de referências internacionais e sugeriu ao museu que registrasse a obra enquanto exposta. O que não aconteceu, portanto, o único registro documental de *Territórios* foram algumas fotos, recortes de jornais e os materiais que sobraram e foram incorporados ao acervo.

A partir deste momento, o museu passa a receber obras de artistas de todo o país pois os salões passam a ser de abrangência nacional, e além da seleção dos melhores trabalhos a serem apresentados e expostos no museu, os artistas eram condecorados com um prêmio em dinheiro e estas obras passam a compor o acervo. Embora os salões bem se prestem a exposições temporárias, é impossível à administração montar uma mostra permanente no reduzido espaço do edifício.

Em 1996, o museu passa a se chamar Museu de Arte da Pampulha oficialmente, passa também por uma grande restauração, catalogação de acervo, definição de projeto museológico e definição de programa expositivo. E segundo o seu estatuto, no artigo 2º: "O Museu de Arte da Pampulha - MAP - constituir-se-á em instituição cultural destinada a guardar, colecionar, preservar, estudar e difundir a arte moderna e contemporânea, mineira e brasileira, tendo como sede o prédio situado na Av. Otacílio Negrão de Lima, nº 16585 - Pampulha."

(MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA apud MOULIN, 2013, p. 39)



FIG 46: Crítica do Morgan Motta sobre o Salão

Mas ainda assim, ao longo da história da instituição, o acervo é exibido em recortes, o que muitas vezes inviabiliza estudos sobre as suas obras. Segundo Vivas (2013), existem dois argumentos para não haver um perfil de mostra permanente no museu:

[...] a estrutura do prédio não possibilita a utilização de seu espaço para exposição permanente de obras e as alterações necessárias acabariam por descharacterizá-lo e as já realizadas sempre parecem insuficientes para abrigar as dinâmicas de crescimento e de modificações do perfil do acervo e seu público. (VIVAS, 2013, p. 26)

Algumas das principais mostras realizadas nos últimos dez anos com exposição de exemplares do acervo do MAP, ocorreram em 2008, *Neovanguardas*; em 2011, *Museu Revelado*; e em 2014, *O Olhar: do íntimo ao relacional*. Santos (2014) afirma ainda que há empréstimos de obras do acervo para exposições em outras instituições museológicas para mostras com retrospectiva da história da arte como por exemplo a mostra *Minas Território da Arte*, no Palácio da Arte em 2014; ou também mostras individuais dos artistas, como relatou a Lotus Lobo, em entrevista a autora, quando precisou buscar no acervo algumas gravuras que foram expostas no Instituto Tomie Othake em São Paulo.

O Museu de Arte da Pampulha foi tombado nas esferas municipal, estadual e federal, juntamente com todo o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, pelo decreto n.º 23.646 de 26 de junho de 1984 e inscrito no Livro de Tombo n.º I – Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico –, no Livro de Tombo n.º II – de Belas Artes –, no Livro de Tombo n.º III – Histórico, das Obras de Arte Históricas e dos Documentos Paleográficos ou Bibliográficos

– e no Livro de Tombo n.ºIV, do tombo das Artes Aplicadas.

Em 2003 algumas mudanças significativas aconteceram no contexto do museu e os Salões Nacionais de Arte são substituídos pelo Bolsa Pampulha, “um programa de residência de artistas que prioriza a pesquisa, o processo, a produção e o diálogo da obra com o Museu, bem como a troca de informações entre os jovens artistas e os curadores.” (Museu de Arte da Pampulha, 2016, p. 10). O Bolsa tem sua origem no Projeto Pampulha, organizado por Priscila Freire em 2001, era um projeto de arte contemporânea que contemplava as propostas e instalações dos artistas em diálogo com o espaço arquitetônico e paisagístico do museu.

O projeto visava também à discussão da arte contemporânea e a publicação de livros-catálogos sobre a obra dos artistas convidados. Nesse contexto, torna-se importante a presença do curador nas atividades do Museu, não só como o responsável pela seleção e organização das exposições, mas também como aquele que dialoga diretamente com os artistas, discutindo projetos e buscando soluções para a produção, apresentação e publicação das obras. (Museu de Arte da Pampulha, 2016, p. 11)

O Bolsa Pampulha se configura como um programa de residência artística, que proporciona o diálogo entre as artes, o museu, a cidade e a cultura local, por meio de bolsas mensais de estímulo à produção de artes visuais a estes artistas selecionados a partir de edital. Os artistas selecionados – pela comissão formada por críticos, curadores e pesquisadores – passam a residir em Belo Horizonte, desenvolvendo seus trabalhos de pesquisa em artes visuais no próprio MAP e discutindo a prática da produção artística da capital mineira e no Brasil. Fazendo de Belo Horizonte assim um centro de discussão de arte contemporânea.

Salientamos a relevância da atuação dos curadores Adriano Pedrosa, Rodrigo Moura, Marconi Drummond e Renata Marquez, junto à diretoria do MAP, na concretização do Projeto Pampulha que tornou-se um marco de inserção da arte contemporânea em Belo Horizonte. (Museu de Arte da Pampulha, 2016, p. 10)

Podemos afirmar que o Bolsa Pampulha se aproxima dos ideais de museu moderno a partir do momento que se dispõe a ser educador e formador? Moura (2014) descreve o advento do Bolsa como um modelo para substituir os salões e garantir a continuidade do programa de bolsas concedidas bienalmente a artistas em início de carreira. Os artistas (caso sejam de outras cidades) precisam fixar residência em Belo Horizonte, onde recebem acompanhamento de uma comissão de críticos, curadores e outros artistas convidados, para além de realizarem mostras individuais ao longo do programa.

Em maio de 2011 foi concluído um projeto de Higienização e Acondicionamento do

Acervo Arquivístico do Museu e isso deu origem ao Centro de Documentação e Pesquisa do MAP. A identificação, higienização, acondicionamento, armazenamento e registro dos documentos arquivísticos do museu foi um trabalho necessário para a constituição do Centro e o mesmo teve como objetivo facilitar o acesso à pesquisa ao acervo. Não só por parte tanto dos funcionários do museu, mas também dos pesquisadores. Por fim, “ao todo foram catalogados mais de 40 mil documentos, 14 a serem armazenados em sala climatizada.” Neste mesmo ano o projeto venceu a etapa estadual da 24ª edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 1987, na intenção de reconhecer “ações de proteção, preservação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro que, em razão da sua originalidade, vulto ou caráter exemplar, sejam dignas de registro e reconhecimento público” (Portal da Prefeitura de Belo Horizonte)

Todos os edifícios da Pampulha sofreram bastante com o tempo, a falta de manutenção, e mudança radical de contexto social e principalmente reformas infelizes e descaracterizantes feitas ao longo dos sessenta anos que nos separaram da construção daqueles edifícios. (MACEDO, 2008, p.170)

Outras obras foram realizadas nas edificações do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha, em prol da candidatura do conjunto ao título de Patrimônio da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), lançada pela prefeitura de Belo Horizonte em 2012.

Em 2016 foi organizada a exposição Arte e Política no Acervo do MAP, com objetivo de circular, divulgar e discutir deste importante acervo. Em parceria com Sesc Palladium – onde a exposição foi realizada – a mostra discutia a relação entre arte e política, tendo como dispositivos do acervo adquiridos dos anos 1960 até o dado período.

As obras foram organizadas por afinidades de expressões artísticas e iconográficas buscando estabelecer um diálogo entre elas. Dentro de uma perspectiva teórica libertária foi tomado como exemplo para esta exposição a proposta de Frederico Moraes que converge para o questionamento do sistema de arte e propõem uma nova maneira de fazer arte poética e política.

A Nova Crítica de Frederico Moraes, que está sendo apresentada na exposição através dos audiovisuais, Memória da paisagem e o Pão e o Sangue de cada um, questiona a crítica judicativa convencional e propõe um novo comentário crítico, por meio da linguagem audiovisual, que propicia ao crítico se transformar no artista visual e estabelecer um diálogo direto com o artista. No primeiro trabalho Frederico faz um comentário crítico da exposição realizada em 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), das obras dos artistas Carlos Fajardo, José Resende, Emmanuel Nassar e Luiz Baravelli, re-

tomando a idéia de “poética dos materiais” encontrada na paisagem urbana. No segundo, o crítico comenta a série Situações, de Artur Barrio, uma proposta experimental realizada com materiais orgânicos e apresentada no Salão da Bússola, também no MAM-RJ. (Museu de Arte da Pampulha, 2016, p. 14)



FIG 47: Exposição Arte e Política no Acervo do MAP, Secs Palladium, 2016



FIG 48: Obra do Frederico Morais no Catálogo Arte e Política no Acervo do MAP, Secs Palladium, 2016

Pode-se entender, por fim, que para os padrões de museologia moderna - onde o edifício cumpre a função ao qual foi projetado - o edifício do cassino com seus amplos panos de vidro, suas aberturas à paisagem, materiais luxuosos e pouco discretos, torna-se um constante desafio ao seu funcionamento enquanto museu. Ao mesmo tempo que carrega em si características únicas de uma arquitetura moderna e autêntica do arquiteto Oscar Niemeyer, e faz uso da transparência e vãos livres que ainda viria a ser adotada pelo arquiteto nos anos seguintes. Além disso, é inegável os inúmeros esforços para que a edificação se adaptasse às demandas artísticas e modernas ao qual esteve e continua sendo submetido.

1.4 : O complexo Palácio das Artes

O Palácio das Artes ocupa uma área de 18,5 mil metros quadrados e, localizado na Avenida Afonso Pena - região central de Belo Horizonte - ele está ladeado pelo Parque Municipal, se comunicando com este na área que dá acesso aos fundos. Do seu conjunto arquitetônico fazem parte o Grande Teatro, o Teatro João Ceschiatti, a Sala Juvenal Dias, o Cine Humberto Mauro, a Galeria Alberto da Veiga Guignard, a Galeria Genesco Murta, a Galeria Arlinda Corrêa Lima, o Espaço Mari' Stella Tristão, o Espaço Fotográfico.

A história do Palácio, múltiplo e interdisciplinar no que se propõe a ser, começa com a decisão de Juscelino de construir um novo Teatro Municipal ²⁴, que teve suas obras inicia-

²⁴ Em outubro de 1895 foi inaugurado, na rua Sabará, o primeiro teatro da então arraial de Belo Horizonte, durante as obras de construção da nova capital. Ele foi apelidado de 'Provisório' e era uma construção simples, de um andar apenas e telhado de zinco. Menos de dois anos depois, em julho de 1897, ele foi demolido, como relata Octávio

das em 1941 com um projeto assinado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Na época, o projeto da Pampulha já era uma realidade, estava em construção e ele pede ao arquiteto que faça o projeto do teatro da cidade também, e como detalha Eliane Parreiras, atual diretora do Palácio “Kubitscheck solicitou o planejamento de um centro cultural, que, se tivesse ficado pronto naquele momento, seria algo pioneiro no mundo, porque era muito inovador. Ele já previa, além do teatro, espaços para os corpos artísticos, salas de exposições e até um café”. (Jornal Estado de Minas, 2019)

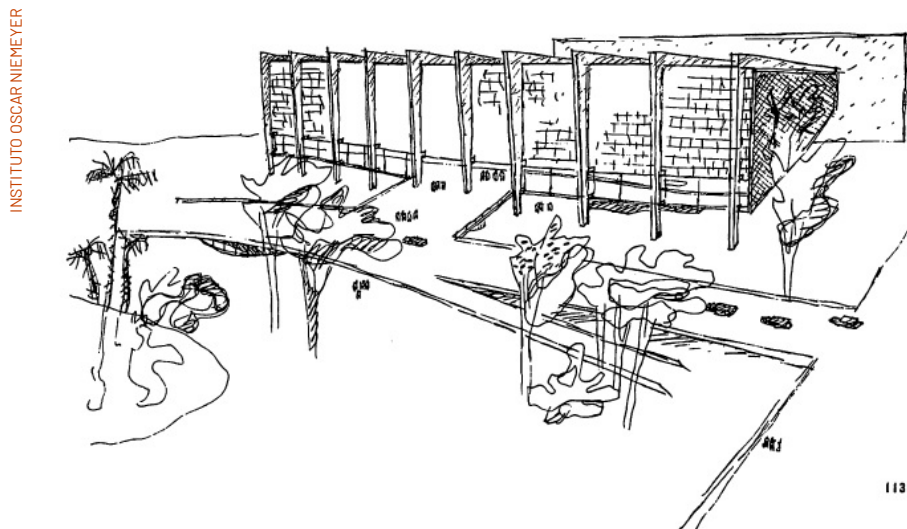


FIG 49 : Croqui implantação do Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal

A proposta de Niemeyer era que a entrada do Teatro fosse no centro do Parque Municipal, evitando o congestionamento da via expressa – que segundo autor Papadaki (1950), é comum aos teatros brasileiros terem sua localização principal em vias congestionadas. A sua ideia era que o teatro fizesse parte da vasta paisagem do entorno. “O foyer principal, no nível superior do auditório é alcançado por meio de uma esplanada, que domina visualmente o parque, e que conecta com uma via expressa elevada.” (PAPADAKI, apud COLLARES, 2003, p. 64)

(...)Oscar Niemeyer, tendo assimilado os princípios fundamentais e a técnica de planejamento formulados por Le Corbusier, foi capaz de enriquecer de maneira imprevista essa experiência adquirida. Imprimindo às formas básicas um novo e surpreendente significado, ele criou variantes e novas soluções cuja graça e requinte eram inovadores; repentinamente, os arquitetos de todo o mundo viram-se obrigados a tomar conhecimento da obra deste brasileiro anônimo que era capaz de transformar sem nenhum esforço aparente – como que por um passe de mágica – qualquer programa estritamente utilitário numa ex-

Penna, no seu livro Notas Cronológicas de Belo Horizonte. Passados mais dois anos foi inaugurado, em dezembro de 1899, o Teatro Soucasseeux, localizado na rua Bahia. Ocupava um terreno onde mais tarde seria construído o Teatro Municipal, em 1909, que por sua vez seria transformado no Cine Metrôpole. Este foi demolido em 1980 para a construção de um banco.

pressão plástica de puro refinamento (...)(COSTA, apud COLLARES, 2003, p. 63)



FIG 50 : Croqui lateral do Oscar Niemeyer para o Teatro Municipal

O projeto seria uma obra inaugural no Brasil, sendo o primeiro com estrutura à maneira de um exoesqueleto do arquiteto e um programa que propõe o teatro com capacidade para duas mil pessoas, infraestruturas, administração, sala de exposições e um café.

O Parque Municipal Américo Renné Giannetti foi construído junto à construção da cidade e inaugurado em 1897. Possui 180 mil metros quadrados de vegetação, paisagismo, monumentos e construções. O parque foi projetado por Paul Villon, a convite do engenheiro Aarão Reis, e no projeto original eram propostas seis praças em todo o entorno do parque – destas apenas uma foi executada, a Praça da República (atual Afonso Arinos). O projeto original também previa um cassino com teatro, um coreto, um restaurante e um observatório meteorológico, tendo apenas as obras do cassino iniciadas – numa esplanada que por muito tempo se encontrou a Morada Estudantil Borges da Costa. As alamedas, rios e caminhos foram traçados de forma livre, inspirados nos jardins ingleses.

O parque abrigou muitas construções desde a sua inauguração, desde escolas a hospitais. Mas dentre estas, a que é de grande relevância é a Escola de desenho e pintura do Guignard, em 1946. Logo, nota-se uma grande movimentação cultural no torno e dentro do parque neste período, não só pela sua centralidade, mas também pelas possibilidades de convivência ali instaladas

É interessante a reflexão trazida no livro *Pátios dos Milagres*, publicado em comemoração aos 35 anos da Fundação onde faz-se uma aproximação entre o antigo Teatro Municipal e o então atual Palácio das Artes para indicar como uma geração enxerga este último: “uma simples casa de espetáculos, com o objetivo de receber produções locais ou de outros centros, e apta a fazê-lo.” (Fundação Clovis Salgado, 2006, p.19)

O livro ainda aponta que é possível perceber o que levou a uma expectativa tão limitada quanto a função do novo edifício: “apesar dos esforços modernistas pela investigação da cultura popular em todo o país, as elites brasileiras consideravam, essencialmente, a palavra ‘arte’ como sinônimo de ‘arte erudita’. Também porque na capital mineira, tinha razoável quantidade de associações que se encarregaram dessa arte erudita. E por fim, pois “a visão neo-colonial das elites mineiras, tendia a considerar como sendo de qualidade toda produção que vinha de centros mais cosmopolitas.” (Fundação Clóvis Salgado, 2006, p. 9). Neste cenário, a construção de um teatro que possa receber produções externas com todo equipamento técnico e estrutural adequado, bem como o conforto dos espectadores, correspondia a realização dos direitos e desejos culturais dos seus cidadãos.

A Grande Galeria foi inaugurada em 30 de janeiro de 1970 e o Grande Teatro foi inaugurado em março de 1971. Foram as duas primeiras partes do Palácio a ficarem prontas e abertas ao público. As demais foram sendo construídas ao longo dos anos seguintes.

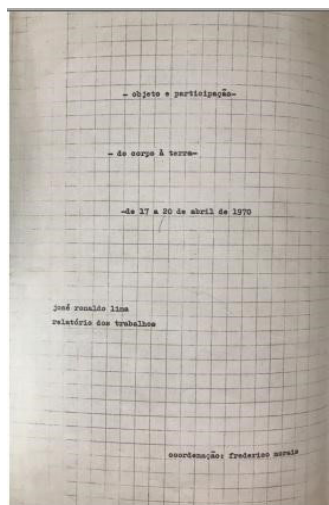
A exposição inaugural do Palácio das Artes foi *Objeto e Participação* junto ao evento Do Corpo a Terra. Ambas coordenadas por Frederico Moraes durante a chamada Semana de Arte de Vanguarda, em abril de 1970.

Moraes, que foi a Belo Horizonte visitar o I Salão de Arte Contemporânea, cujo prêmio coletivo foi pra Territórios, aproveitou a ocasião para pensar junto ao grupo de artistas – Lobo, Araújo e Gusmão – sobre a possibilidade de realizar na Semana de Arte de Vanguarda, um evento chamado Do Corpo a Terra no Parque Municipal da cidade. Simultaneamente uma mostra inaugural aconteceria no Palácio das Artes: *Objeto e Participação*.

VIVAS, 2012



FIG 51: Registros das caixas olfativas propostas por José Ronaldo Lima.

FIG 52: Convite da exposição *Objeto e Participação*, 1970

Em uma carta de Moraes, escrita a Gusmão em fevereiro de 1970 ele ressalta “hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado e fora dos museus e galerias. Melhor que Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno. Melhor que a sala da Reitoria é aquele vazio, em derredor. Melhor que Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima.” (MORAIS, apud Museu de Arte da Pampulha, 2008, p.30)

Isso demonstra que o Palácio foi inaugurado em uma época de efervescência cultural na cidade, e o quanto o Parque Municipal tinha uma centralidade e importância para essa dinâmica urbana e cultural.



FIG 53: Fachada do Palácio das Artes visto da Av.Afonso Pena, 1971 FIG 54: Exposição na Grande Galeria do Palácio, 1971

Não é tarefa fácil apresentar as dinâmicas culturais e políticas de Belo Horizonte nos anos 1970, tampouco o impacto que o Palácio das Artes teve, pois trata-se de um período de regime militar onde o poder público interferia abertamente em todos os setores, inclusive o cultural. O próprio nome “Palácio das Artes” foi escolhido por ser considerado mais pomposo e grandioso que “Teatro Municipal”. Lá dentro também tudo é “grande”, a Grande Galeria que mais tarde seria rebatizada como Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard e Grande Teatro. No período da sua inauguração era publicado um *guia do bom frequentador de concertos*²⁵ no verso da programação do Palácio das Artes, no intuito de educar os espectadores: “procura inteirar-se do programa a fim de não aplaudir entre os movimentos de sinfonias, sonatas, suítes e ciclos; não cantarola nem acompanha o ritmo da música com movimentos ou gestos. Os comentários poderão ser feitos nos intervalos ou após o espetáculo; enfim, evita fazer-se notar”. Estas foram algumas das recomendações feitas aos frequentadores do Palácio em oposição ao comportamento imprevisível e por vezes caótico do público da cultura popular.

²⁵ Ver o Guia completo no anexo III.



FIG 55: Registro de obras do Palácio das Artes, 1970

Durante o período de construção do Palácio, um relatório de construção datado de 1971, ou seja, período de sua inauguração, foi encontrado e mais do que simplesmente apresentar o que foi feito na construção, ele apresenta um conjunto de recomendações de como deveria ser a ação sobre o Palácio dali em diante. O relatório, portanto, parece dar continuidade ao conceito criado pelo CEPA sobre a variedade de campos sobre a qual o Palácio deveria atuar. Propõe:

(...) uma espécie de centro de cultura e lazer multiuso em tempo quase integral, acoplado a serviços como postos bancários e estabelecimentos de alimentação. Apresenta propostas bastante atuais de gestão, relação com produtores culturais e patrocinadores, compromissos com a comunidade. E insere de maneira consistente a ação do Palácio das Artes em uma política mais ampla que a cultura em Minas Gerais, ao mesmo tempo que associa esta, a uma política para o turismo, olhar bem próximo do que predomina atualmente na maior parte das instituições públicas e em meios empresariais. (Fundação Clóvis Salgado, 2006, p.21)

Nem todas essas recomendações foram seguidas nos primeiros anos da Fundação do Palácio das Artes – nome original da Fundação Clóvis Salgado²⁶. Principalmente porque a programação não era capaz de preencher toda a pauta do teatro e da galeria, de modo que não muito raro o edifício ficava sem nada a oferecer ao público.

A formação do Palácio das Artes está ligada a história dos corpos artísticos na capital mineira e estes são formados pela Companhia de Dança, a Orquestra Sinfônica e o Coral Lírico. O seu papel, como grupos artísticos públicos, foi se revelando ao longo dos anos: divulgar música, canto lírico e dança nas suas variadas vertentes a partir de incentivo público.

O Ballet de Minas Gerais, hoje a Companhia de Dança do Palácio das Artes, nasceu em 1948 através do bailarino e coreógrafo Carlos Leite. A escola passou por vários endereços como o Brasil Palace Hotel (1949), o edifício I.A.P.I. (1950) até fixar-se no atual Palácio. Nesta trajetória, destaca-se um acontecimento inusitado. O grupo apresenta *O Lago dos Cisnes* ao ar livre no Parque Municipal em 1954, patrocinado pelo Departamento de Educação e Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte com o intuito de levar arte para o povo. Saindo em manchetes jornalísticas "(...) enorme multidão compareceu ontem à noite ao Parque Municipal, para as-

²⁶ A Fundação Clóvis Salgado leva este nome em homenagem ao médico, professor e político responsável pelo maior levantamento de recursos financeiros que tornaram possível a finalização da obra do Palácio das Artes. Nasce com a missão de "ser agente de desenvolvimento humano e social por meio da atuação em criação, produção, difusão e formação no campo das artes e da cultura." A mudança de nome aconteceu em 1978, pela lei estadual 7.348.

sistir ao espetáculo (...) um sucesso que ultrapassou as previsões.” (Jornal *Estado de Minas* apud *Corpos Artísticos do Palácio das Artes*, 2006, p. 63). O sucesso foi tão grande que oito anos depois o espetáculo foi apresentado novamente, mantendo-se a mesma premissa de levar educação e arte para o povo. Neste momento o Parque Municipal já desempenhava um papel de centralidade e disseminação cultural da cidade.

A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG) - sendo somente criada em 1976 - também percorreu um longo caminho até chegar onde está. Começando em 1925 com a fundação do Conservatório Mineiro de Música, cuja direção foi entregue ao maestro diamantinense Francisco Nunes, no mesmo ano em que organizou a Sociedade Concertos Sinfônicos (SCS). A Orquestra estreou uma série chamada Domingo no Parque, em 1978 onde as apresentações eram feitas no Parque Municipal, ao ar livre e gratuitos, com objetivo de favorecer o acesso da população à música sinfônica.

Já o primeiro corpo coral criado no Palácio das Artes foi criado em 1971, e chamado Coral da Fundação Palácio das Artes, sob coordenação do maestro Marum Alexander. Entre 1972 e 1979, é um período marcado pela participação de vários grupos corais em montagens líricas produzidas no Grande Teatro, apesar de em nenhum momento desse período ter existido um grupo profissional fixo. Somente em 1979 foi criado o grupo atual do Coral Lírico de Minas Gerais, tendo como um dos principais responsáveis pela recriação do grupo o maestro Luiz Aguiar.

Para além dos corpos artísticos, foi implantado em 1986 no Palácio das Artes o Centro de Formação Artística, com cursos profissionalizantes de teatro, música e dança. “assim, no bojo das lutas políticas pela redemocratização do Brasil e pelos esforços dos artistas através dos seus órgãos de classe, nasceu aquele que é o hoje o mais importante centro de ensino de artes de Minas Gerais e uma das referências centrais do país: o Cefart.” (Fundação Clóvis Salgado, 2016, p. 26)

O Palácio atravessou fases complicadas de desincentivo governamental e por parte dos colaboradores da Fundação, principalmente entre os anos 1980 e 1990.

Em 7 de abril de 1997, um foco de incêndio no terceiro andar do principal edifício do conjunto e rapidamente se alastra para o Grande Teatro, fazendo com o que seu teto viesse abaixo. Parte do acervo foi salva pelos funcionários e as semanas seguintes foram de intensa mobilização para a reconstrução do teatro que é reinaugurado dia 27 de julho de 1998. Uma série de eventos com entrada franca foram realizados como forma de agradecer a solidariedade do público e demais instituições envolvidas na reconstrução do teatro.



FIG 56 e FIG 57 : O Grande Teatro do Palácio das Artes



ACERVO DIGITAL FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Para além do Grande Teatro, há um teatro menor para apresentações locais, inaugurado em 1984, que prioriza a produção mineira de artes cênicas: o Teatro João Ceschiatti.

Há um espaço pra cinema, o Cine Humberto Mauro, que tem reconhecimento garantido do público pela variedade e qualidade de suas mostras. Além de realizar o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (FESTCURTASBH) e o Prêmio Estimulo ao Curta Metragem de Baixo Orçamento, ele conta com programas permanentes de formação de público (História Permanente do Cinema, Cineclube Francófono, Cinema e Psicanálise, etc.).



FIG 58 : Teatro João Ceschiatti

ACERVO DIGITAL FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO



FIG 59 : Cine Humberto Mauro



FIG 60 : Bilheteria do Cinema ao lado do Café Palácio

ACERVO DIGITAL FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Ao lado da sala de cinema, no andar inferior, entre a midiateca e algumas galerias com acesso ao parque há uma cafeteria, como previa Niemeyer no projeto original.

No que se refere ao espaço expositivo, o Palácio se organiza entre as três galerias -Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard, Galeria Aberta Amilcar de Castro, Galeria Arlinda Corrêa Lima e o espaço multiuso Mari'Stella Tristão. A Grande Guignard é a galeria principal, que recebe mostras locais, nacionais e internacionais. Ampla e adaptável aos parâmetros de

expografia atual, a Grande Galeria é doada de adequadas condições de iluminação e climatização.



FIG 61 e 62 : Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard em exposição

A Galeria Arlinda Correa Lima, que integra os espaços destinados as artes visuais, com acesso voltado para o Espaço Oscar Niemeyer - consiste na recuperação de um projeto de Oscar Niemeyer para o Palácio das Artes, a materialização da interface entre os espaços e o público. A galeria é destinada a exposições de artistas locais e de peças do acervo. A Galeria Genesco Murta também seu acesso deslocado para o Espaço Niemeyer e está localizada onde era a antiga Escola de Guignard. A Galeria Aberta Amilcar de Castro funciona como interface entre o Palácio das Artes e o Parque Municipal, com obras escultóricas. E a Galeria Mari'Stella Tristão que é um espaço adaptado e também está entre o estreitamento do Palácio e o parque.



FIG 63 e 64 : Galeria aberta Amilcar Castro



ACERVO DIGITAL FUNDAÇÃO CLOVIS SALGADO



FIG 65 e 66 : Galeria Genesco Murta



ACERVO DIGITAL FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO



FIG 67 : Galeria Mari'Stella Tristão

ACERVO DIGITAL FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

O Palácio das Artes se propõe a ser uma casa de arte, não um templo – apesar do seu nome suntuoso. Se funde com cidade através dos seus grandes vãos de vidro na fachada da Av. Afonso Pena, ao mesmo tempo que se funde com o parque através das passagens na parte inferior, junto ao café e as galerias menores. É comparado a um organismo vivo.

CAPÍTULO 2

Arquitetura e os espaços da arte

O museu é, desde suas origens, uma típica instituição para a difusão pública da cultura. Logo, o museu e sua arquitetura sendo o lugar onde se apresentam obras de arte e documentos históricos, devem ter uma forma eficaz de se mostrar ao público.

De novo o museu, agora na materialidade dos seus espaços e sua organização arquitetônica, é instrumento de mediação entre uma realidade informal, a multiplicidade dos objetos, dos conhecimentos, dos documentos e sua leitura compreensível através da ordem e da forma de sua exibição. (MORALES apud MONTANER, 1986, pag. 06).

Com relação aos museus modernos, segundo Lourenço (1999), são espaços que se diferenciam dos museus até então propostos – que cheios de monumentalidade, geram aproximações com igrejas e memoriais, num espaço museográfico controlado e dirigido, lhes conferindo um certo acento sacral. O movimento moderno os modifica ao perseguirem uma ética pretensamente universal, relacionadas a algumas premissas formais: “a transparência, a planta livre e flexível, o espaço universal, a funcionalidade, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a expor”. (MONTANER, 1995 apud LOURENÇO, 1999, p. 33)

Cabe aqui uma ressalva sobre a questão da monumentalidade discutida na arquitetura moderna. Lewis Mumford argumenta na sua proposta *A morte do monumento*, de 1937: “a noção de um monumento moderno é verdadeiramente uma contradição nos termos: se é um monumento, não é moderno, se é moderno, não pode ser monumento” (MUMFORD, 2000). Contudo, segundo alguns arquitetos – dentre eles Le Corbusier – a arquitetura moderna altera a linguagem do monumental e o culto ao passado é substituído pela síntese das artes, através de uma relação entre pintura, escultura e arquitetura. Siegfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert elaboraram os seus *Nine points on monumentality*²⁷, reforçando a síntese das artes – na própria colaboração entre um historiador, um arquiteto e um pintor ao afirmarem que “um monumento [é] a integração do trabalho do planejador, do arquiteto, do

²⁷ Foi proposto no mesmo ano e cidade da publicação do catálogo *Brazil Builds* (Nova York, 1943), de Philip Goodwin, os *Nine points on monumentality*: 1) Os monumentos são marcos humanos que os homens criaram como símbolos de seus ideais, de seus objetivos e de suas ações; 2) Monumentos são a expressão das maiores necessidades culturais do homem; 3) Cada período passado que moldou uma vida cultural real teve o poder e a capacidade de criar esses símbolos; 4) Os últimos cem anos testemunharam a desvalorização da monumentalidade; 5) Este declínio e mau uso da monumentalidade é a principal razão pela qual os arquitetos modernos deliberadamente desconsideraram o monumento e se revoltaram contra ele; 6) Um novo passo está à frente: as mudanças do pós-guerra em toda a estrutura econômica das nações podem trazer consigo a organização da vida comunitária na cidade que tem sido praticamente negligenciada até hoje; 7) As pessoas querem que o edifício que representa sua vida social e comunitária dê mais do que realização funcional, eles querem que sua aspiração de monumentalidade, alegria, orgulho e emoção sejam satisfeitas; 8) Locais para monumentos devem ser planejados; 9) Estão disponíveis materiais modernos e novas técnicas: estrutura metálica leve, curvas, arcos laminados de madeira, painéis de diferentes texturas, cores e tamanhos; iluminam elementos como tetos que podem ser suspensos em grandes treliças cobrindo vãos praticamente ilimitados.

pintor, do escultor, do paisagista”. (ROCHA, 2011, n.p.)

Essa discussão é importante ao tratarmos das arquiteturas modernas brasileiras, que enfrentaram a questão da monumentalidade na cidade e que tiveram suas obras como referência internacional – junto a outras obras construídas no continente americano.

Em relação ao programa, o museu moderno também romperia com a ideia de museu tradicional, sacro, voltado apenas para a guarda de suas coleções, ao transformarem-se em instituições difusoras de conhecimento e cultura. Os museus modernos criados no Brasil no final dos anos 1940, foram concebidos como museus formadores de público para a arte. Uma das definições sobre o museu moderno foi feita por Pedrosa (1995):

Somente à frente de um museu de arte, dita moderna, é que melhor se pode compreender a natureza intrínseca dessa mesma arte, e, de outro lado, o papel que cabe ao museu na avaliação dela. Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção. (PEDROSA apud ARANTES, 1995, p. 295).

A ideia de *paralaboratório* citada por Pedrosa (1995) está relacionada ao direito ilimitado à pesquisa (experiência, invenção) que é uma importante característica das atividades artísticas neste momento, quando o espaço físico perde suas regulamentações e limites. Esculturas transformam-se em pinturas, pinturas em esculturas, colagens e decalques passam a ser parte do espaço real, enfim, a criação artística os habita. E é neste fazer de coisas no próprio espaço – não mais no retângulo limitado – que se encontra a grande modernidade enquanto fenômeno mais generalizado da arte. Simbolicamente falando a arte *representativa* perde cada vez mais espaço para uma arte *presentativa*. “O fazer experimental em arte é, pois, sempre aberto em numa plena disponibilidade” (PEDROSA apud ARANTES, 1995, p. 296). A função do museu moderno aqui se define: é o sítio privilegiado onde essas experiências devem se fazer.

Diante da apresentação acerca do museu moderno proposto por Pedrosa, cabe referenciar o conceito de espaço moderno, tratado por Tassinari (2001) no livro *O espaço moderno*, que busca compreender a arte moderna através da conceituação do seu espaço, cuja história se divide em duas fases: a formação e o seu desdobramento. A difícil tarefa de se definir o que seria este espaço moderno foi amenizada ao perceber-se que o espaço moderno é aquele que nega o espaço naturalista que o precede.

A colagem no espaço de arte moderna, torna-o um espaço dito manuseável – um es-

paço apto a acolher as operações das mais variadas. E talvez mais que isso: um espaço em obra; e a obra de arte moderna como algo pronto, porém, que pode ser vista como ainda se fazendo. Como uma sobreposição de planos, a colagem cria sua própria estrutura espacial. "Com isso, se elimina o problema de decidir se o espaço moderno é território de fazer manual ou de um fazer técnico que prescinde da mão do artista" (TASSINARI, 2001, p. 18). A diferença entre espaço cotidiano e espaço artístico é que o segundo pode ser imitado – um espaço em obra imita o fazer da obra, portanto, o espaço em obra é o imitante, o *fazer* da obra é o imitado.

O construtivista russo El Lissitzky transitou em experimentações que seguiam tendências abstratas da Bauhaus e o levou a um processo contínuo de racionalização. Em 1925, ele chega ao projeto *Proun* – um ponto de transferência da pintura para a arquitetura – onde obra e espaço se aproximam numa unidade dentro de uma estética racional abstrata, usando o piso e o teto na composição do espaço. (SARTORELLI, 2019, p. 16). Ele procurou ativar o próprio espaço enquanto objeto da prática artística e vai assim, de encontro com a ideia do espaço em obra.

A palavra *espaço*, que segundo Bruno Zevi não existia no vocabulário arquitetônico até a chegada do mundo moderno em finais do séc. XIX, só passa a ter sentido quando a ideia de interior e exterior se equivalem em termos de valor público, fazendo assim a centralidade da questão do espaço na discussão moderna. Resolver a questão do espaço independentemente de onde se está: dentro ou fora.

No livro *Arte Moderna* (1992), Argan traz a obra de Frank Lloyd Wright e sua forma orgânica de concepção do espaço. Segundo o autor, pela primeira vez na história da arquitetura ela não é pensada como determinante de objetos, e sim como ação de um sujeito. A arte é tida como formadora de um sistema entre a realidade natural e a humana, entendida também como civilização ou cultura. Wright projeta o Museu Guggenheim (NY) em 1958 e contraria alguns preceitos da arquitetura moderna: não há transparência ou neutralidade, pelo contrário, causa um grande impacto na paisagem. É um espaço contínuo guiado por uma grande rampa escultórica que possibilita um campo visual distante e uma organização interna voltada a comunicação da obra com o público.

Wright reage energicamente à grande cidade americana. O museu Guggenheim é um organismo plástico-dinâmico, que não só se opõe ao alinhamento das ruas de Nova York, como o contraria com violência, quase numa afirmação de que a arte moderna, à qual ele é dedicado, opõe-se à regularidade uniforme da cidade. Mas, justamente por isso, também rompe esse tecido uniforme com a extraordinária beleza plástica de sua forma cilíndrica e espiralada. (ARGAN, 1992 p. 298)

No cenário brasileiro, os edifícios construídos são considerados dignos de museus modernos. Lina Bo Bardi, Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer se destacam com grandeza e primazia, e aplicam à arquitetura a mudança proposta pelo movimento moderno. Uma preocupação presente desde o acervo à funcionalidade do espaço construído, com caráter formador do público para construção de uma nova cultura para o país e com o funcionamento do museu como *paralaboratório*, receptor e impulsionador da arte moderna. É inegável que há diferenças entre as arquiteturas: enquanto Lina e Reidy projetam usando como partido a caixa transparente abstrata e a estrutura como definidora do espaço, em Niemeyer temos a forma e a individualidade do gesto que se define como marco estrutural do espaço.

Sofia Telles ainda relata sobre o moderno no Brasil por meio dos cinco pontos de Le Corbusier, porém, com um resultado estético muito diverso. A importância de se estudar a história dos projetos para entender a cadeia produtiva que está atrás daquele projeto: “uma linha do Niemeyer num desenho já supõe o concreto armado, já supõe o cálculo. Não tem nenhuma brincadeira de fazer uma linha ali porque está pensando em não sei o quê. O arquiteto quando desenha ele tem uma cadeia produtiva inteira suposta nesta linha.”

A arquitetura moderna brasileira parecia se instaurar pela integração da referência corbuseriana com esses elementos tradicionais, logo acrescidos do uso de azulejos, recurso aventado primeiramente no edifício do Ministério da Educação e Cultura (1936-1945). Em muitos projetos, entretanto, o elemento vazado [treliças e cobogós] pouco a pouco se utiliza de uma retícula mais aberta, que adquire valor gráfico pelo jogo de luz e sombra. Parece assim conquistar a relação com o exterior que o brise sugere, perdendo de certa maneira a referência colonial, para se transformar em um equipamento moderno. (TELLES, 1989, p. 86)

Observa-se, na verdade, a integração do colonial com o moderno e para além de uma tendência de ampliar espaços internos, com pilotis e balcões, e fechá-los com membranas translúcidas.

O projeto de Lúcio [Brasília] sugeriria, antes que a qualidade moderna do espaço contínuo parece transformar-se sutilmente na linha da natureza, na imagem de uma superfície contínua, anterior a qualquer construção, qualquer diferenciação. A arquitetura de Niemeyer só poderá se projetar na flutuação do horizonte, e a submissão aos amplos espaços é o que define, em última instância, a escala do seu desenho. (TELLES, 1989, p. 93).

São questões até aqui levantadas sobre o espaço moderno presentes na arquitetura – seja residencial ou de museus: monumentalidade, transparência, planta livre, estrutura independente, síntese das artes. Ou seja, uma proposta menos hierarquizada e mais neoplástica,

acompanhando as experimentações da arte moderna.

O museu, entendido como vitrine para a cidade, ao ganhar vidro e interação com paisagem/passante, ganha também a preocupação com a museografia, a ausência de paredes e a conservação destas obras expostas e armazenadas. Este é um dilema constante no Museu de Arte da Pampulha, que embora cumpra com requisitos modernos, foi projetado para ser um Cassino e o questionamento que se faz pertinente: o Oscar Niemeyer pensaria um museu como o Museu de Arte da Pampulha? Niemeyer possui um amplo repertório de obras relacionadas a espaços de arte, logo, se faz importante também entendermos como são concebidos estes espaços. E o Teatro Municipal de Belo Horizonte, teria a mesma funcionalidade se fosse construído como proposto originalmente?

As questões levantadas acerca dos objetos de estudo desta pesquisa se fazem necessárias quando analisada a trajetória do arquiteto no que tange aos equipamentos destinados a espaços de arte – destinados a estas funções ou não, construídos ou não. Porém, antes disso, um breve preâmbulo.

Le Corbusier, Lucio Costa e Oscar Niemeyer inauguram juntos o moderno na arquitetura brasileira através da sede do então Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1936. O Pavilhão de Nova York veio logo em seguida, em 1939, também com a participação dos três arquitetos e, posteriormente, a Pampulha, em 1941. Ou seja, estes são três momentos decisivos da arquitetura moderna brasileira sendo este último alcançado com maior individualidade de Niemeyer.

O MEC inaugura não só a arquitetura moderna como também a problemática do edifício na cidade. Bem implantado, o edifício tem uma praça pública, pilotis com pé direito duplo e uma bela articulação com a cidade. Ao organizar a paisagem, também é organizada a relação do cidadão com o espaço cívico. As curvas do Niemeyer não se fazem tão presentes ainda no projeto o uso de azulejos tradicionais portugueses -esta sendo uma influência direta do Lucio Costa - se fazem notar como características também do arquiteto.



FIG 68 : Pilotis do Ministério da Educação e Cultura (MEC)



FIG 69 : Azulejos do Cândido Portinari

ACERVO FOTOGRAFICO PESSOAL

Inclusive, são nessas paredes curvas e sob os pilotis que Niemeyer erigiu a sede provisória do MAM-RJ, em 1952, elevando assim o museu a uma etapa significativa da arte moderna ao estatuto de cultura urbana nacional, considerando que o Rio de Janeiro nesse momento era a capital do país.

Até os anos 1940, Niemeyer não tinha projetado nenhum museu e o conjunto da Pampulha foi o primeiro projeto que fez com maior autonomia enquanto arquiteto – contando com projeto paisagístico e artístico de outros. O programa menos restritivo do conjunto lhe permitiu uma maior liberdade plástica e imaginativa, já que a priori a Pampulha seria também uma colônia de férias para as elites. E Niemeyer soube explorar bem tal plasticidade nos edifícios.



ACERVO FOTOGRAFICO PESSOAL

FIG 70 : Vão livre do MEC onde foi instalado o MAM-RJ temporariamente em 1952.

Na Pampulha teve início ao que o arquiteto chamou de vocabulário plástico de sua arquitetura: redesenha o vocabulário corbusiano e desvincula-se da concepção conciliatória, com conceitos estáticos da arquitetura de Lúcio Costa. Começa a fazer uso de uma multiplicidade de formas, justificada em parte por considerar a repetição de formas algo repreensível, a partir do momento em que edifícios públicos como escolas, teatros e residências passam a ter o mesmo aspecto. Há também um desejo em explorar o concreto armado plasticamente. Os edifícios localizados ao redor do lago possibilitam formas e programas diferentes, e é assim que o arquiteto encontra espaço e oportunidade para colocar em prática essa multiplicidade.

O Cassino da Pampulha foi o primeiro projeto executado, dos sete projetados²⁸. Possivelmente, por envolver patrocinadores e por ser a aposta que mais estimularia o turismo na cidade. Neste projeto, Niemeyer exalta o purismo corbusiano, presente no quadrado do salão de jogos, a forma livre ovalada do salão de dança. Integra a transparência da caixa retangular de Mies ao paralelepípedo opaco sobre pilotis de Le Corbuser, adicionando curvas que acompanham o movimento orgânico da lagoa. Internamente, no salão de jogos e restaurante, mantém-se os princípios racionalistas, flexibilizando o salão de baile – onde o fluxo contínuo de pessoas poderia assumir movimentos variados – o que naturalmente foi acompanhado pela curva. Aqui, o arquiteto consegue experimentar seu modo próprio de conceber arquitetura, respeitando os preceitos de Le Corbusier, porém, rendendo-se às curvas, que nesse momen-

²⁸ São eles: o Cassino da Pampulha, o late Clube, a Casa do Baile, o Restaurante, o Clube de Golf e o Hotel – os dois últimos não foram construídos.

to fora banida do movimento moderno.

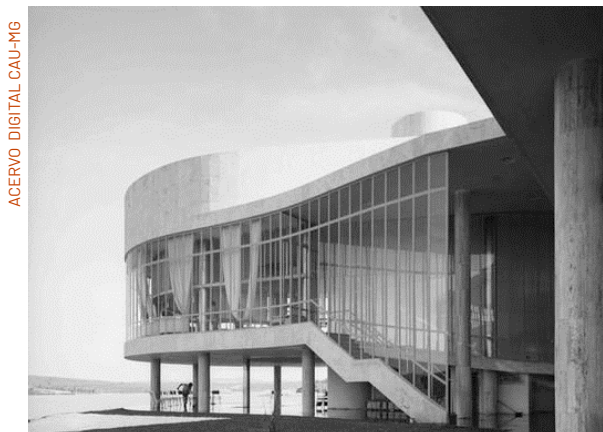


FIG 71 : Vista lateral do Cassino da Pampulha, 1943



FIG 72 : Implantação do Cassino da Pampulha, 1943

Ainda sobre o conjunto da Pampulha, o arquiteto funde pela primeira vez forma e estrutura na Igreja São Francisco, utilizando os princípios de corpos parabólicos, unindo teto e parede, e também rompendo tridimensionalmente com a caixa modernista. Já na Casa de Baile, Niemeyer ganha uma autonomia muito maior e com um programa que contempla basicamente: um restaurante, um palco, uma pista de dança e banheiros; o edifício possuía uma marquise sobre colunas com curvas que acompanhavam as curvas da lagoa. O projeto foi defendido por Lucio Costa, que tentou explicar a existência de dois conceitos aparentemente opostos que orientaram o arquiteto: o conceito orgânico-funcional e o conceito plástico ideal.

É também nesse período que Juscelino Kubistchek - aproveitando a presença do arquiteto em Minas - encomenda o projeto do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Este projeto inaugurou os exoesqueletos brasileiros de fato, embora tenha sido precedido por algumas estruturas expostas - afirmação da engenharia nacional na década de 1930. A inspiração veio com Le Corbusier no projeto do Palácio dos Soviéticos (1931): uma estrutura em leque, em uma planta em trapézio, cujas linhas convergem em direção à caixa de palco.

Niemeyer seguiu grande parte da sua profissão/trabalho com o poder público, e ao chegar em Belo Horizonte - mais precisamente no conjunto da Pampulha e aliado a Juscelino Kubistchek, se preparou para a construção moderna que estava por vir na década seguinte: Brasília. Mas antes, existiram alguns relevantes trabalhos entre a Pampulha e Brasília - como as obras no Parque Ibirapuera e o Museu de Arte Moderna de Caracas.

Como dito, até este período, Niemeyer ainda não tinha projetado museus e no panorama internacional da época, Mies Van Der Rohe concebia o Museu para cidade pequena (1942) e Frank Lloyd Wright o Museu de Guggenheim de Nova York (1943-1959).

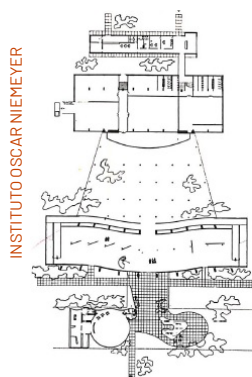


FIG 73 : Plantas baixas do Teatro Municipal, Oscar Niemeyer, 1941

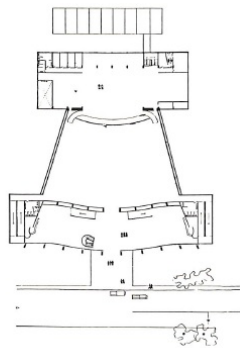


FIG 74 : Maquete do Palacio dos Soviets, Le Corbusier,

2.1 : A arquitetura dos museus modernos

Oscar Niemeyer tem sua primeira experiência com a arquitetura de museus em 1951, no projeto do Palácio das Artes, em São Paulo, apesar do edifício ter sido originalmente concebido para abrigar um planetário. Em 1954, ao projetar o Museu de Arte Moderna de Caracas, explicita-se a mudança de rumo projetual em direção à maior pureza e concisão formais. Somado a estes, dezenas²⁹ de outros museus espalhados em diferentes cidades e em diferentes épocas. Pode-se incluir também, embora não tenham sido projetados para abrigar museus, outros três edifícios que hoje exercem este papel. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (antigo Palácio da Agricultura, 1953), o Museu Afro Brasil (antigo Pavilhão das Nações, 1953) e Museu de Arte da Pampulha (antigo Cassino da Pampulha, 1943).

São nos projetos de museus, pela natureza mais flexível e livre de seu programa – mais do que outras tipologias, e por se tratar de um equipamento para a arte – que Niemeyer deixou evidente seu método de conjugação de forma e programa. A preferência pela definição formal e o desejo de evidenciar os desafios da técnica talvez tenham levado o arquiteto a elaborar parte do programa de museus que criou, justificando assim a volumetria projetada construída. Durante décadas Niemeyer aplicou à maioria dos museus que projetou, um programa simples: um grande salão para exposições e atividades distribuídas em poucos compartimentos em planta, com acessos limitados – apenas para espaços de serviços e administrativos.

No conjunto construído, destaca-se o Palácio das Artes, onde o arquiteto referencia-se nas concepções estruturais de Le Corbusier, criando uma só estrutura como fizera

²⁹ Museu da Fundação de Brasília (1958), Museu da Civilização (1962), Museu Expo Barra 72 (1969), Museu da Terra, do Mar e do Ar (1974), Museu do Homem (1977), Museu Tiradentes (1980), Museu do Índio (1982-1987), Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991-1996), Museu Nacional de Informática e Telecomunicações (1993), Museu o Homem e o Universo (1994), Museu Nacional de Brasília (1999-2006), Museu do Cinema Brasileiro (2001), Museu Cândido Mendes (2001), Museu Oscar Niemeyer (2000-2002), Museu das Águas (2003), Museu do Mar (2003).

inicialmente na Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. Originalmente concebido para exposições de esculturas, também abrigou por um tempo um planetário e um salão de exposição de arte popular. O Palácio das Artes, hoje conhecido como Oca, é considerado o primeiro museu de arte de Oscar Niemeyer. O espaço contínuo é como uma calota acentada no solo diretamente, ou seja, sem o uso de rampa de acesso ou pilotis - com uma sensação de infinitude, causada pela cúpula 360°. O programa ainda contempla um salão aberto e um auditório, sempre respeitando a fluidez dos espaços internos e a pesquisa da forma pura.

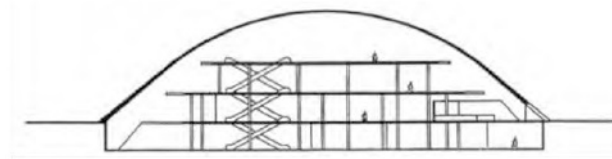


FIG 75 : Corte esquemático do Palácio das Artes, 1951

O Palácio das Indústrias, atual sede da Fundação Bial de São Paulo, merece aqui seu destaque pela arquitetura também destinada a uma grande exposição. O prédio dispõe de 250 metros de comprimento e 50 metros de largura, erguido numa malha de 10 metros por 12,5 metros, viabilizando uma grande e fluida liberdade interna. A forma pura se faz presente na fachada composta com elementos esteticamente leves (brises solei e caixilharia) e com o pano de vidro, bem como a estrutura modular dos pilotis. Os acessos entre os pavimentos são feitos por rampas sinuosas, que dão a ideia de movimento a quem transita pelo espaço de pés direito duplo e por vezes triplo. Estes elementos curvos quebram a rigidez das linhas retas externas, aproximando o edifício do que se tornaram características singulares do Niemeyer.

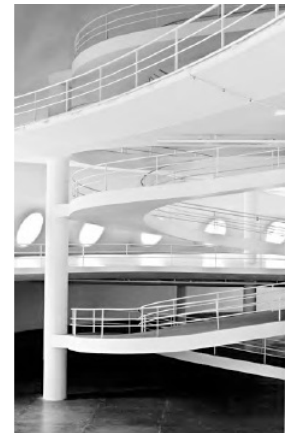


FIG 76 : Vista interna do Palácio das Artes, 1951



FIG 77 : Vista externa do Palácio das Indústrias, 1951

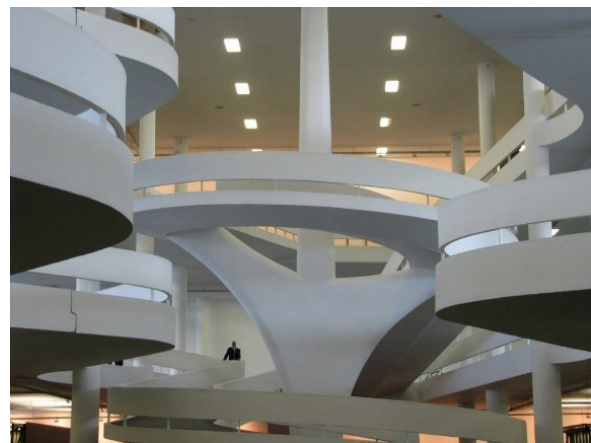
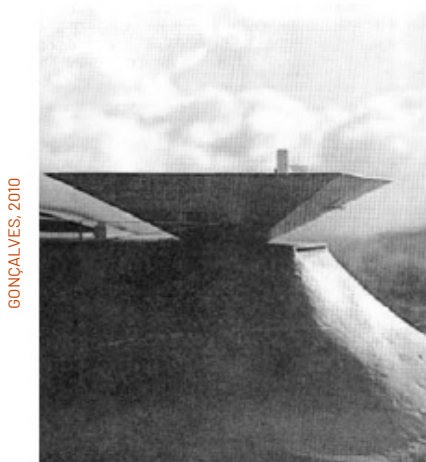


FIG 78 : Vista interna do Palácio das Indústrias, 1951

O convite para projetar o Museu de Arte Moderna de Caracas, na Venezuela, veio logo

em seguida e revelou a importância da arquitetura moderna brasileira na década de 1950. O projeto, de 1955, teve muita similaridade com a obra Palácio das Artes: a fluidez do salão aberto para exposições, a conformação a um sólido único de marcante geometria elementar, e as lajes cortadas em curvas. A diferença é a relação do edifício com o solo, enquanto no Ibirapuera o Palácio assenta-se diretamente no chão, na Venezuela ele pretendia estar flutuando sobre um promontório, apoiado em um só ponto.



GONÇALVES, 2010

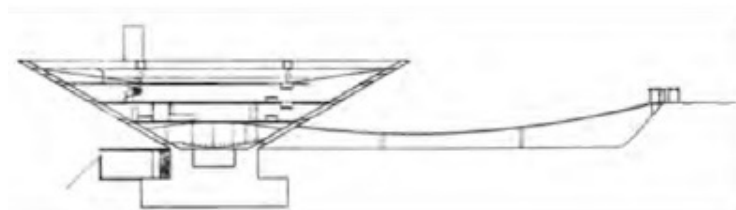


FIG 79 : Maquete física do Museu de Caracas, 1955

FIG 80 : Corte longitudinal do Museu de Caracas, 1955

O projeto é um objeto matematicamente delimitado e monumental, com pretensão de ser um receptáculo visual na paisagem. Niemeyer procuraria o sentido da arquitetura como obra de arte na abstração do espaço arquitetônico, como o fez posteriormente no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Uma obra estonteante na paisagem, de forma igualmente pura, acrescida de transparência, que conecta o interior ao exterior do edifício, seguido do mar infinito como pano de fundo. Niemeyer adotou a ideia de objeto singular desde o Museu de Arte de Caracas até o MAC-Niterói, ou seja, há uma predominância da forma escultórica, única e bem implantada. O que remete novamente ao Museu Guggenheim do Wright, que inaugurou a ideia do museu como entorno artístico, como grande escultura no contexto urbano.

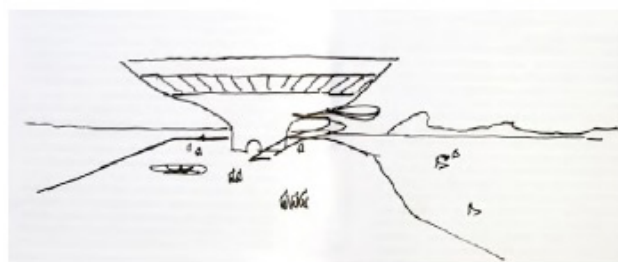


FIG 81 : Croqui do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), 2006

Ainda seguindo a trajetória do arquiteto, é chegada a vez de Niemeyer na cidade de

Brasília em 1955: em seus edifícios, a concepção plástica e a estrutura passam a representar uma só coisa, nascem juntas, são inseparáveis. As obras da nova capital dispensam o ornamento explorado desde a Pampulha (1940), mas dá continuidade à pesquisa sobre concreto armado já iniciada e agora em busca de mais leveza. O arquiteto reduz apoios, vence grandes vãos, afina lajes e vigas. Niemeyer cria os projetos dos Palácios e do Congresso Nacional de forma pura e concisa, resolvendo programas complexos de forma simplificada e com muita liberdade, embora tenha sido exigido dele um prazo curto. Em Brasília, a estrutura é a protagonista do projeto e as demais variáveis, especialmente a forma, vão se vinculando a ela.



FIG 82 : Palácio do Itamaraty , 1955

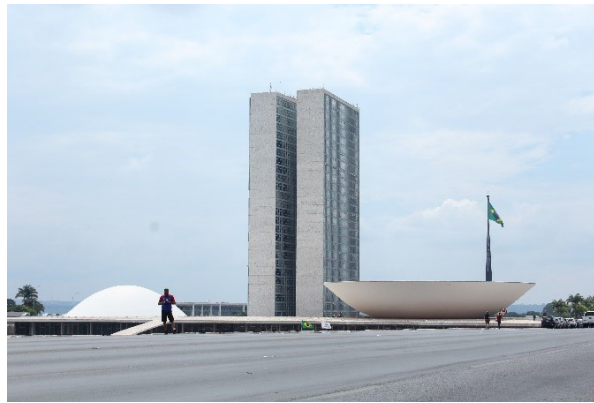


FIG 83 : Congresso Nacional , 1955

ACERVO PESSOAL

No mesmo período, dois museus modernos têm suas sedes inauguradas e construídas com arquitetura moderna. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um projeto do arquiteto Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte de São Paulo, um projeto da arquiteta Lina Bo Bardi. Ambos construídos em 1968 e seguindo a vertente mais racionalista do grande volume transparente e de estruturas expostas, diferente do museu projetado por Niemeyer, que segue com os volumes opacos e concisos, se aproximando mais do referencial corbusiano.

As arquiteturas de Niemeyer aqui apresentadas – sobretudo as de museus – configuram-se como organismos singulares. O arquiteto trabalhou bem isso e conseguiu alcançar resultados irrepetíveis através do aprimoramento da forma, concepção dos espaços, acessos e implantações no tecido urbano. Como ele, alguns arquitetos e obras destacaram-se nesse mesmo cenário arquitetônico: Frank Gehry, com o Museu de Guggenheim em Bilbao (1991-1997) e o Centro de Arte Contemporânea de Tourcoing na França (1992-1997).

A arquitetura do museu se transforma em uma gigantesca escultura; espera um público que busca um objeto singular que cause impacto, surgido no mundo dos seres vivos ou do repertório onírico do subconsciente; contentores que, por eles mesmos, se convertam em espe-

táculo arquitetônico, em estímulo para os sentidos. (MONTANER, 2003, p. 26)

Como dito no capítulo anterior, os primeiros museus modernos no Brasil foram criados em sedes provisórias, logo, só tiveram suas sedes com funções museológicas posteriormente à sua inauguração.

A função museológica - no conceito moderno, é quem define a sua forma. Montaner (1986) escreve sobre a qualidade e a quantidade de edifícios construídos destinados a museus, destacando o fato de os programas de museus serem cada vez mais abrangentes, envolvendo novas necessidades além do espaço expositivo. O museu, em seu processo de dessacralização e aproximação ao público, se converte em um lugar de aprendizado, trabalho e estudo - corroborando com a ideia de paralaboratório de Pedrosa (1995) e incluindo nos programas e exposições a cultura e a tecnologia da comunicação. Assim sendo, essa mudança de função é quem define a forma dos museus.

Porém, os museus brasileiros enfrentaram dificuldades em encontrar sedes ajustadas às modificações do movimento moderno. A começar pelo Museu de Arte de São Paulo.

Em 1947, ano de sua criação, o MASP ocupava dois pavimentos do edifício na Rua 7 de Abril, e como ele não era projetado com um programa museológico, coube à arquiteta Lina Bo Bardi fazer as devidas adaptações - espaços para laboratórios, expositivos, instituto de ensino, auditórios. A arquiteta também desenvolveu todo o mobiliário e instalações - painéis verticais atirantados por cabos no teto e soltos no espaço; suportes desenhados por Lina em tubos de aço, dotados de quadros ajustáveis de madeira prensada - que deixou o espaço contínuo e flexível. Se aproximando das ideias do construtivista russo El Lissitzky, que criou uma proposta expositiva unindo obra e espaço em uma só unidade, dentro de uma estética racional abstrata.

A construção da sede definitiva do MASP, projeto também de Lina, foi inaugurado 1968. Dois robustos pórticos vermelhos que sustentavam uma laje aparente sob uma caixa transparente que impacta a paisagem urbana: o racionalismo simbólico e a monumentalidade se fazem presentes. Porém, diferente de Niemeyer, neste momento - que como visto, está pensando a arquitetura moderna como espaço abstrato cartesiano de forma única, Lina está pensando o museu de forma miesiana, seguindo o padrão internacional moderno. A ideia do espaço contínuo é comum às duas arquiteturas.

O MAM-SP, por sua vez, é criado em 1948 e se instala no mesmo edifício provisório do MASP: Diário Associados, Rua 7 de Abril. Apoiado por intelectuais paulistas e debatedores da arte abstrata, o museu tem como paradigma o MoMA-NY, ficando a cargo do arquiteto João

VillaNova Artigas a sua adaptação. Com um espaço menor que o do MASP, Artigas se vale do pé direito duplo e lança um mezanino para melhor adequar o programa. O espaço busca neutralidade: as paredes laterais são utilizadas para pendurar telas, e painéis pintados de branco são colocados entre os pilares, ganhando mais espaço expositivo. Conduta também adotada pelo MAP ao ser inaugurado e adaptado ao novo uso. O MAM também passa a ser o grande divulgador das informações internacionais através da Bienal, ao mesmo tempo que se propunha a representar somente a arte moderna. Nesse momento, surge a discussão da síntese das artes e do desenho industrial.

Assim como os museus de arte de São Paulo, o MAM-RJ nasceu do desejo de entusiastas da arte moderna em projetar para então Capital Federal, o museu que lhe faltava. O museu ocupou uma sede provisória em 1947 no Banco Boavista, projetado por Niemeyer em 1946. Ainda com poucas exposições e sem acervo formado, o museu só conseguiu se movimentar um pouco mais ao passar para sua segunda sede, o MEC em 1952. Adaptada nos pilotis da ala transversal do edifício onde o próprio Niemeyer – que neste momento projetava o Palácio das Artes no Parque Ibirapuera – propôs um anexo construído em madeira pintado de amarelo, com um fechamento em curvas, similar ao painel de vidro do Banco Boavista. Essa segunda sede foi inaugurada com obras nacionais da I Bienal de São Paulo, demonstrando o intercâmbio estabelecido com o MAM-SP e marcou uma etapa significativa para elevação da arte moderna ao estatuto de cultura urbana.

A construção da sede do MAM-RJ teve como ideário o museu formador, com estrutura para a Escola Técnica de Criação, que tinha como objetivo criar sob bases educativas inéditas no Brasil um centro educativo cultural. Projetado por Affonso Reidy, o edifício é inaugurado em 1958, situado no aterro então feito na avenida Beira-Mar, integrando a paisagem natural. Pensado em três partes, o edifício se divide em um bloco escola, a parte destinada ao museu – 130 metros x 26 metros, com uma estrutura formada por quadros de concreto armado de 10 em 10 metros, planta livre, painéis de vidro para o fechamento das laterais e uma escada monumental de acesso entre os pavimentos – e teatro auditório.

O MAP é inaugurado quando o MASP completava dez anos e inaugurou sua sede construída na Avenida Paulista dez anos depois. Ou seja, os museus de arte já existentes serviriam de parâmetro para o recém-inaugurado museu de arte da capital mineira, que embora estivesse entrado na rota turística nacional com a Pampulha, ainda não se mostrava presente no cenário artístico moderno. O Museu de Arte da Pampulha não foi inaugurado em sede provisória, embora fosse de arquitetura moderna, enquanto o Palácio das Artes foi construído, porém, não para ser um Teatro Municipal como Niemeyer projetou, mas um centro formador referenciado em Minas Gerais. Logo, a criação de ambos equipamentos foram norteados por preceitos modernos, seja na arquitetura ou no programa.

Um levantamento feito pela Gerência de Identificação e Pesquisa do IEPHA-MG sobre a atuação do arquiteto Niemeyer no Estado de Minas Gerais (resultando no Inventário dos projetos e obras do arquiteto Oscar Niemeyer em Minas Gerais) revelou a identificação de 62 projetos em Minas: 36 (edificados ou demolidos) foram executados, 23 não foram executados, 3 foram parcialmente executados e 1 está em construção (Catedral Cristo Rei).

Sendo a maior parte dos projetos situados na cidade de Belo Horizonte e realizados entre os anos de 1948 e 1960 com 33 projetos concebidos e 27 edificados. Fato que pode ser explicado pela mudança do cenário político (vigência do regime militar em 1964) e a projeção internacional do arquiteto nos anos seguintes. Estes dados reforçam a ideia da capital mineira como capital moderna, que antecede a construção de Brasília. A presença de Niemeyer foi de grande importância para esta concretização. Foi onde Oscar encontrou um cenário privilegiado para seu desenvolvimento e experimentações, foi também um cenário onde ele pôde associar a arquitetura às artes: agregar trabalhos de outros artistas como Cândido Portinari, Athos Bulcão, Burle Marx, Di Cavalcanti, dentre outros.

Outro aspecto notado na atuação do arquiteto em Minas Gerais é que o grande contratador desses projetos ³⁰foi o Poder Público, mais de 90% no total – fato já perceptível ao ser analisada a natureza dos projetos : escolas, teatros, monumentos, hospitais, hotéis, etc. Entretanto, as relações de Niemeyer com o Poder Público já começam no Ministério da Educação, no Rio, antes da construção da Pampulha. O arquiteto, portanto, encontrou em Minas um cenário privilegiado para experimentações e desenvolvimento ao longo da sua carreira.

Por fim, a síntese das artes. o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, às vésperas da inauguração de Brasília, teve como tema central “A cidade nova, a síntese das artes”, e aqui pôde-se identificar essa característica nas obras brasileiras.

Trabalhos de artistas plásticos são somados aos postulados modernos como, os azulejos do Cândido Portinari, que qualifica o nível térreo do edifício ao ser acrescentado junto aos pilotis e terraço-jardim, bem como as esculturas do Bruno Giorgi no Ministério da Educação e Cultura. “Esta solução arquitetônica de linguagem moderna, mesclada a sugestivas evocações locais e qualificada pelo trabalho conjunto da arquitetura com as artes plásticas e o paisagismo teve grande difusão em várias regiões do país, tornando-se a matriz de uma arquitetura moderna de caráter brasileiro” (FERNANDES, 2016, p. 3). A tradição construtiva colonial também se fez presente, reforçando o caráter brasileiro na arquitetura moderna. E um terceiro elemento, segundo Fernandes, foi a monumentalidade, enfatizada principal-

³⁰ A maioria dos projetos executados possuem hoje algum tipo de proteção pelo Patrimônio Cultural, seja na esfera municipal, estadual ou federal, mas, na maior parte em esfera municipal, segundo a pesquisa do IEPHA-MG.

mente pelo Estado. Le Corbusier também ressalta que a arquitetura moderna está vinculada a outras artes: pintura mural e escultura.

Desta tríade – referências modernas corbusianas, tradição e monumentalidade – se delineia no Brasil uma arquitetura de características próprias que será objeto tanto de elogios como de críticas a partir do momento em que, divulgada através de livros e revistas nacionais e internacionais passa a participar do quadro da arquitetura moderna internacional e de sua problemática. (FERNANDES, 2016, p.4)

Na Pampulha, é perceptível essa tríade e Niemeyer ainda a concretiza de um jeito muito particular. Os azulejos que encobrem a Igreja de São Francisco de Assis, a forma pura corbusiana da Casa de Baile, a monumentalidade do Cassino, e a mescla de todos estes elementos em cada obra é um indicativo de que o conjunto da Pampulha contempla a síntese das artes então discutida: as esculturas e os painéis azulejados feitos junto à arquitetura. O Palácio das Artes em contrapartida nasce do projeto de um Teatro Municipal da cidade de Belo Horizonte. Se aproxima da ideia do MAM-RJ em se inserir na cidade junto ao parque e ser um equipamento formador.

2.2 | O Museu de Arte no Conjunto da Pampulha

Explorando de forma poética toda a capacidade plástica do concreto, o Cassino foi a primeira obra construída no Conjunto da Pampulha. Sua implantação se deu em uma das margens do lago, no alto de um promontório, e organizado em três blocos: um principal ortogonal originalmente destinado para os jogos e recepção, outro ortogonal menor setorizado para os serviços e outro bloco em formato de pêra, destinado ao restaurante e pista de dança. A circulação interconectada entre os três volumes se dá através de meio-níveis, e uma imponente rampa os une – graças à fachada de vidro é possível avistá-la desde a marquise flutuante sobre uma estrutura de aço fino que recebe na entrada principal.

Ao adentrar pelo salão principal, de pé direito duplo e pilotis prateados, nota-se a sutileza das curvas – nos balcões do meio-nível e em uma das quinas do salão, que pode não ser a protagonista, mas tem seu papel fundamental na quebra de rigidez diante da rampa retilínea e os grandes painéis de vidro que circundam toda a fachada. A subida até o mezanino é flagrada pela enorme parede de espelhos, que refletem todo o teto, o salão e que, ao mesmo tempo, oculta três portinhas – dois banheiros e um acesso ao bloco lateral de apoio. Além disso, é nesta mesma subida que é possível acessar o bloco ovalado. Este, oferece um palco revestido de madeira e com cortinas neutras no piso superior, e um amplo restaurante na parte inferior. Um pano de vidro, como o da fachada, revela uma vista estonteante da lagoa.



FIG 84 : Vista lateral do MAP , evidenciando o fechamento de vidro.

FIG 85 : Entrada principal do MAP, com escultura e marquise.

ACERVO PESSOAL

Do mezanino, é ainda mais perceptível o reluzente salão: do piso de mármore amarelado aos espelhos por toda a parede principal, que maximiza as oportunidades de ver e ser visto entre os visitantes. Os panos de vidro que percorrem as laterais dos blocos, são interrompidos por guarnições de pedra juparaná ou azulejo branco e azul, ao estilo tradicional português. As paredes do restaurante circular são forradas com cetim grosso, e o assoalho de vidro iluminado por baixo direcionando a rampa que vai para o palco. O pano de vidro que percorre a fachada acompanha a escada externa que direciona ao palco. Comas é preciso ao descrever “a sobriedade exterior dá lugar à excitação interna” (COMAS, 2008, p.27). Originalmente, os balcões e mesas foram desenhados pelo arquiteto e, embora não tenham encontrados registros fotográficos do Cassino da Pampulha em seu período de funcionamento, é possível imaginar uma época de muito luxo para a elite mineira.

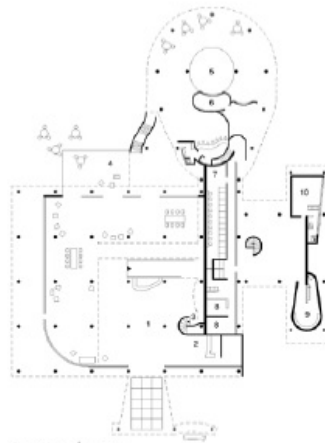
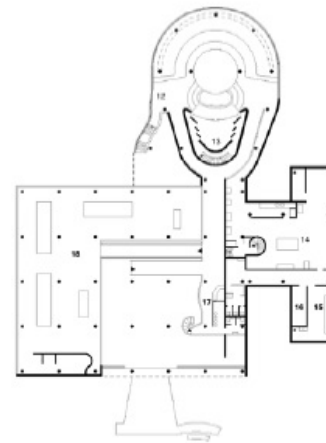
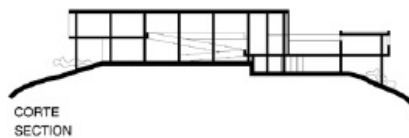
Os jardins foram obra de Roberto Burle Marx e compõem este entorno, dando devido protagonismo também às três esculturas que por ele se instalaram. A preocupação de Niemeyer com o entorno reforça ainda mais o protagonismo da sua obra na Pampulha.

A proibição dos jogos de azar no Brasil se deu em 1946, porém, a edificação não passou de cassino a museu da noite pro dia. Foram dez anos servindo de abrigo para eventos esporádicos e alternativos até efetivamente criar-se o Museu de Arte de Belo Horizonte, em 1957 – hoje Museu de Arte da Pampulha. A sua instalação contou com reformas estruturais e, como dito no capítulo anterior, mesmo não estando em processo de tombamento, não foram feitas alterações significativas que pudessem alterar as suas características originais.

CASSINO - 1940/43

- 1 Lobby
- 2 Check-room
- 3 Entrada para WC Feminino
- 4 Terraço
- 5 Pista de Dança
- 6 Depósito
- 7 Vestiários
- 8 Vestiários privados
- 9 Armários empregados
- 10 Gerente
- 11 Escada serviço
- 12 Restaurante
- 13 Palco
- 14 Copa/Cozinha
- 15 Sala jantar
- 16 Depósito
- 17 Bar
- 18 Sala de Jogos

- 1 Lobby
- 2 Check-room
- 3 Entrance to women's WC
- 4 Terrace
- 5 Dance floor
- 6 Storage
- 7 Dressing rooms
- 8 Private dressing room
- 9 Employers' lockers
- 10 Manager
- 11 Service Stairway
- 12 Restaurant
- 13 Stage
- 14 Kitchen/Pa
- 15 Employers' dining room
- 16 Storage
- 17 Bar
- 18 Gaming room

PLANTA TERREO
GROUND FLOORPLANTA SEGUNDO PAVIMENTO
UPPER FLOORCORTE
SECTION

As condições físicas do edifício já estavam comprometidas quando este se tornou museu, porém, foi em 1964 que a Prefeitura de Belo Horizonte decretou a “urgente necessidade de se promover a recuperação do prédio do Cassino da Pampulha, destinado pela lei municipal nº647, de 23 de dezembro de 1957 à sede do Museu de Arte”. (MOULIN, 2013, p. 27)

Segundo tal decreto, o edifício se encontrava em precaríssimo estado de conservação, e que o mesmo constituía uma expressiva realização da arquitetura moderna brasileira – sendo esta, a primeira documentação pública e institucional a reconhecer a importância do mesmo. Mesmo ressaltando a importância da edificação, somente três anos depois foi criada uma comissão de recuperação, pelo prefeito Luiz de Souza Lima, que também alterou o nome do Museu de Arte de Belo Horizonte para Museu de Guignard. Nome este que não foi reconhecido por artistas ou pela população, que seguiu se referenciando ao museu como Museu de Arte de Belo Horizonte, até 1996.

O conflito de funcionalidade da sua sede faz com que o museu passasse por muitas oscilações, por parte de quem o dirigiu. Ao deixar de ser cassino e passar à função de museu, a obra do Niemeyer passou por dificuldades que, sem dúvidas comprometeram as atividades cotidianas do museu “desde expor e preservar, pela disposição espacial e a quantidade de

vidros, até a realização de ações educativas, pela distância, demandando intervenções decisivas, para adaptá-lo às novas demandas, embora se incorra no perigo de anular a forma proposta para o edifício”. (LOURENÇO, 1999, p. 217)

Sem um programa museográfico bem elaborado, o museu incorporou obras doadas à coleção e seus projetos expográficos, que desconsideravam, segundo Moulin (2013), quase sempre a sua arquitetura, improvisando painéis brancos nos seus primeiros anos.

Aplicou-se às exposições realizadas no Museu de Arte de Belo Horizonte a ideia modernista de que o espaço expositivo deveria configurar-se como um cubo branco, espaço neutro, puro e estéril, que teria a função de separar a obra de arte do espaço comum e da sociedade, assim possibilitar uma percepção ascética do trabalho de arte. (MOULIN, 2013, p. 26)

A tentativa de neutralidade através dos painéis possibilitava aos artistas exporem em um ambiente distanciado do espaço arquitetônico, ou seja, o espaço da obra não estabelecia relações com o espaço real. É uma negação da arquitetura existente. Remete assim, às colocações que O'Doherty (1986) fez sobre as exposições de arte modernistas, ao questionar o distanciamento entre obra, espaço real e vida. Segundo o qual, a arte deve ser inserida entre aspas no espaço a ser exposta.



FIG 86 : Paredes expositivas brancas na Exposição de 1966



FIG 87 : O prefeito Amintas de Barros e Oscar Niemeyer, na Exposição de 1966.



FIG 88 : Visitantes no museu, na Exposição de 1966.

ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE

A ideia de ‘cubo branco’ não condiz com a estrutura do museu, seus materiais e demais características específicas. Portanto, tentar criar um espaço ‘neutro’ é negar a possibilidade de haver uma relação entre arte e arquitetura. Proposta esta que será contestada em algumas exposições pontuais, no final dos anos 1960 e início de 1990 – quando passou a ser uma questão discutida nos projetos expográficos.

Em 1969, foi realizado no museu de arte o IV Colóquio de Museus, promovido pela Associação de Museus de Arte do Brasil. O evento não só desloca a dinamização cultural mineira para a Pampulha como discute a função educativa dos museus de arte enquanto espaços de experimentações e debates entre artistas, curadores e público. Neste mesmo ano, o Salão de Arte passou a ser nacional, e mudou-se alguns parâmetros referentes aos tipos de premiações e categorias – seria o momento de expansão do espaço expositivo do MAP, o que na práxis não aconteceu. A obra-processo Territórios venceu a categoria de proposta coletiva e realizou durante a premiação uma instalação nos espaços internos e externos do museu, mas não conseguiu ampliar efetivamente este espaço expositivo nos anos seguintes, que foram marcados por muita repressão e censura cultural, em decorrência da ditadura militar. As discussões foram enfraquecidas no cenário belo-horizontino.

Dentre as muitas reformas pelas quais passou o edifício, uma das mais significativas foi em 1995, que contou com a parceria financeira da Fundação Roberto Marinho e Banco Real. Foi feita a recuperação do telhado, fachada, mármore, espelhos, sistemas elétricos e iluminação, implantou-se condições favoráveis ao seu acervo e criou-se depósito de reservas técnicas com suportes adequados para as obras e equipamentos de controle de umidade e temperatura.

No ano de 1996, o museu assume o nome Museu de Arte da Pampulha oficialmente e passa por algumas reestruturações, dentre elas uma redefinição do projeto museológico e consistência do programa expositivo. E, ainda sem a consolidação de um corpo técnico que respaldasse suas ações e sem a inclusão da curadoria dentre as funções museológicas, foi realizada a exposição da Ana Maria Tavares, chamada Porto Pampulha (1997).



FIG 89 : Reforma no MAP, 1996

ACERVO ANA MARIA TAVARES : PORTO PAMPULHA

É perceptível nesse momento uma nova forma de se discutir o espaço e a arquitetura em relação a obra. A exposição Porto Pampulha trouxe uma discussão sobre a relação entre obra e espaço, obra de arte e arquitetura, ou site-specific. É uma exposição posterior à obra-processo *Territórios* (1969), porém, nesse momento o museu pareceu estar mais preparado e aberto a tal discussão.



FIG 89 e FIG 91 : Fotos da exposição Porto Pampulha, 1997

Sobre a exposição, ela dialoga com os elementos arquitetônicos existentes, ao mesmo tempo em que problematiza a relação destes objetos com a arquitetura. As obras expostas – coluna com catraca, coluna com biombo e puxador, vagão (BRTrans), coluna com banco de elevador, coluna com seis alças, coluna Niemeyer com sofá e retrovisor – foram coladas ao lugar. (MOULIN, 2013, p.39).

Exposições como esta dialogam de forma provocativa com o espaço e ainda questionam a função expositiva do museu: lugar de abrigo, passagem, permanência? Consideram a memória, a história, o entorno e a edificação do museu – neste caso, até a Lagoa, por ser chamada de 'Porto'. Enfim, apontam para a importância de análise da arquitetura e entorno, quando estas não forem dotadas de neutralidade e passividade. Tornar o lugar parte do processo criativo da obra é essencial.

Mesmo com as questões levantadas por esta mostra, o museu levou mais alguns anos para implantar um programa expositivo e ações museológicas que considerassem essa relação do espaço arquitetônico com o espaço expositivo, e a formação de um acervo que preservasse as obras contemporâneas já expostas no museu.

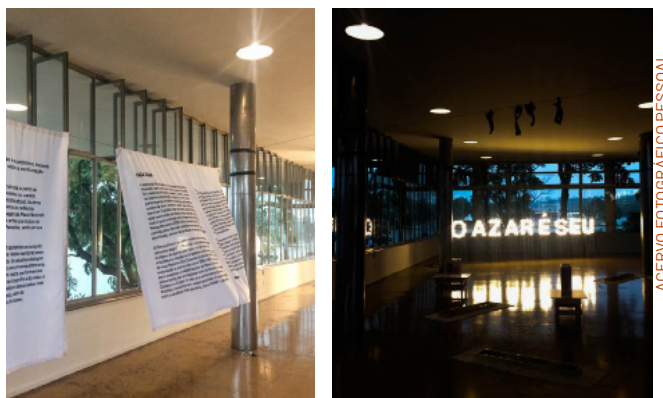


FIG 92 FIG 93: Exposição Faca Cega, Paulo Nazare, 2018

A não neutralidade citada envolve principalmente a transparência predominante em parte do edifício. A paisagem da Lagoa da Pampulha invade o salão principal, bem como, o espaço expositivo é visto antes mesmo de passar pela marquise. A transparência não é inaugural no MAP, é um elemento já presente no MAM-RJ e MASP – e estes foram projetados com a função museológica. Nenhum deles nega a sua arquitetura em favor de um espaço ‘neutro’.

A transparência na arquitetura: historicamente, o vidro serviu para desmaterializar a parede tradicional e assim expor o interior oculto dos edifícios, e muitos arquitetos associaram esse desvelamento não só a honestidade profissional como à abertura democrática. (HALL, 2011, p. 121)

O vidro só passa a ser um elemento de força anos depois da criação do museu. A interação das exposições com a vista da lagoa e dos jardins torna-se inevitável, assim como, a observação da exposição vista dos jardins. A arte perpassa os limites físicos do edifício, alcançando o entorno e a rua: o museu se coloca como vitrine para a cidade.

Outro elemento interessante no edifício são os azulejos azuis e branco na lateral da fachada que, como ilustra a Telles, são elementos da arquitetura tradicional colonial, que somados aos preceitos corbusianos acabam resultando em uma arquitetura moderna particularmente brasileira.

Um crítico da arquitetura moderna brasileira neste momento é o Max Bill, que “aponta excessos e formalismos supérfluos nas soluções da moderna arquitetura”. (FERNANDES, 2016, p.7) Diferente de Giedion, que coloca a arquitetura brasileira como alternativa válida ao racionalismo europeu do entre-guerras, destacando “soluções peculiares quanto ao tratamento plástico das superfícies arquitetônicas trabalhadas com elementos vazados (cobogós), que fazem referência à nossa arquitetura tradicional, utilizando-se dos brise-soleil e resultando em elaborado trabalho gráfico das superfícies, que dessa forma, qualificariam os

volumes” (FERNANDES, 2016, p. 8)

A última exposição visitada pela autora, foi em 2019, *mais dia menos noite* da Tatiana Blass, que homenageou o arquiteto autor do projeto e o próprio cassino

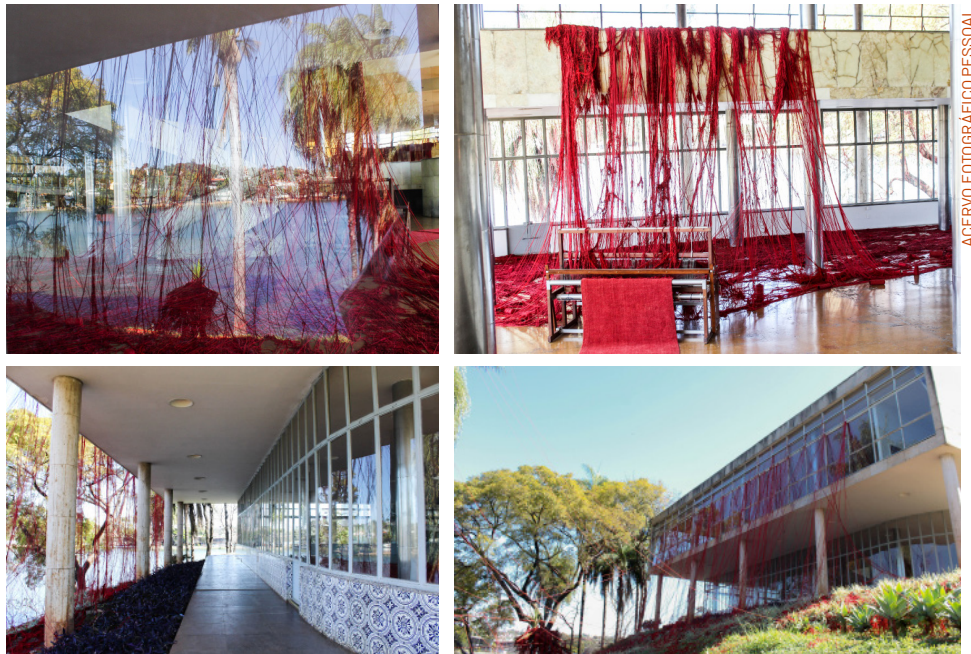


FIG 94 95 96 97 : Exposição Mais dia Menos noite, Tatiana Blass, 2019

Na porta de entrada, um longo tapete vermelho recebe o visitante e se estende até um tear manual onde sua urdidura está presa. Do outro lado do tear, o tapete se desfaz pelo espaço e avança para o jardim da Pampulha (projetado pelo paisagista Roberto Burle Marx). A simbologia do tapete vermelho está intimamente ligada ao poder e ao luxo, ao glamour das noites de cassino. (FREITAS, D. apud MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2019, p.00)

A exposição se assemelha a *Territórios* (1969), que começa dentro do edifício e avança para os jardins, se apropriando do espaço, questionando mais uma vez seu uso e elevando a qualidade espacial ali presente.

A Igreja de São Francisco de Assis, ou Igreja da Pampulha, e suas obras de arte foram inscritas no Livro de Tombo das Belas Artes do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional, em 1947. E isso, devido à falta de uso e má execução da obra, gerando problemas de conservação. Já o conjunto da Pampulha inteiro foi tombado em 1979, pelo IEPHA, mas até este momento muitas alterações e adequações foram feitas nos edifícios.

A proibição do jogo no Brasil, a contaminação da lagoa por parasitas, o rompi-

mento da comporta da barragem diminuindo o nível d'água, e a falta de manutenção foram outros fatores responsáveis pelas descaracterizações presentes hoje nos edifícios, a situação só não é pior em virtude das valorosas iniciativas de restauração. O Cassino é hoje o Museu de Arte da Pampulha, após ser restaurante e bar a casa do Baile é hoje Centro Cultural, o late Clube foi entregue à iniciativa privada, o Golfe Club foi incorporado ao Jardim Zoológico, o Teatro Municipal e o Hotel de Lazer tiveram suas construções interrompidas. Somente a Capela mantém hoje a função para qual fora criada.

A revista *L'architecture d'Aujourd'hui* de 1947 trouxe a fachada da Igreja de São Francisco da Pampulha e projetou a arquitetura brasileira no cenário internacional com projetos recém-construídos, sendo, as obras na Pampulha alguns deles. Oscar Niemeyer destacou suas intenções ao projetar as obras da Pampulha – a obra arquitetônica como uma expressão da arte e da técnica contemporânea.

Obviamente, as áreas originalmente destinadas aos serviços do cassino também eram insuficientes para a armazenagem adequada do museu. As sucessivas reformas feitas ao longo do tempo acrescentaram telhado de fibrocimento, platibandas e calhas visando à contenção e encaminhamento das águas pluviais na cobertura. Os subsolos foram ampliados e o pequeno espaço com pilotis da área de serviço foi fechado.

O museu nunca dispôs de espaço suficiente para realização de exposições permanentes ou para ensino, logo, só pôde contar com exposições temporárias ao longo da sua existência. E para pleno funcionamento do museu, seria necessária a criação de um espaço de apoio, um anexo, que oferecesse condições necessárias para armazenamento, pesquisa, administração e exposição do MAP. Pensando nisso, e sobretudo na entrada de Belo Horizonte no circuito de grandes exposições internacionais, a Prefeitura de Belo Horizonte pediu um projeto de anexo do MAP para a Horizontes Arquitetura em 2014. A legislação municipal imposta restringiu alguns fatores como altura do edifício, devido à proximidade com o aeroporto da Pampulha, bem como a profundidade de subsolos, pela proximidade com a lagoa e lençóis freáticos.

(...) estas restrições, aliadas à imposição de poucas aberturas, para garantir proteção contra radiação solar, umidade e controle de temperatura, direcionaram a uma volumetria sólida e compacta. O anexo surgiu então de volumes prismáticos fechados, cuja unidade simbólica é dada pelo brise da fachada frontal, voltado para a avenida e para o Cassino/MAP. (FERBER, 2016)

Segundo os autores do projeto, o anexo do MAP faz uma homenagem ao cassino e absorve as funções para as quais este edifício – paradigma da arquitetura moderna – não esteve preparado: grandes exposições com luminosidade e opacidade controladas. Prometendo

trazer assim a neutralidade que o atual edifício não dispunha e que demorou tanto tempo para se adaptar – e que talvez continue se adaptando. A nova proposta não tem previsão de ser construída – até o fechamento desta pesquisa – e até que o faça, o museu segue cumprindo o seu papel com todas as limitações e grandiosidades do seu edifício.



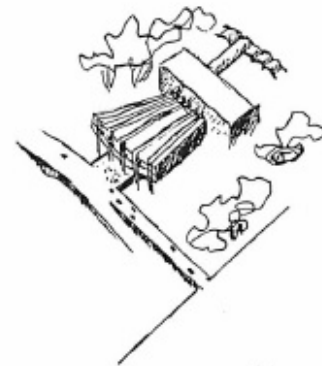
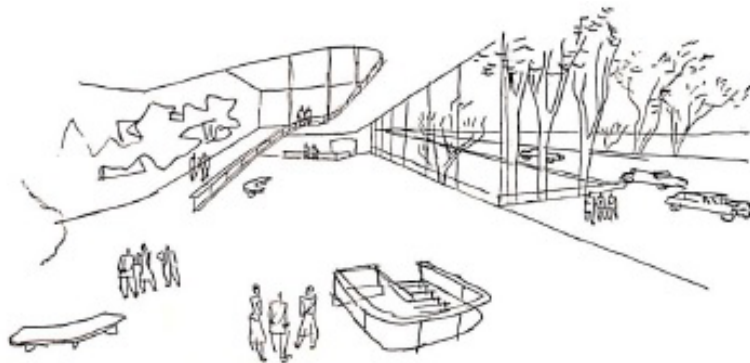
HORIZONTE ARQUITETURA

FIG 98 FIG 99 : Render das perspectivas feitas para o projeto de anexo do MAP

2.3 | O Palácio das Artes no Parque Municipal

O Teatro Municipal proposto por Niemeyer nos anos 1940 tinha sua entrada principal voltada para o Parque Municipal. Os croquis revelam que um foyer principal, no nível superior do auditório, é alcançado por meio de uma esplanada, conectada com uma via expressa elevada e domínio visual do parque. No nível do pedestre tem um café e o hall de exposições – que nos seus extremos, rampas conduzem ao foyer principal e aos mezaninos do teatro. Uma escada em forma de ferradura também liga o hall de exposições ao foyer. O pavimento do auditório avança sobre a área do parque e sob o palco estão as oficinas, a sala de adereços, e a sala de ensaios. Mais duas rampas suspensas do centro do foyer conduzem ao mezanino, e este proporciona uma vista desobstruída do parque e da via expressa. Esta, é onde está localizada a entrada principal do teatro.

A planta é uma estrutura em leque, planta trapezoidal e uma caixa de palco. O programa contemplava duas mil pessoas, administração, sala de exposições e café. Ou seja, um centro cultural bem estruturado a oferecer uma demanda central da cidade. A estrutura do exoesqueleto é que marca a sua fachada principal conectada ao parque – com uma grande altura: 22 metros, equivalente a sete pavimentos.



INSTITUTO OSCAR NIEMEYER

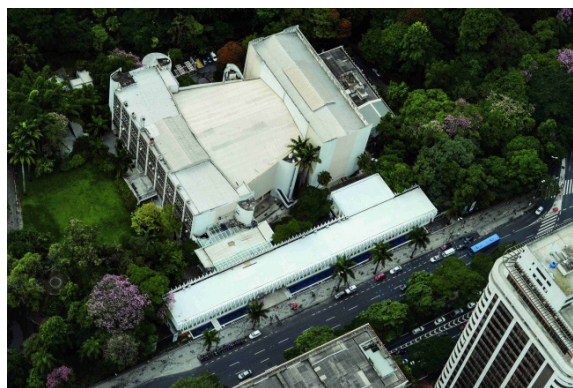
FIG 98 e FIG 99 : Croquis Oscar Niemeyer para Teatro Municipal, 1941

A sugestão de implantar o Teatro no parque foi do próprio arquiteto. A valorização da paisagem, inclusive nos croquis do projeto, viria a se tornar uma característica da arquitetura moderna brasileira. No plano térreo, o café e o parque são conectados por um espelho d'água e um plano vertical ondulado e transparente dá acesso ao hall.

Mais uma vez, a curva suave e alguns elementos de desenho livre amenizam a rigidez e o racionalismo notado no corpo principal do projeto; há uma valorização da estrutura e das transparências que potencializam ainda mais o exoesqueleto.

Todas essas características do projeto original foram alteradas consideravelmente até a sua construção, décadas adiante. As obras foram interrompidas duas vezes por falta de verba e por razões políticas, demolindo parte da construção em andamento, que por fim ficou muito descaracterizada do projeto original do Niemeyer. Durante a reforma de 1965, o Palácio ficou conhecido como Mineirão da Cultura, mas só foi inaugurada em 1971 com adaptação do projeto feita por Hélio Ferreira Pinto.

A implantação do atual edifício se assemelha com a anterior de certa forma. O formato em leque, o bloco horizontal elevado que dá acesso à Avenida Afonso Pena e a coerente integração com o parque – embora essa integração tenha se mostrado mais tímida e descuidada no atual edifício. Não foi possível o acesso às plantas arquitetônicas feitas pelo Ferreira, logo, a descrição e fotografias da obra tentarão apresentar o complexo estudado.



PORTAL DA PREFEITURA DE BELO HORIZONTE

FIG 100 e FIG 101 : Vistas aéreas Palácio das Artes, 2018

A entrada do Palácio das Artes, de 1971, é feita pela Avenida Afonso Pena, e logo se avista um balcão de atendimento, à direita duas galerias – uma delas a Grande Galeria Guignard – e ao lado esquerdo uma loja de artesanato que valoriza sobretudo artistas locais. Pouco mais adiante, uma bilheteria com um hall de acesso ao teatro e uma escada larga que leva até o pavimento inferior. A fachada é extensa horizontalmente e estruturada em concreto com fechamento em vidro, de uma ponta a outra. Parece uma grande vitrine de interação direta e constante com a cidade. A arquitetura moderna que avança para a vida social urbana parece ter sido aplicada perfeitamente aqui.



GOOGLE STREET VIEW



FIG 102 e FIG 103 : Fachadas do Palácio das Artes, 2018

O elemento que se assemelha a um brise se repete em toda a fachada e também dentro do edifício, na fachada voltada para o “pátio interno” – onde em 2018 foi inaugurada a Galeria Aberta Oscar Niemeyer destinada à exposição de esculturas. O elemento dá uma sensação

de movimento e quebra a horizontalidade. Os vidros da fachada são cobertos de acordo com a exposição, servindo inclusive de painel chamativo com o nome de cada uma delas. O espelho d'água junto ao fechamento transparente, proposto ao lado do parque por Niemeyer, foi transferido timidamente para a entrada principal.

Voltando ao interior do edifício, o grande hall redivide as direções possíveis dentro do conjunto: uma escada leva ao piso inferior onde estão a sala de cinema, a cafeteria, o acesso à midiateca e à escola técnica, salas de exposições e ao parque. Os materiais usados seguem a mesma ideia das linhas retas, plantas livres, grandes vãos e concreto armado.

O revestimento é sóbrio e elegante, não disputa com a paisagem que surge nas laterais abertas logo que se chega na bilheteria do teatro. O andar inferior é mais aconchegante e com luz indireta. Se divide entre a cafeteria, os serviços (salas administrativas), a escola de teatro, algumas galerias, o cinema e a midiateca do Palácio. Foi todo redividido e adaptado ao longo dos anos para atender à demanda de necessidades da instituição, que pela localização privilegiada no centro da cidade, não parou de crescer.



FIG 104 FIG 105 FIG 106 : Hall de entrada do Palácio das Artes, 2018

As cores, a iluminação e os revestimentos no piso inferior, como dito, são mais quentes, especialmente o café, que tem um revestimento de madeira no teto e poltronas confortáveis, sugerindo um tempo de permanência maior.

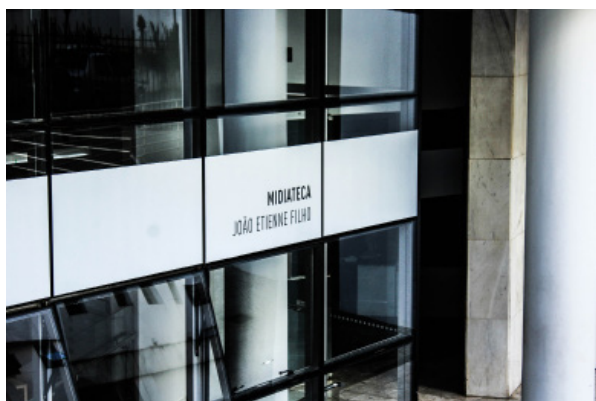


FIG 107 : Midiateca do Palácio das Artes

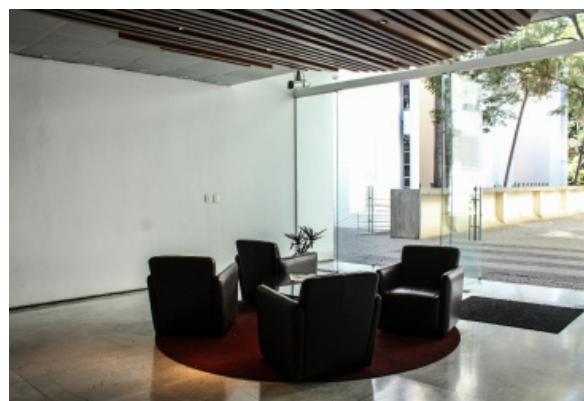


FIG 108 : Café do Palácio

As galerias são todas ortogonais quadradas, com paredes brancas e estrutura ex-pográfica, que favorecem as exposições, porém, algumas delas têm uma parede de vidro que dá para o pátio, parque ou rua. A interação entre os ambientes também pode ser notada aqui.

O Palácio das Artes é um edifício em transformação, no sentido físico. E faz-se importante observar nesse processo, uma política de ocupação completa do terreno e a ideia de que o conceito e a função dão forma ao edifício. Ambos conceitos claros no catálogo Fundação Clóvis Salgado (2006).



FIG 109 : Brise interno voltado para o pátio




FIG 110 : Vista pra galeria Gernesco Murta

O inspirador, Niemeyer, era um modernista que pensava o edifício, antes de tudo, de um ponto de vista escultural. Hélio Ferreira Pinto, em detalhes como a elegância das asas flutuantes da Grande Galeria, mostra que eventualmente simpatiza com a ideia. (Fundação Clóvis Salgado, 2006, p. 35)

Os projetos originais do Palácio eram cheios de grandes vazios, isso quer dizer que, entre os diversos blocos do complexo haviam espaços destinados ao fluxo de veículos e jardins. Estes não resistiram intactos à passagem dos anos e foram sendo adaptados a novas funções.

A Grande Galeria foi projetada com asas flutuantes nas suas laterais, que foram preenchidas com suas dependências; escadas, rampas e nichos acolheram setores administrativos; o foyer inferior do Grande Teatro transformou-se em outras galerias de arte e espaços para apresentação de espetáculos. Os jardins internos abrigam hoje um pequeno teatro de arena. Esse processo de ocupação só foi possível porque a implantação feita ao lado do Parque possibilitou pequenos acréscimos sem interferir diretamente na paisagem. Diferente do MAP, o Palácio das Artes está inserido na paisagem urbana e dialoga diretamente com os transeuntes do centro da cidade. Ou seja, se aproxima mais do ideário moderno de expandir a arte pra cidade.



O processo de ocupação do espaço respeita duas lógicas distintas, porém convergentes, segundo a própria Fundação Clóvis Salgado (2006). Belo Horizonte era uma cidade carente de equipamentos culturais entre os anos 1970 e 1980 e o poder público é constantemente pressionado a suprir essa demanda, que pressiona a Fundação por ser o órgão de interface cultural com o governo do estado e por ter maior visibilidade. A resposta a essa pressão é o preenchimento dos espaços vazios com a criação de novas salas e algumas modificações dos espaços existentes.

No decorrer da década seguinte, o Palácio das Artes já possuía o prestígio e visibilidade do público em geral, gerando uma demanda muito além da que o seu espaço suportava. A pressão passa a ser interna e a Fundação cria uma cultura de autossuficiência, como definiram, produzindo oficinas de cenários, figurinos, adereços; capacitando o corpo técnico que dá suporte aos espetáculos e apresentações. Isso faz com que adaptações e ampliações no espaço se tornem frequentes. Não foram encontrados registros dessas alterações ou se estas adaptações foram feitas por um arquiteto.

O motor das transformações do espaço são as relações entre conceito e função. Interfere na ocupação do espaço, mas não se confunde completamente com ela. Até 1970, o Palácio das Artes era uma abstração, um conjunto de teorias arquitetônicas se transformando aos poucos em pedra sólida pela ação do trabalho humano. A abstração se inspirava num desenho do arquiteto Oscar Niemeyer; a concretude apoiava-se em equipe liderada por outro arquiteto, Helio Ferreira Pinto. (FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO, 2006. p. 34)

Ao longo do seu processo de construção e ocupação, a fluidez teve um importante significado. Permitiu todas as modificações sem que o conjunto perdesse a sua estética e forte presença. O Parque Municipal também é suporte constante às demandas do Palácio ao longo desse processo de crescimento, sendo palco para eventos, divulgações, instalações, além de cumprir muito bem o papel de espaço público aberto e ao ar livre da cidade.



CAPÍTULO 3

Aproximações entre arte e arquitetura nos anos 1960

Segundo a filósofa Otilia Arantes, a vanguarda brasileira atravessou três momentos: a modernidade dos anos 1920 e 1930, o concretismo e neoconcretismo dos anos 1950 e a produção dos anos 1960. E é sobre a produção artística dos anos 1960, as tensões entre os equipamentos culturais modernos, e a recém-chegada arte contemporânea abrigada nestes espaços que se tratará este capítulo.

Ao tratar da produção dos anos 1960, é necessário ressaltar que as neovanguardas artísticas nacionais estiveram muito frequentemente ligadas a uma arte-política, resultando em trabalhos com um viés transgressor e de resistência. Essas mostras teriam sido manifestos das artes plásticas em resposta ao golpe militar de 1964.

(...)entre 64 e 68, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente politizado. (FREITAS, 2013, p. 63)

Importantes discussões de estéticas e linguagens artísticas também surgiram nesse período: as experiências ambientais, a pop art, a forte presença do corpo e a participação do espectador na exposição. Frederico Moraes surge na cena da arte brasileira como importante crítico de arte, historiador, professor e, posteriormente, curador. Moraes foi o responsável por uma forma de renovação linguística das neovanguardas na cidade de Belo Horizonte com a Semana de Vanguarda, em 1970.

As vanguardas brasileiras dos anos 1960 são parte constitutiva de um fenômeno cultural muito amplo, e Foster (1996) propôs que fossem entendidas como a retomada de estratégias de vanguardas dos anos 1910 e 1920 – nos Estados Unidos e Europa Ocidental. Embora haja conflito entre autores para o uso do termo “neovanguardas” ou “segundas vanguardas”, é comum a eles a ideia de que o período é um convite a repensar diretamente a instituição-arte como um sistema de poder através de uma rede de posturas da arte pop ao minimalismo e à arte conceitual.

As intervenções de *land art*, os rituais de *body art*, os happenings, são ações que induzem a apropriação do espaço pela arte e fazem parte do repertório necessário até chegar na América Latina e, mais precisamente, no Brasil. E Moraes, ao publicar o artigo “Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra” em 1970, descreveu um estado de radical inversão de papéis no jogo estético tradicional:

Não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escala. (MORAIS, 1970, p.50)

A arte de guerrilha seria, portanto, a contra-arte traduzida em vivências e propostas, que no Brasil foi marcada por um contexto repressivo do golpe militar de 1964 e acirrado com o AI-5 nos anos seguintes.

Como dito anteriormente, os museus modernos se apresentam sobretudo como “uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção” (ARANTES, 1995).

Os espaços abertos dos museus, e temos como exemplo o Museu de Arte Moderna – Rio, foram se abrindo para manifestações artísticas num tipo de ocupação e uso que transformou o teor das atividades assim como a própria natureza desses espaços: espaços lúdicos, coletivos e abertos a imaginação. E à medida em que o espaço era experimentado, ele resistia e se incorporava em cada participante.

Algumas contribuições importantes para esse movimento para além muros, além do crítico de arte Frederico Moraes merecem respeito, como Helio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel, Arthur Barrio e Ligia Pape.

3.1 : Frederico Moraes e neovanguardas: novos agenciamentos entre arte e instituições

No Brasil, vivia-se um período de renovação da linguagem artística e, entre 1965 e 1969, boa parte da produção artística mais recente carregava um caráter político como resistência frente a ditadura militar. Neste período a arte brasileira viveu “a ampliação das questões fenomenológicas do neoconcretismo em direção ao criticismo das novas figurações, da arte pop, e do “objeto”, seguida de perto pelo “programa ambiental” de uma arte utópica, participativa e tropicalista” (FREITAS, 2013).

O papel do crítico de arte Frederico Moraes se fez presente neste contexto: além de natural de Belo Horizonte, Moraes teve participação ativa no cenário artístico experimental do Rio de Janeiro, de onde voltou à capital mineira para realizar a Semana de Vanguarda, a ser apresentada e analisada no presente capítulo.

Moraes vai de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro em 1966. Antes disso, realizou sua primeira exposição, *Vanguarda Brasileira*, no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, naquele mesmo ano. A mostra reuniu apenas artistas cariocas ou atuantes no Rio, tais como: Antônio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Maria do Carmo Secco.

Residindo no Rio e dando aulas de história da arte no Museu de Arte Moderna – o MAM do Rio, o crítico de arte mineiro tinha uma coluna de Artes Plásticas do Diário de Notícias e dois anos depois seria coordenador no setor de cursos daquele museu. Nas atividades educativas do museu, promoveu uma ampla reforma, integralizando diversos ateliês, vinculando aulas práticas e teóricas, história da arte moderna com a pós-moderna e criando um curso popular de arte, gratuito e aos domingos.

Uma das exposições marcantes do período foi a Nova objetividade Brasileira – que contou com mais 40 artistas – realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967 e organizada por Hélio Oiticica. A mostra insere-se em um conjunto de exposições do período que buscavam promover trabalhos e artistas interessados em assumir um posicionamento crítico frente a realidade nacional, mesmo com toda a tensão política do país. Ao mesmo tempo, “pretendiam suscitar a integração entre prática artística e reflexão teórica por meio de debates e da publicação de textos diversos” (COUTO, 2012).

Os artistas integrantes dessa geração começaram a ter seus trabalhos recusados em bienais e salões de arte. Outras vezes eram aceitos, mas, depois os trabalhos eram retirados das exposições sob a alegação de que eram obras subversivas.

Foi o que ocorreu, por exemplo, na II Bienal da Bahia (1968), inaugurada com um discurso do Governador do estado, no qual defendia enfaticamente a liberdade de criação do artista, mas fechada no dia seguinte por ordem dos organismos de segurança. Ou a mostra da representação brasileira à Bienal de Paris (1969), montada no Museu de Arte Moderna do Rio, impedida de se abrir por ordem do General César Montagna de Souza, comandante de artilharia da I Região Militar. A não participação do Brasil na mostra parisiense resultou no boicote internacional à Bienal de São Paulo. Países como Suécia e Noruega só voltariam a participar da bienal paulista mais de uma década depois. (MORAIS apud RIBEIRO, 2013)

A partir daí, conseguia-se sinalizar uma geração brasileira de artistas conceituais. Porém, começava a surgir uma dificuldade de expor obras com linguagens pouco convencionais em espaços institucionalizados, como museus e galerias, e então, os artistas começaram a buscar as ruas ou lugares alternativos para divulgarem seus trabalhos.

Em 1968, Frederico, que até então já era defensor da democratização da arte, propôs o mês de Arte no Aterro, um mês de arte pública .

Nos sábados e domingos, pela manhã, Antonio Manuel, Wilma Martins, Maria do Carmo Secco e Manuel Messias desenvolviam atividades didáticas em desenho, gravura ou talha. Eu

dava aulas peripatéticas de história da arte. À tarde, eram realizadas manifestações de vanguarda, como as de Roberto Moriconi, estilhaçando com tiros de espingarda placas de vidros e estourando balões contendo água colorida, criando, no chão, composições tachistas. No último domingo de Arte no Aterro, Hélio Oiticica comandou a manifestação por ele batizada de Apocalipopótese (fusão das palavras apoteose, hipótese e apocalipse) da qual participaram Antonio Manuel, Lygia Pape e Rogério Duarte. (MORAIS apud RIBEIRO, 2013)

No ano seguinte, O Salão da Bússola foi outro evento realizado por Moraes – que trouxe como novidade a abertura em relação às categorias referentes aos trabalhos inscritos. Os artistas puderam submeter obras que não se enquadravam nas categorias artísticas tradicionais, tais como happenings e objetos. “Isso colaborou para o envio de trabalhos inusitados, considerados, em sua maioria, ‘estranhos’ e ‘um desafio à inteligência’ pelo júri, conforme o artigo ‘Volume de trabalhos para Salão da Bússola no MAM desorienta até promotores’ (1969). Igualmente, a quantidade de obras inscritas – mais de mil – surpreendeu o mesmo, consoante a mesma publicação” (MORAIS apud RIBEIRO, 2013).

Desde 1969, Frederico vinha desenvolvendo no MAM-RJ uma série de práticas educativas e “museológicas”. Essas práticas tinham como base dois princípios: “mais que um edifício ou um espaço delimitado, mais que depositário de um acervo, o museu de arte, hoje, é um programador de atividades que se podem estender por toda cidade e o ensino de arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas que envelhecem rapidamente. ”(MORAIS apud RIBEIRO, 2013). A noção então de ateliê amplia-se passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos professores e alunos.

Ao longo dos anos 1960, as artes plásticas e sobretudo as de caráter vanguardista, aproximaram-se de dois propósitos: de um lado a condição estética ‘avançada’, voltada aos desdobramentos críticos da história da arte recente e, de outro, a apreensão mais ampliada da experiência social.

Os *Domingos de Criação*¹ nasceram de uma extensão das atividades dos cursos que já aconteciam no MAM. Não havia programações nos meses de janeiro e fevereiro, o que parecia um contrassenso. Era verão e as famílias e turistas caminhavam pelas ruas do Aterro e praias

¹ Segundo Frederico Moraes, os Domingos de Criação partiram dos seguintes pressupostos: a) todo e qualquer material, até mesmo o lixo industrial, pode servir para a realização de trabalhos artísticos; b) toda pessoa é, inatamente, criadora, podendo exercitar continuamente seu espírito criador se for motivada para isso; c) em seu estágio atual, a arte substituiu o objeto pela atividade, ou seja, o artista é o autor de uma estrutura inicial, mas a seu viver ou desabrochar vai depender do nível de participação do público – e do próprio artista. Nessa nova situação de arte-atividade é cada vez menor a distância entre artista e público. No fazer criador, todos se confundem; d) o museu de hoje não pode limitar-se mais à guarda e conserva de obras originais, vistas por um público restrito, mas, paralelamente, deve criar espaços (é a nova arquitetura museológica) para o desenvolvimento de propostas abertas, de participação coletiva.(...)(Diário de Notícias, 28 de mar. 1971)

do Flamengo e Botafogo. Por essa razão, Frederico propôs os *Domingos de Criação* como forma de apropriação dos espaços externos do MAM (pátio, jardins de pedra e palmeiras imperiais, as praias, terraço e adjacências do parque) para as atividades criativas do museu.

Segundo a pesquisadora Marília Ribeiro, o ano de 1963 marcou o início de uma articulação coletiva das vertentes neovanguardistas² em Belo Horizonte, centrada na poesia e na crítica. Foi o ano em que a Escola de Belas Artes foi reconhecida como Escola e não mais como curso da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, o que possibilitou que se tornasse um centro de referência em pesquisa de gravura³. Foi criado também o *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, “porta-voz da vanguarda cultural do Estado, através do qual, vários intelectuais contribuíram para a discussão de questões artística do momento” (RIBEIRO, 1997, p.107).

Frederico Moraes e Olívio Tavares de Araújo são destaques na crítica de arte polêmica e animada. Colunistas de arte no *Estado de Minas*, *Diário da Tarde* e *Diário de Minas*, incentivaram a experimentação dos jovens artistas, apontando sobretudo, a emergência da Nova Figuração⁴ e a reflexão do papel social e criativo do artista, e da crítica frente a realidade brasileira. Ambos foram professores de História da Arte e demonstravam interesse pela educação artística do público leitor e estudantes de arte. (RIBEIRO, 1997, p.156)

O ano 1964 foi marcado pela emergência de jovens artistas plásticos liderados pela nova crítica de arte. Moraes enquanto grande incentivador do debate artístico em Belo Horizonte, apontou o surgimento uma geração de artistas que questionava a mitificação de Guignard.

A exposição de artistas jovens no início deste ano (1964), na Galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, apresentada pelo crítico Olívio Tavares, o recente Salão Universitário, e agora o Salão Municipal (...) estão a indicar, de maneira bem clara e evidente, que as artes plásticas em

2 À exemplo da exposição Vanguarda Brasileira, que foi organizada por Frederico Moraes em 1966 – na Reitoria da UFMG em Belo Horizonte. A nova vanguarda brasileira que desabrochou no período (e que muitas vezes é nomeada como Nova Figuração) se fez sentir em vários cantos do país, com destaque para: as exposições Opinião 65 e Nova Objetividade Brasileira, ambas no MAM-SP; o programa educativo Domingos de criação, também no MAM-RJ; os salões da JAC (Jovem Arte Contemporânea) no MAC-USP; além de uma profusão de coletivos de artistas, a exemplo do Grupo Rex, Nervo Óptico e Núcleo de Arte Contemporânea. Para além de discutir a função tradicional do museu, essas exposições propunham um espaço aberto a participação pública

3 Durante os anos de 1960 a EBA tornou-se um importante centro de pesquisa em gravura em Belo Horizonte, promovendo oficinas de arte dinâmicas por meio de artistas convidados, estruturando novas disciplinas nos currículos e possibilitando a expansão do ensino artístico para as escolas também de primeiro grau (RIBEIRO, 1997, p.104).

4 A Nova Figuração (ou Neofiguração), segundo Frederico Moraes é por definição “duas características das artes plásticas nas décadas de 1960 em todo o mundo: a extrema velocidade dos ismos, associada à multiplicação dos meios expressivos e suportes, e a retomada da figura. Essencialmente urbanas, captam e expressam o conteúdo da sociedade de consumo, apropriando-se de linguagens dos meios de comunicação massiva

Minas tomarão um rumo decisivo e irreversível, cuja característica principal é a destruição do fardo pesado e difícil: Guignard. E não só Guignard, mas tudo o que gira em torno dele: cidades históricas, a paisagem mineira, um “estilo mineiro” de pintar e desenhar. (MORAIS, 1964, p.01)

Essa emergência dos artistas pode ser identificada através dos Salões de Belas Artes que até então tinham um caráter voltado para a vertente tradicional da pintura local e que nesse momento se abriu para essas novas proposições ⁵.

No contexto geral brasileiro (especialmente nas principais capitais brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo), o período entre 1960 e 1970 foi marcado por uma intensa articulação da nova geração de artistas, com acontecimentos significativos dos principais centros urbanos, social e politicamente. As exposições *Opinião 65* e *Nova Objetividade Brasileira* são, sem dúvidas, expressões disso. “(...) entre 64 e 68, com os primeiros anos de vigência da ditadura militar no Brasil, a postura experimental da vanguarda nacional, em convergência com o que ocorreu em outros campos expressivos e intelectuais, tendeu a assumir um caráter progressivamente politizado” (FREITAS, 2013, p. 63).

Pode-se dizer, segundo Otília Arantes, que no período entre 1965 e 1969 uma boa parte dos artistas brasileiros, ao fazerem arte, estava fazendo política. O caráter vanguardista e pioneiro que no Brasil se manifestava, revelou que não se tratava mais de impor um acervo de ideias prontas ao espectador, e sim criar objetos que pudessem ser descobertos por eles, num mundo experimental. Ou seja, “dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação⁶” (OITICICA apud ARANTES, 1986, p. 69).

Para Arantes, a nova figuração, objetos, ambientes ou acontecimentos dos anos 60, se pautava basicamente pelas normas sintetizadas no “Esquema geral da Nova Objetividade⁷” escrito e publicado por Hélio Oiticica em 1967, no Rio de Janeiro. O texto seria uma formulação

5 Os Salões de arte, que historicamente estiveram associados à Academia, cumpriram um importante papel no processo de discussão e formação de público e artistas. As disputas entre conservadores e progressistas já eram vistas nos salões de arte pelo Brasil desde 1930. E em 1937, inaugura-se o primeiro Salão de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte. E contextualizando os SMBAs de Belo Horizonte ao período aqui estudado, é interessante ressaltar três momentos: o primeiro são os SMBAs dos anos entre 1960 e 1963, quando se inicia a participação dos primeiros artistas residentes fora de Belo Horizonte; o segundo trata do manifesto contra a pintura de Guignard; e o terceiro para a negação da estrutura dos próprios salões de arte e a fundação do Movimento Vanguarda Brasileira (VIVAS, 2012, p.127).

6 ARANTES, Otília. De Opinião 65 a 18º Bienal, Novos Estudos CEBRAP São Paulo nº15. 1986, pp 69/84

7 Publicado por Hélio Oiticica no Rio de Janeiro em 1967, o texto aponta as seguintes características da “nova objetividade brasileira”: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos e consequente abolição dos ‘ismos’, característicos da primeira metade do século, na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de ‘arte pós-moderna’ de Mário Pedrosa); 5. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (Oiticica, 1967)

de um estado de arte brasileira de vanguarda atual.

No contexto de Belo Horizonte, o Museu de Arte da Pampulha abriga desde a sua inauguração, 1957, os Salões Municipais de Arte da cidade. No final da década de 1960, a comissão julgadora deliberou a abertura de manifestações de arte contemporânea, indicando que foi quando o Museu transitou do moderno para a contemporaneidade⁸. Isto é, o Museu que abrigava, desde a sua inauguração – em 1957, exposições e acervos predominantemente de arte moderna, se abre para as novas manifestações.

Segundo Ribeiro, o museu realizou o I Salão de Arte Contemporânea no ano de 1969, como resultado da reformulação dos estatutos tradicionais do Salão Municipal de Belas Artes⁹. O novo coordenador – o crítico Marcio Sampaio, instigou o debate sobre pressupostos básicos da arte contemporânea e mudanças radicais, abolindo categorias tradicionais das Belas Artes em favor das propostas mais conceituais e processuais. Para além disso, dentre os novos parâmetros, incluíram a inserção de novas linguagens artísticas – objeto, instalações e outras propostas – que possibilitaram a participação de trabalhos mais experimentais. Dentre os premiados deste primeiro, no I Salão estava *Territórios*, elaborado pelo grupo formado pelos artistas Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo.

Entre as décadas de 1960 e 1970, período que coincide com a ditadura militar no Brasil, a luta de artistas plásticos e críticos também se ancorou na radicalização das propostas artísticas, constituindo ações de protesto político, comportamental e artístico, as quais Frederico Moraes denominou: “Arte Guerrilha”¹⁰. O evento *Do Corpo a Terra*, realizado em 1970, em Belo Horizonte, foi de grande importância e repercussão nacional, contando com a presença de vários artistas plásticos atuantes e coordenação do próprio Moraes.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma ex-

8 A passagem do moderno ao contemporâneo dependeu da crise da instituição. O processo de quebra do suporte, a negação do museu como espaço expositivo privilegiado, a quebra do distanciamento com os espectadores, o uso do corpo como expressão artística e a volta à figuração são algumas características da arte contemporânea, observáveis também na manifestação *Do Corpo à Terra*, ocorrida na capital mineira. (VIVAS, 2014, p.158)

9 Em 1969 o centro de dinamização da cultura artística da cidade deslocou-se para o Museu de Arte da Pampulha, onde foi realizado o IV Colóquio de Museus, promovido pela Associação de Museus de Arte do Brasil, que enfatizava a função educativa do museu de arte enquanto centro cultural e laboratório experimental aberto ao debate e à confrontação entre os artistas, os críticos e o público. (RIBEIRO, 1997, p.142)

10 Trata-se de algo novo que a título precário denominou de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevisivelmente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. (FREITAS, 2013, P.27)

pectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. (MORAIS, 1970, p.01)

Duas exposições promovidas pela instituição municipal marcam este momento: *Territórios*, 1969 e *Do Corpo à Terra*, 1970.

3.2 : O caso da obra-processo Territórios (1969)

O surgimento de um grupo de artistas formado por Lotus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão tem um significado especial para as artes plásticas de Belo Horizonte. A atuação do grupo representou uma iniciativa pioneira na cena artística dos anos 1960, ao buscar uma autoria coletiva da obra de arte, e assim romper com a tradição da “arte mineira”. Os três se reuniam no ateliê da Lotus para discutir e estudar arte moderna e contemporânea, sempre orientados pelo Luciano Gusmão, mentor intelectual do grupo (RIBEIRO, 1997, p.224). Além de comentar os trabalhos dos colegas, este procurava manter o grupo bem informado quer a partir de leituras de revistas de arte, quer em visitas a bienais e exposições. Tudo por meio de suas práticas, que questionavam o circuito artístico e as linguagens convencionais que até então circulavam na cidade, a exemplo do protesto contra o tradicional Salão de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte.

Ao optar pela não participação no Salão, que tradicionalmente ocorre no dia do aniversário da cidade, dia 12 de dezembro, o grupo realizou o seu primeiro *happening*: uma mesa com toalha, pão, vinho e galinhas soltas no centro da cidade. Conforme Gusmão descreve no seu depoimento a Ribeiro, a presença e participação do público legitimou a intenção de causar agitação e tensão. Ao mesmo tempo, reforçou a coesão do grupo, possibilitando a partir de então, novas articulações de ações radicais.

No ano seguinte, o grupo propôs uma obra, intitulada Territórios I, no Salão da Bússola no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹¹. Compraram todo o material e criaram um norteamento no território, algo ligado à ideia de bússola, como deveria ser. Ao irem para o Rio de Janeiro, foram impedidos pelo museu de montar os trabalhos nos jardins do MAM, pois os jardins eram do Burle Marx, portanto, não poderiam sofrer alterações nem danos. “Apavora-

¹¹ O Salão da Bússola, realizado em novembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio, Brasil), tornou-se, inesperadamente, palco para a promoção de jovens artistas brasileiros com pesquisas voltadas para a arte conceitual, incipiente no Brasil. Os promotores dessa tendência encontraram no dito salão, terreno fértil para sua divulgação e inserção no cenário artístico local. (...) O Salão da Bússola foi realizado com o objetivo de comemorar o quinto aniversário da empresa Aroldo Araújo Propaganda, sua patrocinadora, fundada em outubro de 1964. O tema – a bússola e suas implicações –, que dá nome à mostra, foi escolhido por se tratar do símbolo da referida organização, no sentido de ser instrumento fundamental para a “descoberta de novos caminhos, horizontes mais amplos para a humanidade”, conforme encontra-se em “Material impresso de divulgação do 1º Salão da Bússola”(1969).

dos, fomos para a praia e lá decidimos montar, e o júri disse que iria até a praia, porém, uma ventania desmontou e destruiu o trabalho todo. Resultado, não aconteceu nada, o júri viu um monte de plástico e fios soltos e não entendeu nada” (LOBO, 2019). Viram depois que o I Salão de Arte Contemporânea do MAP aconteceria no mesmo ano e então decidiram propor o mesmo trabalho. Agora, Territórios II. E lá sim seria possível usar o jardim.

A gente começa a instalação, até tem uma foto muito bonita aqui, e não temos fotos de dentro, você acredita? O museu não tem foto e a gente não tinha mania de tirar foto há 50 anos atrás. Do happening que fizemos na Afonso Pena não temos nenhuma foto. Só temos como contar oralmente e ver se alguém acredita ou não na gente. (LOBO, 2019)

Territórios significou um trabalho de apropriação poética dos espaços internos e externos do Museu de Arte da Pampulha durante o I Salão de Arte Contemporânea, ao lado de outros artistas premiados. Ao reformularem conceitualmente o Salão de Arte, o Museu conseguiu oferecer condições para a participação de artistas que operavam com a arte através de uma linguagem não convencional. Além disso, “o novo regulamento previa a ampliação do espaço expositivo, integrando os jardins também como lugar de manifestação da vanguarda emergente” (MOULIN; ASSIS; MAP; 2008). E antes de passar à análise de tal experiência, é preciso adicionar algumas considerações sobre o museu.

Como dito no capítulo 1, o edifício atual do MAP foi construído para ser um cassino, em 1942, e somente foi transformado em museu em 1957 – o cassino havia sido fechado em 1946, com a proibição de casas de jogos no Brasil. No edifício, Niemeyer realizou um trabalho elegante com os materiais, com as soluções plásticas e espaciais. Sua arquitetura modernista situada ao entorno do lago da Pampulha pareceu desconsiderar as características arquitetônicas, ao mudar a função do edifício. Faz-se destaque no ato de sua criação, a ausência de parâmetros conceituais para a elaboração de um programa expositivo e organizacional do seu acervo, considerando sua arquitetura.

Como sendo um edifício moderno, apresentava recintos sem paredes (planta livre), panos de vidro que dificultam a climatização dos espaços – devido à insolação permanente e ausência de reserva técnica, e enfrentou, desde a sua fundação, problemas estruturais e técnicos para a devida consolidação de suas funções museológicas e atividades como centro de arte, o que se tornou uma tarefa árdua para os gestores, curadores e equipes técnicas que assumiram as responsabilidades administrativas e de gestão do MAP.

Assim, configurando-se a estrutura física que abrigou *Territórios*, a proposta se deu da seguinte maneira: pedras foram inseridas no mezanino do museu e cordas foram amarradas

a elas, que conectavam a objetos no exterior, como placas de acrílico, fios de náilon e hastes coloridas dispostas nos jardins projetados por Roberto Burle Marx. A proposta do grupo era desenvolver um percurso para que o público se envolvesse com a obra, e uma ideia importante ressaltada por Gusmão foi a de que as pessoas entrariam no museu e, no lugar da obra teria uma pedra com uma corda amarrada a ela. Essa corda levaria as pessoas pra fora do museu novamente, para explorarem os elementos da natureza e os demais materiais instalados pelos jardins.

As lápides, inicialmente, eram apenas nomes dos lugares. Foi uma iniciativa minha, eu queria que de alguma forma cada uma daquelas coisas tivesse um título, porque a obra deveria estar dentro do museu e não estava. Então a ideia foi de pegar uma corda, amarrar na sua ponta uma pedra e levá-la para dentro do museu. Quando a pessoa entrasse, encontraria uma pedra no lugar da obra; seguindo a corda iria até a janela; de lá olharia para baixo e o reflexo do sol no espelho polido de alumínio iria bater no seu olho. A obra estaria de fora, mas seria vista de dentro do museu. Então, a pessoa sairia do museu e começaria a brincar com a natureza (GUSMÃO apud RIBEIRO, 1997, p.227).

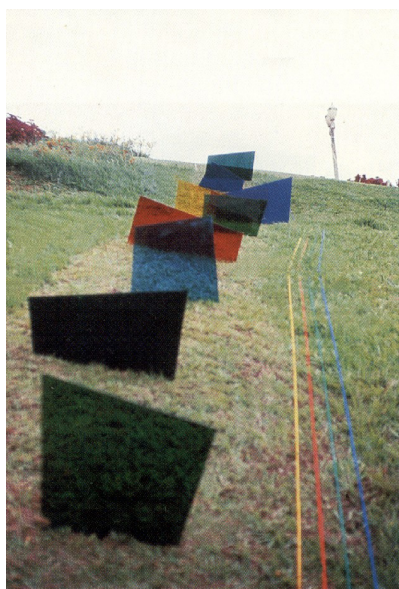
Gusmão ainda afirma que “os trabalhos mais participativos foram as máscaras de acrílico que nós demos para as pessoas usarem e olharem a paisagem em vermelho, em verde, em azul. Anote bem: olhar a paisagem, num certo sentido olhar a própria obra e mudar a obra” (GUSMÃO apud RIBEIRO, 1997, p. 227)

Segundo Lotus, o grupo tinha necessidade de usar materiais “não artísticos”, materiais plásticos de cor, alumínio brilhante, acrílicos, metais recortados, varas brancas e espelhos. O material plástico seria colocado nos jardins do MAP, tendo como ideia a apropriação da natureza enquanto ponto de partida para a investigação artística. Mais um dado que reforça a importância do lugar/site para concepção da intervenção.

O trabalho site-specific, em sua primeira formação, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho (KNOW, 1997).

A natureza passaria a ser viva, ao invés de “morta” como nas pinturas tradicionais mineiras. Seria enxergada a partir dos objetos instalados no espaço e não o contrário, passando a ser personagem principal, ao invés de paisagem de fundo. A nova leitura da paisagem através do olhar entre uma intervenção e outra, o explorar da paisagem dentre as instalações.

Segundo o depoimento recente de Lotus, não existiu um percurso definido. As pessoas podiam ir para um lado e verem uma coisa, pra outro lado e verem outra. Fizeram algumas



ACERVO PESSOAL LOTUS LOBO

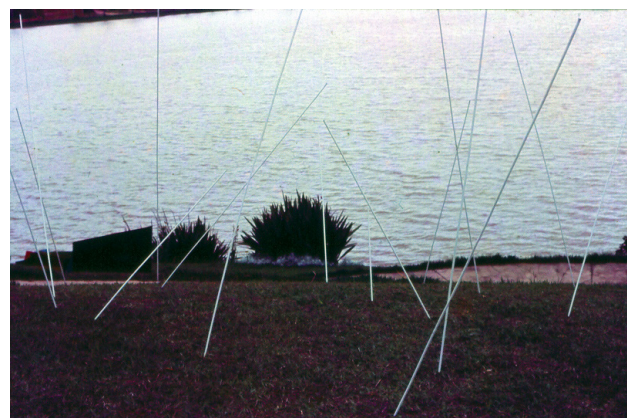
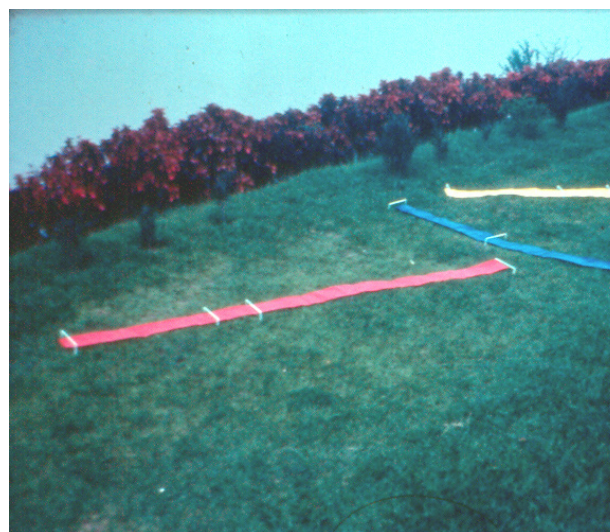


FIG 111: Obra-processo Territórios, 1969

lápides com os nomes de lugares, “lugar isso”, “lugar aquilo”, e as pessoas iam notando como o território era marcado. E não havendo um mapeamento de onde cada objeto ficaria, ela afirmou: “a gente sabia o que iria ficar de pé, as varas de aço, ou o que iria ficar deitado. Essa coisa do acrílico que tinha umas bolhas que ficavam soltas, a pessoa podia colocar no rosto e sair andando, sentir a paisagem modificada, ‘né’?! Pelas cores do acrílico” (LOBO, 2019).

Territórios é uma reflexão sobre a relação entre a arte e a paisagem e, nesse caso, entre a obra de arte e o museu, que este pode ser entendido como uma vitrine para o parque e os jardins, onde o edifício interage com a paisagem e os visitantes por meio dos vidros. O que poderia dificultar a museografia – pela ausência de paredes, acaba favorecendo esse tipo de obra, que se dispõe a ser um elo de integração, fazendo do espaço externo o próprio museu a céu aberto.

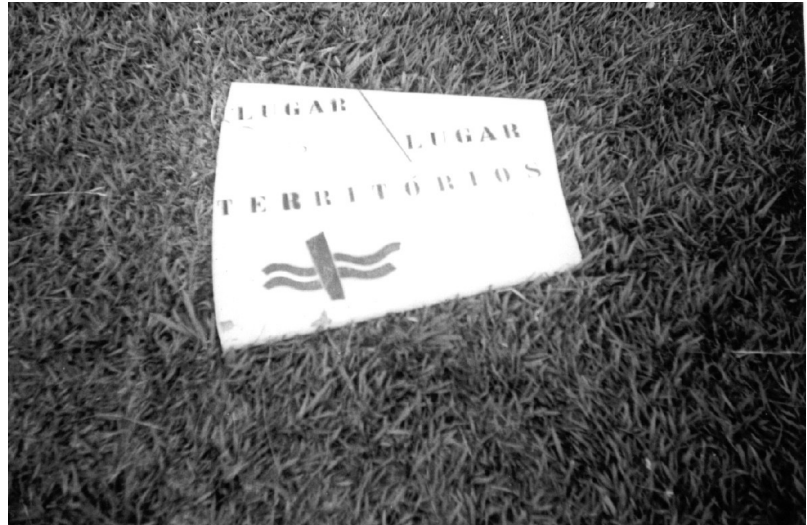
Na arquitetura moderna do Museu da Pampulha, a trama estrutural independente e o minucioso planejamento combinam-se a fim de atingir máxima transparência. O pano de vidro estabelece uma relação entre interior e exterior, ao mesmo tempo em que faz do bloco edificado um farol reluzente direcionado ao lago. Sophia Telles ao abordar as características da transparência na arquitetura moderna brasileira diz que: “exprime uma relação com o espaço exterior como um lugar interior”:

Não há continuidade entre interior e exterior, sequer há uma identidade, porque o projeto virou do avesso. Tudo é aberto, quase contemplativo. Há uma transparência que abole a relação dos termos. Tudo é interioridade, particularidade: presença sensível, o lugar permanece, ainda mais, paisagem brasileira. (TELLES, 2010, p.33)

A obra, assim, configurava-se a partir de seu lugar de instalação, considerando os contornos do seu edifício e seus jardins. Esse tipo de prática artística *site-specific* já estava acontecendo na Europa e nos Estados Unidos desde o início dos anos 1960, onde alguns artistas já vinham trabalhando a partir do contexto – ora trabalhando enfaticamente sobre o suporte ‘espaço’, ora problematizando a ‘arquitetura’ do lugar. Nessas práticas há um desejo de romper com a linguagem tradicional da arte (e suas limitações), buscando realocar o significado do objeto artístico para a contingência do seu contexto.

A ruptura representada pela linguagem tradicional da escultura para essas novas proposições é marcada também pela ampliação de um campo propositivo, gerando novas possibilidades espaciais. Rosalind Krauss, em *A escultura em campo ampliado*, aponta que a combinação de paisagem e não-paisagem começa a ser explorada no final dos anos 1960, gerando ‘locais demarcados’ que, de certa forma, manipularam fisicamente os lugares.

De volta a *Territórios*, o crítico de arte Rodrigo Vivas aponta que o objetivo da obra-processo¹² seria construir um espaço contínuo de improvisação e jogo. O grupo explicou que cada lugar foi “marcado posteriormente e durante a exposição com uma lápide branca onde constava o nome de cada lugar, *Territórios*, e um logotipo improvisado de última hora” (GUSMÃO apud VIVAS, 2012, p. 225).



ACERVO PESSOAL LOTUS LOBO

FIG 112 : Obra-processo *Territórios*, 1969

Assim, o grupo buscou uma forma de discutir as limitações da instituição museológica, a partir da apropriação do seu espaço externo (os jardins do Burle Marx), sem perder a unidade, a relação entre os espaços interno e externo, colocando em xeque o próprio Salão de Arte e a institucionalização do espaço. Ao propor que o público percorresse do interior ao exterior, acrescidos de novos elementos ao lugar, incitavam o público a observar a arquitetura e a paisagem em si.

Sobre como escreveram a proposta ao Salão, Lotus esclarece que “nós não escrevemos muitos detalhes. Somente que era uma equipe de três artistas que queriam fazer uma proposta ambiental nos jardins do museu. Não era proposta detalhada” (LOBO, 2019).

Dentro da produção daquele momento, é possível traçar uma correspondência entre *Territórios* e a obra *Sem Título* (mirrored boxes), do artista norte-americano Robert Morris. Datada de 1965, a obra minimalista é composta por caixas espelhadas instaladas ao ar livre, cujas formas, apesar da sensação de continuidade pelo espelhamento, distinguem-se da paisagem. “O que é oposição entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, 12 “Obra-processo” era como era chamado inicialmente o trabalho. A nomenclatura “instalações”, segundo a Lotus, foi surgindo com o tempo, para simplificar a terminologia.

possibilitaria a discussão sobre o campo ampliado da escultura na pós-modernidade” (MOLIN, 2013, p. 34).

Em Territórios, nota-se que a intenção do grupo também era ensejar discussões sobre a função e responsabilidade do museu com o seu espaço, acervo, e compromisso em torná-lo efetivamente um lugar de experiência de vanguarda artística. O que veio de uma forma poética, por meio da modificação espacial e da provocação à participação do público na experiência da paisagem e do lugar modificado.

Mesmo levando o prêmio do I Salão de Arte Contemporânea, o grupo enfrentou problemas quanto à necessidade de incorporar fragmentos da obra ao acervo do museu, uma vez que as intervenções feitas no espaço do museu eram efêmeras. Ao buscar entender o diálogo entre a instituição e os artistas, sobre como o museu se preparou para receber a obra premiada, “foi esse grande diretor que estava lá na época, o Marcio Sampaio. E é uma questão de visão, ele deu essa liberdade que o MAM não nos deu quando estivemos lá. Depois breparam essa liberdade no finalzinho” (LOBO, 2019).

Inicialmente, a ideia dos artistas era de que a obra permanecesse pelos jardins até se decompor, até que fosse incorporada pela natureza. Porém, as premissas museológicas do MAP, de preservação de acervo, acabaram os forçando a desfazer tudo: “encaixotamos, e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinadas. Soubemos que o Museu havia lançado fora aquilo que chamamos de MEMÓRIA da obra”

O crítico de arte Frederico Moraes conheceu a obra-processo ao percorrer os jardins do MAP e ficou impressionado. Para ele, era fundamental que a obra permanecesse nos jardins até a sua decomposição, como o próprio grupo tinha pensado. E vai além, “uma questão fundamental seria buscar formas de documentar as modificações pelas quais passaria a obra em contato com a natureza”. (LOBO, 2019)

“a grama disputa com o museu a posse do acrílico. Crescendo a grama à obra modifica-se. A chuva, o sol, o vento também provocarão mudanças. Duas harmonias paralelas: a arte e a natureza, entram em conflito até o momento de se confundirem totalmente. O que interessa é o conflito, o atrito.”

“Logo encaixotamos todo o material, fizemos umas fotos e escrevemos uma carta. E esta carta está neste livro (Neovanguardas: Museu de Arte da Pampulha 50 anos), que dizia que no futuro o caixote poderia ser reaberto e reinstalado tudo em algum momento” (LOBO, 2019).

A obra Territórios se mostra aqui como uma reflexão contrária aos parâmetros artísticos ainda presentes na época. Propõe uma reapropriação do espaço e, mais que isso, uma releitura do espaço modernista do cubo branco. A neutralidade possibilita ao artista expor em um ambiente distanciado e sacralizado, sem necessariamente estabelecer relações com o espaço arquitetônico e real.

Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como lugar que quer ser “neutro”, a ideia de lugar para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem. Isso quer dizer que, nesse momento, a arte assume a vocação de explorar a construção do espaço e, como sintaxe básica da criação artística, utiliza-se da dimensão espacial. (GONÇALVES, 2004, p.54)

Portanto, a autonomia da obra e de sua linguagem formal são valores dos museus de arte moderna que não se aplicam ao MAP. Territórios é um dos trabalhos que surgem buscando romper com a lógica de neutralidade e reforça a relação da arte com a arquitetura.

Em carta escrita por Dilton Araujo a Marcio Sampaio, em 1976, ele relata que foram construídos os seguintes lugares: 1) LUGAR LUGAR; 2) ATALHO; 3) DUAS CLAREIRAS; 4) PONTO-TRAÇO-AR; 5) VERMELHO-AMARELO-AZUL.

Passada a exposição, Moraes escreveu uma carta a Gusmão fazendo a sua crítica ao trabalho, onde, com entusiasmo, parabeniza os três artistas e revela: “tudo formidável”. E como crítico de arte, ele não poderia deixar de fazer suas ressalvas e uma delas é sobre a reprodução, que segundo ele, deforma, ou seja, a reprodução acrescenta coisas à obra e muitas vezes para melhor.

Moraes levanta a questão da permanência da obra, da importância dela se tornar um vestígio pelos jardins, da importância simbólica, de documentar as modificações no trabalho, modificações estas causadas pelo tempo. Faz menção aos menhires – monumentos pré-históricos de pedra, cravados verticalmente no solo, existentes até hoje.

(...) Nada dura ou permanece. É por isso que um antropólogo, Marvin Harris, pergunta “podem as coisas culturais existir para uma geração apenas?”. Não tive tempo de ler todo o livro ‘A natureza das coisas culturais’, para obter a resposta. Desconfio que é sim. A minha resposta de qualquer maneira é sim. Os orientais sempre se consideraram simples grãos de areia e se alimentam do precário. Quanto à arte, a eternidade não é mais a sua medida. Aliás, nunca foi, só os ocidentais e clássicos, por insegurança, arrogância e prepotência preocupam-se com o futuro, em concluir o que começam. Para Duchamp, não existia a palavra terminar. Toda cristalização é sintoma ou prenúncio da morte. A flor, por exemplo. Fico com a raiz, que é vida. Só o que é precário está vivo

(MORAIS, carta para Luciano 1970).

Moraes teceu uma crítica muito bonita sobre a obra *Territórios* e seus artistas, e deixou uma reflexão sobre a importância de se ocupar os jardins e entornos do museu, e não apenas o espaço interno. A forma viva é orgânica, e essa era a percepção acerca do trabalho. Os elementos colocados no jardim estão estáticos, porém, se modificam a todo instante; os nomes dados nas lápides indicam dinamismo e, à medida em que a natureza (o jardim) passou a fazer parte do trabalho, o seu dinamismo passa também a fazer parte da obra.

(...) quando do trabalho de vocês sobrar apenas lixo, a natureza (o jardim do Museu) será arte. O mesmo se poderá dizer dos trabalhos de terra, água, ar, gelo de Walter Maria, Denis Oppenheim, Robert Morris, Dibbets, Cildo Meirelles e de outros em que o corpo (e nele o suor, o bocejo, o andar, o defecar, o urinar, o cheirar, o ouvir, falar, correr, o esforço muscular, etc) é o motor da obra. Aí está o problema. Noções como estilo, obra, estrutura de representação, são noções do passado. As obras de arte de hoje são eventos, situações, processos e ideias. (MORAIS apud MAP, 2008)

3.3 | O caso do evento-manifesto *Do Corpo a Terra* (1970)

Pela primeira vez no Brasil artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local. Com ajuda de custo e incentivo dos artistas mineiros, esta era a proposta do crítico de arte Frederico Moraes. Os trabalhos teriam locais e horários diferentes dentro do Parque Municipal, significando que ninguém conseguiu ver com totalidade os trabalhos de todos os artistas, nem mesmo a organização e curadoria do evento. Por fim, os trabalhos ficariam no Parque até se desintegrarem, reforçando o caráter efêmero tão elogiado e exaltado por Moraes na obra-processo *Territórios*.

Do Corpo a Terra não deixou mesmo de ser uma espécie de situação-limite de todo o projeto brasileiro de vanguarda. Pois, do otimismo desenvolvimentista da arte concreto dos anos 1950, passando pela consciência do subdesenvolvimento dos anos 1960 e chegando, enfim, à castração da comunicação política do A-I5, foi justamente a mostra *Do Corpo a Terra* que explorou, nem sempre de modo consciente, as últimas barreiras que ainda se erguiam entre a produção estética e a intervenção política (FREITAS, 2013, p.73).

O evento *Do Corpo a Terra* (ou manifestação – como assim descreve Ribeiro) foi organizado por Mari' Stella Tristão e, como dito, coordenado por Frederico Moraes. Em paralelo aconteceu a exposição coletiva *Objeto e Participação*¹³. Ambos patrocinados pela Hidrominas, um

¹³ A exposição consistiu-se numa exposição coletiva, realizada no saguão do Palácio das Artes com trabalhos experimentais, abertos à participação do público, de Franz Weissmann, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Hum-

órgão do governo do Estado de Minas Gerais como mostra inaugural do Palácio das Artes e da Semana da Inconfidência, em abril de 1970.

Participaram do evento mais de dez artistas convidados¹⁴ por Frederico, o qual atuou como curador, crítico e também como artista, demonstrando uma postura inovadora ao transformar a crítica em criação poética. Ao invés da publicação de um catálogo para a apresentação do evento, Moraes escreveu um texto-manifesto mimeografado e distribuído entre os participantes e o público:

A afirmação pode ser temerária. Mas tenho pra mim que não existe 'ideia' (sic) de Nação sem que ela inclua automaticamente a 'ideia' (sic) de arte. A arte é parte de qualquer projeto de Nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade – a arte é, na verdade, um exercício experimental da liberdade. Claro, também, é que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade (MORAIS, 1970b, p. 05).

O Palácio, que havia sido projetado nos anos 1940, só teve suas obras concluídas em 1970, graças a incentivos do Estado e do governador Israel Pinheiro. Sua primeira exposição foi O processo evolutivo da arte em Minas organizada por Mari'Stella Tristão. Foi Tristão quem fez o convite a Frederico para organizar um evento de vanguarda na instituição, já que este possuía um intenso diálogo com as vertentes vanguardistas do Rio e São Paulo (RIBEIRO, 1997, p.146).

Ribeiro aponta que a figura de Moraes à frente do evento-manifesto colaborou para reafirmar a função criativa do Palácio das Artes enquanto espaço aberto à integração entre arte e vida. Ao reivindicar um lugar para a livre expressão do corpo e da terra, pressupunha a prática artística enquanto manifestações do corpo e da terra, ou seja, dos ambientes geográficos e históricos que envolvem o homem.

É tarefa desse Palácio das Artes (verdadeiramente um Museu de Arte): mais que acervo, mais que prédio, o Museu de arte é uma ação criadora – um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. (MORAIS apud RIBEIRO, 1997, p.172)

Artur Barrio, com um trabalho intitulado *As trouxas ensanguentadas*, que tratava de trouxas de pano preenchidas com material orgânico e dejetos cortadas a golpes de faca. E berto Costa Barros, dentre outros. (RIBEIRO, 1997, p.147).

¹⁴ Dentre eles Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Noviello, Thereza Simões (RIBEIRO, 1997, p.150).

ainda um pedaço de carne de onde saía sangue, dando a impressão de que se tratavam de corpos ensanguentados. Já Cildo Meireles, com um trabalho intitulado *Tiradentes: Totem monumento ao preso político*, amarrou dez galinhas a uma estaca de madeira e ateou fogo diante de um público perplexo.

As trouxas ensanguentadas de Barrio foram lançadas no ribeirão Arrudas, atraindo uma concentração grande de público, criando tensão e consequentemente provocando a intervenção do Corpo de Bombeiros e da Polícia. O ritual das galinhas queimadas vivas de Cildo Meireles foi condenado por deputados e marcado por discursos inflamados durante um almoço em Ouro Preto, na entrega de Medalhas da Inconfidência.



FIG 113 e FIG 114 : *Trouxas Ensanguentadas*, Artur Barrio

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010

Metáforas e mensagens políticas estavam presentes em vários outros trabalhos, como carimbos de Thereza Simões contendo inscrições como *Dirty*, *Verbotten*, *Fragile Act Silently* (uma afirmação de Malcom X) aplicados nas paredes, painéis e vidraças do Palácio das Artes. Seus carimbos estabeleciam um paralelo com as palavras (Ver)melho e (Grama)tica, grafitadas na grama e nas calçadas do parque por José Ronaldo Lima, tendo ao lado jornais com manchetes sobre revolução cultural da China e da Guerra do Vietnã. Os engradados de madeira pintada por Alfredo José Fontes, lembrando armadilhas para animais foram definidos pelo artista como metáforas de comportamento político: esquerda, direita, volver (MORAIS apud RIBEIRO, 2013)

Lotus Lobo optou por uma intervenção de conotação ecológica, com sementes de milho plantadas na terra, no Parque Municipal, visando interferir na paisagem habitual do local com uma plantação diferente e observar o seu desenvolvimento.

(...)minha proposta foi plantar milho no Parque, ver o milho crescendo e florindo num lugar inusitado, ver alguma planta nascendo e crescendo nesse lugar. A proposta não

deu certo, porque eu não tinha conhecimento de agricultura. Fiz uma foto da instalação da semente, mas não fiz outras porque houve uma ruptura no meu trabalho. Gostei de participar do evento, mas deu polícia direto no Parque. (LOBO, apud RIBEIRO, 1997, p.230)

Aos olhos de Ribeiro, a intervenção de Lotus no parque recupera antigos rituais do milho das civilizações agrícolas pré-colombianas. Ali, o milho era a base da alimentação e representava a suprema divindade. Inovador do ponto de vista estético, a artista assume um papel singular na nova vanguarda brasileira ao questionar códigos artísticos e ampliar propostas radicais de sua equipe (RIBEIRO, 1997, p.223).

Luciano Gusmão apresentou duas propostas para o evento: *Reflexões e Transpirações*. Em *Reflexões* investigou-se a questão da arte enquanto reflexo da realidade, construindo um paralelo com a questão da reversibilidade na física.

(...) não conseguia fazer nada que não fosse desenvolver minha relação com a paisagem. Comprei um espelho grande, que se quebrou, e fiz um trabalho que se chamava *Reflexões*, cujo texto de colocação é muito bonito, mas eu não o tenho. Peguei o espelho e caminhei com ele pelo parque tentando fazer coisas como pegar um copo com água e verificar que uma parte da água estava refletida no espelho e a outra ficava toda torta, uma parte inteira e a outra deformada. (GUSMÃO apud RIBEIRO, 1997, p.231)

Em *Transpiração*, o artista experimentou as mudanças de configuração e de cor no objeto de arte, aproximando-se das pesquisas dos impressionistas, usando porém, um outro tipo de suporte - o plástico e a grama, e o outro tipo de linguagem - a física. (Idem p, 231)



FIG 115 FIG 116: *Inspirações*, Luciano Gusmão



ACERVO PESSOAL LOTUS LOBO

Segundo Gusmão, um pedaço de plástico estaria em contato com a grama e com a transpiração, uma mudança gradativa na configuração do plástico e da grama mudaria a cor de ambos. Com isso, o artista explorava ao mesmo tempo um “aspecto conceitual e processual da arte ecológica”, conforme colocou Gusmão. A relação entre a física e a arte, segundo

ele, também se faz à medida que o espaço é apropriado. Aos olhos de Artur Freitas, Gusmão foi um dos maiores representantes do Conceitualismo ¹⁵ na arte brasileira dos anos 60. (FREITAS, 2013, p.233)

Na maioria dos trabalhos realizados no Parque Municipal, prevaleceu o 'campo crítico', subvertendo as formas de linguagem das artes plásticas vigentes da época. E foi o autoritarismo do momento e a incompreensão de parte do público que acentuou ainda mais esse caráter político do evento.

Segundo a crítica do próprio Moraes, além das vertentes políticas e cartográficas, uma linha de trabalhos merece destaque: os trabalhos que pediam a participação do espectador. Participação que negava e afirmava a obra de arte. Terezinha Soares, por exemplo, convidou os espectadores para deitarem em três camas que tinham os colchões com cores de times de futebol, formas recortadas, figurando jogares, técnico e um título trocadilhesco: Ela me deu a bola. Dilton Araujo, um artista muito discreto, além das instalações realizadas junto a Luciano Gusmão, deixou sua marca em situações e ações improvisadas, como, colocar sorrateiramente uma caixa de fósforo na exposição Objeto e Participação com a frase "uma possibilidade".

Cabe observar que o evento conseguiu um amplo leque de "artistas de diferentes gerações, cujas obras dialogam com várias tendências de arte contemporânea" (MORAIS, apud Museu de Arte da Pampulha, 2010)

É verdade, foram tempos difíceis – de liberdade truncada, de censura e de repressão. Mas nem por isso os artistas brasileiros deixaram de criar, opinar e questionar, defendendo, contra tudo e contra todos, sua liberdade criativa. Liberdade que, como afirmou Mário de Andrade, encerrando sua conferência, antes referida, "não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir. (MORAIS, apud RIBEIRO, 2013)

Do Corpo à Terra apropriou-se de espaços da cidade e se propôs a criar situações e experiências que discutissem o corpo, a sexualidade, o meio ambiente, a violência imposta pelo sistema e pela ditadura militar, além do próprio estatuto da arte nesse contexto, sua anti-institucionalidade. "O mais inusitado foi essa discussão ter sido proposta para a inauguração de um espaço institucional de arte e para a arte: o Palácio das Artes, cujo nome remetia a uma imagem de suntuosidade e em última instância de sacralização" (DELLAMORE, 2014,

¹⁵ O conceitualismo, segundo análise feita pelo pesquisador Artur Freitas, pode ser visto como uma postura estética e ideológica extrema diante das convenções da arte, da institucionalização dos juízos e das opressões do capitalismo avançado. Ele caracteriza-se pela crise do objeto de arte, crise esta que teve variações de forma e intensidade conforme o contexto; mostrando-se mais violência na arte na América Latina, a exemplo da vanguarda brasileira (FREITAS, 2013, p.47)

p.116).

Foram vários os aspectos inovadores propostos pelos artistas na manifestação *Do Corpo à Terra*. Os trabalhos realizados no Parque Municipal permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas e se assemelhando com o que foi proposto para a obra *Territórios*, onde as intervenções foram concebidas para permanecerem até a sua destruição natural. Algumas chegaram a serem feitas sem a presença do público (rompia-se igualmente com a ideia do espetáculo e/ou vernissage e delas só restou a documentação (fotografias, filmes, gravações, depoimentos, reportagens, etc.

Territórios e *Do Corpo a Terra* marcam um importante momento da arte brasileira na capital mineira, onde o espaço, a cidade e a arquitetura não são apenas suportes, mas partes integrantes do trabalho artístico. A leitura que as duas obras fazem das respectivas arquiteturas é de que ambas, enquanto arquiteturas modernas, refletem a síntese das artes presente em suas concepções. Foram suportes internos, externos mas principalmente de conexão entre interior e exterior. *Territórios* leu perfeitamente a importância dos panos de vidro para instigar o visitante descer do mezanino ao jardim, enquanto *Do Corpo a Terra* fez uma leitura precisa da grandiosidade do Parque Municipal enquanto extensão do Palácio das Artes. As propostas artísticas então se valeram do grande trunfo da arquitetura moderna mineira: sua conexão com a paisagem.

O papel interativo do público e a ação natural do tempo no processo de decomposição dos trabalhos reafirma a expansão desses espaços, valorizando assim os processos e as relações com a arte para além dos moldes tradicionais, ao mesmo tempo em que reforça a integração da obra com os espaços e com a cidade. Os trabalhos realizados de forma coletiva e de cunho social e político tornaram esses ambientes passíveis de novas figurações artísticas e apropriações.

E por fim o papel da vanguarda na capital mineira foi marcado pela presença e articulação da figura militante do crítico Frederico Moraes, bem como, pela conquista de outros espaços para além dos museus e galerias. Moraes por fim afirma que o que importa é a vivência, não a obra, e que a arte estaria então livre da característica transcendente. A aura teria assim sido eliminada para dar lugar a presença do corpo que, segundo o crítico, seria o motor da obra: “o artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa.” (MORAIS, 2010, p. 125).



CONSIDERAÇÕES

Apoiados na construção deste trajeto, podemos constatar que o breve apanhado histórico na cidade de Belo Horizonte nos leva a compreender o conflito gerado entre a tradição e o moderno ao longo do seu desenvolvimento urbano, arquitetônico, social e sobretudo cultural. O que não impediu a consolidação do moderno, ainda que tardiamente se comparado a outras capitais como São Paulo e Rio de Janeiro.

Belo Horizonte também contou com a forte presença do Estado de maneira decisiva para o seu dinamismo cultural. O fortalecimento do academicismo – com a chegada dos artistas Anibal Mattos e, posteriormente, Alberto da Veiga Guignard – foram orquestrados pelo Estado e por interesses políticos e sociais, ficando clara a intenção de agradar a elite ainda provinciana que consumia a arte bucólica e contemplativa das paisagens mineiras.

A conquista do moderno com a construção da Pampulha e os eventos voltados a inserir Belo Horizonte no circuito artístico nacional também contou com a importante presença do Juscelino Kubistchek, que não mediu esforços para inserir a capital mineira no circuito artístico e turístico nacional. O arquiteto Oscar Niemeyer, a convite do próprio JK, encontrou ali um campo experimental para as suas criações de bases corbusianas e seus desejos de imprimir na obra um caráter escultórico e único. O que nos leva a crer que o Conjunto da Pampulha foi também como uma preparação para a construção de Brasília nos anos seguintes. Niemeyer conquistou ali o seu reconhecimento nacional e internacional no cenário da arquitetura moderna.

A busca pela compreensão dos espaços modernos brasileiros nos revela uma particularidade em cada cidade, que está intimamente ligada ao seu momento político e econômico. O que também nos faz concluir que no Brasil os museus modernos não acompanharam fielmente o modelo internacional moderno sugerido – encontraram dentro da nossa realidade histórica e cultural, uma forma própria de expressão moderna. A reafirmação dessa singularidade ao longo da pesquisa foi crucial para entender um dos objetivos propostos que era o estudo dos equipamentos culturais em Belo Horizonte, analisando não só as suas arquiteturas e inserções na cidade, mas também a criação destes equipamentos no contexto nacional.

O Museu de Arte da Pampulha e o Palácio das Artes, portanto, se mostraram ao longo da pesquisa como equipamentos adaptáveis às demandas culturais da cidade (dentro de todas as suas limitações físicas e administrativas) e foram palco de questionamentos e transformações artísticas, cujos desdobramentos ainda perpetuam nos seus momentos atuais.

Cabe aqui sublinhar uma lacuna encontrada no último capítulo no que se refere ao confronto espaço geométrico moderno versus espaço praticado contemporâneo analisado através das duas propostas artísticas descritas e correlacionadas.

Há semelhanças e diferenças observadas que não ficaram tão claras até o momento. *Territórios* trata-se de uma apropriação e releitura do espaço moderno mais simbólico da capital mineira: a Pampulha. Não centralizado, o Museu de Arte foi palco pra elite mineira e os artistas Lotus, Dilton e Luciano propuseram uma interação entre a obra, o público e a arquitetura. Aproximam - através desta arte experimental - o museu da população mineira e neste ponto converge com a proposta *Do Corpo a Terra*, que tinha como objetivo direto o contato e interação com o público. O uso histórico do Parque Municipal enquanto lugar de encontro artístico já contribui para uma maior interação e proximação entre o espaço e a proposta artística, afirmando novamente a importância deste lugar de encontro e transformação.

Frederico Moraes, se animou com a proposta de *Territórios* e ao trocar suas impressões sobre a obra com os artistas - segundo relatos da própria artista Lotus Lobo, decidiu concretizar a Semana de Vanguarda em Belo Horizonte, reforçando essa convergência entre as duas proposições artísticas: uma releitura dos espaços dedicados a arte na capital mineira. Ao mesmo tempo que, Moraes nos evidencia uma diferença entre elas: o viés político e contestador nas diversas propostas artísticas trazidas para o parque localizado no centro da cidade que de certa forma amplia as discussões. Portanto, há convergências interessantes entre *Territórios* e do *Do Corpo a Terra*, o que nos faz entender a importância e grandiosidade de ambas.

Antes de alcançar a finalização desta pesquisa é necessário esclarecer que o pretendido acesso a fontes primárias foi impossibilitado nos últimos dez meses devido à pandemia gerada pelo vírus da Covid-19. Entrevistas, visitas aos equipamentos culturais e pesquisa in loco foram canceladas e substituídas por pesquisas em fontes secundárias; o que não impediu seu percurso, mas deixou de enriquecê-lo como poderia.

E afinal, a arquitetura mortifica ou vivifica as artes?

A arquitetura resignifica e dá o suporte necessário para que a arte exista, provoque e se desdobre sobre a cidade. O encontro das duas é um ponto de encontro potente para que a cultura se manifeste e se perceba como constante presença na vida em comunidade.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Luciana Teixeira de. Modernismo e ambivalência na representação literária de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Revista de Ciências Sociais. v. 32 n. 1/2 p. 30 - 40. 2001.

ARANTES, Otilia. De Opinião 65 a 18º Bienal, Novos Estudos, CEBRAP, São Paulo, nº 15, 1986, pp 69/84.

ARGAN, Carlo Giulio. Arte Moderna. Companhia das Letras, São Paulo: 1992.

BORDA, Luis Eduardo - O Nexo da Forma. Oscar Niemeyer: da Arte Moderna ao Debate Contemporâneo. Tese de Doutorado. ECA/USP: 2003.

CABRAL, Cristina Nascentes. Arquitetura da arte: o paradoxo nos museus de arte moderna. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2003. (Tese de doutorado)

CASTILLO, Sônia Salcedo del. Cenário da arquitetura na arte: montagens e espaços de exposição. São Paulo, Martins, 2008.

COELHO, Teixeira. Moderno Pós Moderno. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2001

COLLARES, Julio Ramos. Exoesqueletos: No modernismo brasileiro décadas de 40 e 50 do século XX. Porto Alegre: FAU-FRGS, 2003. (Dissertação de Mestrado)

COMAS, Carlos Eduardo, O cassino de Oscar Niemeyer e os delitos da arquitetura brasileira. ARQTEXTO 10/11, 2008. pp. 20-41.

DELLAMORE, Carolina. Do Corpo a Terra, 1970. Arte Guerrilha e resistência à ditadura militar. Dossiê Os legados das ditaduras civis-militares. Revista Cantareira, v.3, 2014, pp.109/123.

D'HORTA, Vera. MAM Museu de Arte moderna de São Paulo. São Paulo: DBA, 1985.

FABRIS, Annateresa (org.). Arte e política: algumas possibilidades de leitura. Textos de Cacilda Teixeira da Costa, Geraldo Sousa Dias Filho, Marília Andrés Ribeiro, Tadeu Chiarelli, Yvoty de M.P. Macambira. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra - a síntese das artes. Anais DOCOMOMO, 2016.

FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de

Janeiro: Funarte, 2006.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.

LEON, Aurora. El museo. Madrid: Ediciones Cátedras, S.A., 1995

FREITAS, Artur. Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

GOODWIN, Philip L. Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942. Photographs by G. E. Kidder Smith. 1. ed. New York: Museum of Modern Art, 1943.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias: O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GONÇALVES, Simone Neiva Lourdes. Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante. São Paulo, FAU- USP 2010 (Tese de doutorado)

GUERRA, Abilio (org). Textos Fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira, v.1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

LOTUS, Lobo. Entrevista com Lotus Lobo. Realizada por Juliane Baldow no ateliê da artista. Belo Horizonte, 2019. (material não publicado).

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem moderno. São Paulo: Edusp, 1999.

KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specific, October 80, Cambridge, The MIT Press, 1997, pp. 85-110.

MACEDO, Danilo Matoso. Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955. Brasília: Câmara dos Deputados, coordenação de publicações, 2008.

MENDONÇA, Fabíola Moulin. Arte e Arquitetura: um diálogo possível: um estudo de caso do Museu de Arte da Pampulha. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2013. (Dissertação de Mestrado.)

MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos arte. Rio de Janeiro: Record, 2000.

. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra, Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970a, pp.45-59.

. Contra o estilo mineiro de pintar: uma revolução em progresso, Suplemento Dominical do Estado de Minas, Belo Horizonte, 13 dez. 1964, p. 1.

. Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, M. Da Semana de Vanguarda (I), Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 abr. 1970b, p. 5.

. Panorama das Artes Plásticas: séc. XIX-XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

MONTANER, J.M., OLIVEIRAS, J. Los museos de la última generación. Editora Gustavo Gilli. Barcelona: 1986.

MONTANER, J.M. Museus para o século XXI. Editora Gustavo Gilli. Barcelona: 2003.

MOTTA, Renata Vieira da. Museus e cidade: o impasse dos MACs. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo: 2009. (Tese de doutorado)

MOTTA, Renata Vieira da. MASP - em Exposição: Mostras Periódicas na Sete de Abril. São Paulo.USP, 2013. (Dissertação de mestrado)

NASCIMENTO, Ana Paula. MAM-SP: museu para a metrópole. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2003. (Dissertação de mestrado)

NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: EDITORA ÁTI-CA S.A., 1997.

NIEMEYER, Oscar. As curvas do tempo: memórias. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

OLIVEIRA, Carolina Sinhorelli. Situação crítica: proposições de Frederico Moraes nos anos 1960/70, AEDOS, n. 13, vol. 5, ago./dez. 2013.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PAPADAKI, Stalmo. The Work do Oscar Niemeyer. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950.

PEREIRA, André Mascarenhas. Traços de Belo Horizonte: a contribuição dos caricaturistas para o Modernismo na Cidade Moderna. Belo Horizonte: FAFICH-UFMG, 2011. (Dissertação de mestrado).

RIBEIRO, Marília Andrès. Da exposição Nova Objetividade Brasileira ao evento Do Corpo à Terra, MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 3, pp.136-148, set.2017.
<https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.870>

. Neovanguardas: Belo Horizonte anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

. Entrevista com Frederico de Moraes: 'A arte não pertence a ninguém'. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v.20, n.1, 2013, pp 336/351.
<https://doi.org/10.35699/2316-770X.2013.2724>

. Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Revista do Departamento de História, FAFICH/UFMG, nº. 5, p. 56- 66. dez. 1987

. O moderno e o contemporâneo na arte de Belo Horizonte. Varia Historia n18, Belo Horizonte, Setembro/1997, pp 227/238.

SANTOS, Cristina Ávila. Aníbal Mattos e seu tempo. Belo Horizonte: Ed. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1991.

SANTOS, Nelyane Gonçalves. A história da arte de Belo Horizonte a partir das obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968. Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte: 2014. (Dissertação de mestrado)

SEGRE, Roberto et. all. (orgs.). Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

SILVEIRA, Anny Jacqueline Torres. O sonho de uma petit Paris: os Cafés no cotidiano da Capital. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). BH: Horizontes Históricos. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

TASSINARI, Alberto. O espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELLES, Sofia. Lúcio Costa: Monumentalidade e intimismo. In: Nosso Estudos: CE-BRAP, nº25. outubro 1989. pp 75-94.

VIEIRA, Ivone Luzia. O Modernismo em Minas. O salão de 1936. Museu de Arte de Belo Horizonte, MAC - USP, 1986, sem paginação

VALLE, Marco A. - Desenvolvimento da Forma e Procedimentos de Projeto na Arquitetura de Oscar Neimeyer (1935-1998). Tese de Doutorado. São Paulo: FAU/USP. 2000.

VIVAS, Rodrigo. A vanguarda passou por BH: o mito da irradiação ou ressonância, VIS: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. V.13 nº 1. Janeiro - junho 2014 [2015].

. Arte e vanguardas na cidade moderna, Revista Arquivo Público Mineiro, v.1, 2013 pp. 117-129.

. Os salões nacionais de arte de Belo Horizonte, Anais do 23º Encontro da ANPAP: ecossistemas artísticos, 2014. pp. 1578/1591.

VIVAS, Rodrigo. Por uma história da arte em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

VIVAS, Rodrigo. GUEDES, Gisele. Desejos individuais - imagens de coletividade. Uberlândia: Revista OuvirouVer v.12 n.1 p.168-179. Julho 2016.
<https://doi.org/10.14393/OUV18-v12n1a2016-10>

MATÉRIAS DE JORNAIS

Serão inauguradas amanhã as obras da Pampulha, Jornal Folha de Minas, 15 de maio de 1943.

Um dia memorável na cidade, Jornal Folha de Minas, 16 de maio de 1943

CATÁLOGOS

ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE (APCBH). Inventário dos Dossiês de Eventos, Provenientes do Museu de Arte da Pampulha / Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. CEFART TEATRO: Centro de formação artística e tecnológica. 30 anos em cena / Belo Horizonte: FCS, 2016.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. Corpos Artísticos do Palácio das Artes: trajetória e movimento / organização Fernando Antonio Mencarelli, Arnaldo Leite de Alvarenga, Ernani de

Castro Maletta, Maurilio Andrade Rocha – Belo Horizonte, FCS, 2006.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. Pátio dos Milagres: 35 anos do Palácio das Artes, um retrato / organização Glória Reis e Marcelo Castilho Avellar – Belo Horizonte, FCS, 2006.

MUSEU DE ARTE DE BELO HORIZONTE. O Modernismo em Minas: O Salão de 1936 -Belo Horizonte, MABH, 1986.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais / organização Rodrigo Moura – Belo Horizonte: MAP, 2005.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Catálogo Neovanguardas: Museu de Arte da Pampulha 50 anos / organização de Fabiola Moulin e Rute Assis – Belo Horizonte: MAP, 2008.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Entre salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000 / organização Luciana Bonadio e Janaina Melo – Belo Horizonte: MAP, 2010.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Bolsa Pampulha 2013-2014: 31º Salão de Arte de Belo Horizonte – Belo Horizonte, MAP, 2014.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Arte e política no acervo do Museu de Arte da Pampulha / organização de Marília Andrés Ribeiro. – Belo Horizonte: MAP, 2016.

CONSULTAS VIRTUAIS

Do Corpo à Terra (1970: Belo Horizonte, MG). Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84839/do-corpo-a-terra-1970-belo-horizonte-mg>>

Cassino da Pampulha. Museu Virtual Pampulha. Belo Horizonte, 14 de jan. de 2013. Disponível em:<http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_pampulha/modules/news3/article.php?storyid=15#>. Acesso em: 12 de out. de 2020.

NOVA Objetividade Brasileira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81894/nova-objetividade-brasileira-1967-rio-de-janeiro-rj>>.

FERBER. Amanda. Anexo do Museu de Arte da Pampulha / Horizontes Arquitetura e Urbanismo, 2016. ArchDaily Brasil. Acessado 10 Nov 2020. <<https://www.archdaily.com.br/br/794673/anexo-do-museu-de-arte-da-pampulha-horizontes-arquitetura-e-urbanismo>>



ANEXOS

ANEXO 1. | O Caminho Percorrido

(Conferência pronunciada em Belo Horizonte, por Oswald de Andrade, 1944.)

"PERGUNTOU-ME alguém se o título que dei a esta palestra O Caminho Percorrido indicava o trajeto ferroviário de São Paulo a Belo Horizonte. Não disse que não. E fiquei pensando nessa curiosa analogia em que a distância geográfica entre as duas capitais pode ilustrar uma etapa superada no tempo. O caminho percorrido de 22 a 44. São Paulo do Centenário, Belo Horizonte de Juscelino Kubitschek. Em 22, São Paulo come-çava. Hoje Belo Horizonte conclui. Porque enquanto Minas procura unificar o Brasil, São Paulo se dispersou em setenta painéis e foi preciso virmos a Belo Horizonte para dar o espetáculo duma família solidária e respeitável.

Indagar por que se processou na nossa capital a renovação literária é o mesmo que indagar por que se produziu em Minas Gerais a Inconfidência. Como houve as revoluções do ouro, houve a \$ do café. Naquelas culminaram os intelectuais de Vila Rica, nestas agiram como semáforos os modernistas de 22. Nunca se poderá desligar a Semana de Arte que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana que se verificou em julho, no mesmo ano. Ambos os acontecimentos iriam marcar apenas a maioria do Brasil. Essa maioria fora renunciada em Minas pelos inconfidentes. E que queriam os inconfidentes senão acertar o passo com o mundo, senão tirar o meridiano exato de nossa hora histórica? Hoje passou-se o tempo, os seus corpos voltaram ao solo da pátria. Um só não voltou. Porque daqui não saiu. Foi espalhado por toda a terra brasileira. No entanto, que é feito da imagem do mártir de Vila Rica? Por que ele não estará nos nossos olhos como está nos nossos corações? É bem capaz de haver mais retratos de D. Maria I por esse Brasil afora do que retratos de Tiradentes.

Vamos dividir o movimento literário que deu essa messe de escritores, poetas e artistas de 22 para cá, rapidamente estudar a Semana, suas condições internas e influências exteriores. Na Vila Rica do século XVIII havia os chefes rebeldes da tropa, prontos a sair, os heróicos padres carbonários, os homens que construiriam a lei nova, mas também havia os estudantes brasileiros na Europa. Em 22, o mesmo contato subversivo com a Europa se estabeleceu para dar força e direção aos anseios subjetivos nacionais, autorizados agora pela primeira indústria, como o outro o fora pela primeira mineração.

E por que esse anseio?

Essa insatisfação era assim motivada em carta a Jefferson, por um dos nossos estudantes inconfidentes na Europa, José Joaquim da Maia:

"je suis brésilien et vous savez que ma malheureuse patrie gémît dans un affreux esclavage que devient chaque jour plus insupportable".

A insatisfação de 22 nos levava a Paris dentre duas guerras e no seu desdobramento foi mais longe. Levou brasileiros à Rússia e às terras que haviam inventado o fascismo. Graça

Aranha vivia em Paris. Mais de um brasileiro pisou o país dos O Sr. Tristão de Athayde fez uma romaria à Palestina.

Querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas, particularmente tolerada pela Polícia Especial, e que nos quis infligir um dos grupos modernistas, o Verde-Amarelo, chefiado pelo Sr. Cassiano Ricardo.

Para essa gente que se bipartiu depois na formação reacio-nária do Integralismo e da Bandeira, o desgraçado desembargador Tomás Antônio Gonzaga era um homem afastado dos problemas brasileiros porque cantava Marília e vestia de clâmide a sua poética lapidar. No entanto, Gonzaga e seus companheiros sentiram como ninguém a exaustão da terra escrava e apenas recobriram de pastores arcádicos o vulcão que trabalhavam nas entranhas políticas de Vila Rica. Foram os árcades que paga-ram com a vida o sonho siderúrgico de uma pátria liberta.

Queriam decerto que Gonzaga fôsse um acadêmico de letras do século XVIII a serviço político do Visconde de Barba-cena, tecendo adulagens e blandícias a D. Maria I e ao regime colonial que nos conspurcava!

Mas isso não se deu com os intelectuais mineiros do século XVIII. E felizmente não se deu com quase todos os intelec-tuais de 22.

É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizado, enfim com o seu lanci-nante divisor das águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de Wall-Síreet. O modernismo é um diagra-ma da alta do café, da quebra e da revolução brasileira. Quando o Sr. José Américo de Almeida mostrou a senda nova do romance social, se tinham já dividido em vendavais políticos os grupos literários saídos da Semana. A Semana dera a ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras mais opostas. Dela sairia o Pau-Brasil, indicando uma poesia de exportação contra a velha poesia de importação que amarrava a nossa língua. E de Pau-Brasil sairia na direção do nosso primitivo, do “bom cani-bal” de Montaigne e Rousseau. Se me perguntarem o que é Pau-Brasil eu não vos indicarei o meu livro – paradigma de 1925, mas vos mostrarei os poetas que o superaram – Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Ascenso Ferreira, Sérgio Milliet e Jorge de Lima. E o Norte e o Sul. Se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22, o que acoroçoava então em nós, Blaise Cendrars êsse grande globe-trotter suíço já chamado “pirata do lago Le-mano”, e que de fato veio se afogar, não numa praia nativa, mas num fundo de garrafa da política de Vichy. A Antropofagia foi na primeira década do modernismo, o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro.

Já se tinha destacado de nós o grupo verde-amarelo, sentado na tripeça perfeita dos Srs. Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti Del Picchia. Tão perfeita de anseios para sal-

var o Brasil que deu o Integralismo de um lado, de outro a Bandeira.

Na elucidação da questão da Antropofagia entra um ato de elegância do Sr. Tristão de Athayde que muito me como-veu. Antes de me referir a isso, quero fazer notar que o Sr. Tristão de Athayde está tingindo a cabeça de acaju. Esquece-se de que há pouco mais de um ano desejava em grandes artigos que a Rússia fôsse esmagada pela Alemanha nazista, pois seria logo em seguida posta nocaute pelos vencedores de Cassino. Agora já vê diferente e deseja retomar a posição contrita de crítico ao par. Nesse caminho, que aliás já vai trilhado por outros penitentes, teremos breve um viveiro de pavões vermelhos. Mas antes dessa remada para a esquerda, o leão da Academia que Agrippino Grieco chamou de “rei dos animais de farda” ou seja o inodoro e presidencial Sr. Múcio Leão deu à publicidade uma carta de Antônio de Alcântara Machado que lhe foi piedosamente passada pelo crítico católico d* O Jornal, a fim de me xingar pela boca de um morto. Quem havia de publicar essa carta senão a ratazana em molho-pardo que é o Sr. Cassiano Ricardo? Nesse documento vem à tona o estado de sítio que proclamaram contra mim os amigos da véspera modernista de 22. Pretendia-se que eu fôsse esmagado pelo silêncio, talvez por ter lançado Mário de Andrade e prefaciado o primeiro livro de Antônio de Alcântara Machado. É ele mesmo quem depõe de além-túmulo. Tudo isso teria m vago interesse ane-dótico se não viesse elucidar as atitudes políticas em que se bi-partiu o grupo oriundo da Semana. Comigo ficaram Raul Bopp, Osvaldo Costa, Jaime Adour da Câmara, Geraldo Ferraz e Clóvis de Gusmão. Abandonamos os salões e nos tornamos os vira-latas do modernismo. Veio 30. O outro grupo tomou os caminhos que levariam à revolução paulista de 32. Os vira-latas comeram cadeia, passaram fome, pularam muros, com exceção do poeta de Cobra Norato que estava no exílio de um con-sulado. É que a Antropofagia salvava o sentido do modernismo e pagava o tributo político de ter caminhado decididamente para o futuro.

Mas aí já corriam os tempos novos, os do romance social, indicados pela publicação de Bagaceira e reivindicando outra fonte de interesse nacional que, paralelamente com Pau-Brasil, segundo a crítica de Prudente de Moraes Neto viera do Nordeste. Começara a sociologia nativa e saudosista do Sr. Gilberto Freyre. E surgiu Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Amando Fontes, Ciro dos Anjos e tantos outros. O importante dêsse crescimento de ciclo é o aparecimento de um novo personagem no romance nacional — o povo. É o povo que brota de Suor e de Jubiabá e que vem agora depor sobre a vida do sul, na Fronteira Agreste do romancista Pedro Ivan de Martins.

De 22 para cá, o escritor nacional não traiu o povo, antes o descobriu e o exaltou. Vêde o exemplo admirável de Jorge Amado.

Ainda em 24, quando as primeiras bombardadas da revolta paulista atroaram o céu da cidade ninguém compreendia nada. Os escritores estavam ausentes do movimento telúrico que se agitava. Estavam nos salões, Mas, em 24 nem o governo, nem os próprios revolucionários compreendiam nada. É assim mesmo que se processa a história, ela toma sentido nas repercussões e na soma dos fatos, nas suas decisões proféticas, no seu final balanço ideológico

e político.

Em 24, na hora zero de 5 de julho eu me achava com Blaise Cendrars na redação de O Correio Paulistano, quando no salão nobre penetrou o Presidente Carlos de Campos, alvo direto da revolta. Quem não conhecer êste episódio pensará que o Presidente fora ali tomar providências contra a rebelião, ou se ocultar! Não! Faltavam 15 minutos para a meia-noite. Mas ninguém sabia que aquêle 5 de julho ia inaugurar uma época na vida do Brasil. O Presidente paulista entrava como sempre desprevenido, e sozinho, nessa noite em companhia de um amigo, no edifício do seu jornal, do jornal do govêrno, onde os redatores bocejavam de tédio ante os últimos telegramas e a calma da noite sem notícias. E que se passava lá fora nos quartéis? Soaram as doze pancadas e não estremeceu o relógio grande, nem a sala luxuosa, nem o edifício penumbroso. Conversava-se calmamente sôbre a broca que assolava os cafêzais. Nas casernas agitadas matavam-se oficiais e praças e a tropa saía para os tumultos da cidade. Os quartéis já se tinham levan-tado. Quitaúna, a Luz, Sant'Anna. E o Presidente falava a mim e a Cendrars, com sua voz pausada: — Vou mandar os soldados da Força Pública atacarem a broca do café. Êles não fazem nada...

De outro lado, os revolucionários não possuíam serviço secreto, ligação ou unidade de comando. Enquanto Miguel Costa, certo da derrota ante a teimosia da resistência presidencial nos Campos Elísios, mandava a Carlos de Campos uma carta oferecendo rendição honrosa, êste abandonava precipita-damente o Palácio pelo braço de um espião para receber no alvo combinado o tiro de misericórdia que daria desfecho à luta.

Pela primeira vez na história militar, em vez da bala pro-curar o alvo, foi o alvo que procurou a bala. Tendo enguiçado um canhão que fazia tudo para mirar os Campos Elísios, e que só atingia o Centro, sugeriram ao Presidente que se dirigisse para a Secretaria da Segurança, onde seria massacrado. E êle foi!

Os fatos se processaram assim, loucos, ilógicos, espantosos! No entanto como cresceu de sentido êsse episódio da nossa vida pública! Quem nos diz que da resistência civil de Carlos de Campos não sairia, pelo menos a tradição de uma resistência mais profunda na direção das conquistas liberais, dessas conquistas que são seculares e indefectíveis em Minas? Quem nos diz que da sublevação de Miguel Costa não ia se marcar de esperança a insatisfação popular da gente do Brasil?

Não havia muita coisa, no embornal dos revoltosos. Nem plano, nem ligação, nem caminhos. O então tenente João Alberto disse explicando o movimento: — “Não tínhamos dire-tivas, mas tínhamos vergonha.” Havia qualquer cousa no ar que era a insubmissão contra os processos políticos que opri-miam a gente brasileira. E foi êsse sentimento ponderável de oposição que forjou a vitória. Esse sentimento que nenhum técnico da angústia coletiva poderia localizar, pois é feito de interjeições desligadas de seus motivos, de caras torcidas ante a normalidade dos dias e de explosões díspares pelas quais a loucura pode ser só superficialmente responsabilizada.

De 24, sairia êsse raide de semiloucos, que foi a Coluna. A Coluna que levava nos dentes

dos cavalos e nos braços dos peões a História do Brasil. E sairia a revolução de 30. E sairia o Tenentismo, as alianças populares, finalmente o estopim da revolução que se hoje sangra de fogos novos na Europa em escuta, também sangra aqui nos cárceres de Tiradentes que a América reabriu.

Com a guerra, chegamos aos dias presentes. E os intelectuais respondem a um inquérito. Se a sua missão é participar dos acontecimentos. Como não? Que será de nós, que somos as vozes da sociedade em transformação, portanto os seus juizes e guias, se deixarmos que outras forças influam e embarquem a marcha humana que começa? O inimigo está vivo e ainda age. Nada mais oportuno que citar o desmascaramento provocado pela sinceridade de um político continental, o qual colocou como ideólogos do neofascismo americano, no mesmo balaio, o Sr. Plínio Salgado e o Sr. Tristão de Athayde. Um simples esbarrão desastreado fez sair a tinta fresca com que o crítico penitente estava procurando encobrir as côres de seu pernicioso e longo proselitismo reacionário. A união nacional diante do inimigo é um primado. União! Sim! Mas que se abram todos os cárceres políticos do Brasil!

De resto sejamos generosos. Façamos crédito mesmo às conversões posteriores à épica de Stalingrado ! União! Os nossos soldados vão dar o seu sangue pela liberdade do mundo. União e anistia! E não turbemos a nossa jovialidade hospitaleira, nem mesmo diante das missas negras do Sr. George Bernanos e das coletas internacionais do Sr. Otto Maria Carpeaux.

Para mim o que perde o Sr. Bernanos é a sutileza. A sutileza e os princípios. Numa só palavra a restauração. Chamaram-no já de Jeanne D'Arc de Barbacena. Não compreende o mundo futuro sem o Duque de Guise. Gosta de beijar a mão. Quando ruiu Mussolini, arranhou para ele mais de um álibi sentimental. Não sabia qual o Mussolini que se devia enforcar. Sempre a sutileza. Hesitava entre Benoit, Benito e Bento. Um podia ficar para semente. Receio muito que Bernanos tenha um pouco de Jeanne D'Arc e muito do Visconde de Barbacena.

O outro europeu também surgiu entre nós com a guerra. Tinha sido secretário de Dollfuss. Imagino a tragédia deste civilizado que vinha de Viena, e portanto, mesmo com Dollfuss, trazendo na alma uns laivos do Danúbio Azul. Dizem que a primeira pessoa que encontrou nos nossos meios literários foi o romancista nordestino José Lins do Rêgo. Não guardo nenhum rancor do escritor de Bangüê. Sei que no fundo ele é um bom rapaz, que nada tem de canibalesco como indicam — a quem não o conhece — a cara, o grito, o prazer pelo futebol. Para um vienense que tivera a infância ninada pelo Sonho de Valsa, tinha que suceder o que sucedeu. Repetiu-se no século XX a tragédia do alemão Hans Staden perdido aqui no mato denso da descoberta. Os óculos de José Lins, o seu dinamismo, seus tapas nas costas, tudo repetia a frase alviçareira do morubixaba de Bertioga: — Aí vem nossa comida pulando! Otto Maria Carpeaux perdeu a fala, entregou os pontos. Passou a ser o mais humilde e açodado admirador da tribo do José Olímpio. Só eu fui excluído, talvez porque morasse em São Paulo de Piratininga, em pagos diversos e supostamente hostis. Daí por diante ele escreve, escreve, elucida, plagia, ensina, mas sobretudo badala... É o Bôca Larga de porta de livraria, o sacristão dos convertidos à nova cultura, a de Dollfuss, o enforcador, a que corveja sobre o túmulo

aberto num campo de con-centração nazista, para o corpo de Romain Rolland.

Como vêdes, os tempos são conturbados e estranhos. As barbas do vizinho ardem por causa das jaculatórias que neste lado do Prata, faz de mãos postas o Sr. Tristão de Athayde. Há compensações, porém. Há esperança nos céus de Roma. E a luz continua a vir do Oriente, nas bôeas dos canhões que souberam esmagar os inimigos da vida.

Ê preciso, porém, que saibamos ocupar nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num com-bate só, não há lugar para neutros ou anfíbios. Já se foi o tempo em que, sorrindo dos que lutavam sem tréguas e muitas vêzes sem esperança, os estetas se divertiam dizendo aos cató-licos que eram comunistas e a êstes que eram católicos. O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha. Tomai lugar em vossos tanques em vossos aviões, intelectuais de Minas! Trocai a serenata pela me-tralhadora! Parti em espírito com os soldados que vão deixar as suas vidas na carnificina que se trava por um mundo melhor. Defini vossa posição! Sois das mais fortes equipas de todos os tempos brasileiros. Mais que nunca, terra de poetas, terra de romancistas e narradores! Terra de sensibilidade inte-rior, terra de inteligência. Dois de vossos líderes, nos piores anos, nos anos da grande traição, permaneceram irredutíveis nas suas trincheiras de progresso e de democracia – Carlos Drummond de Andrade e Aníbal Monteiro Machado. Conser-vai como êles, o compromisso dos inconfidentes! Como nas vossas montanhas, introvertidas de ferro, tendes no vosso reco-lhimento o segredo das forjas de amanhã. Fabricai vossrs armas com o ouro de vossa vida interior ! E deixai para sempre os vossos complexos de isolamento mediterrâneo. Vinde com vossos irmãos de São Paulo, com vossos irmãos do Norte e do Sul, fazer com que se cumpram os destinos do Brasil!

Tendes tudo, tendes a fôrça de vossa história, tendes a mulher de Minas, bela e sentimental, a que deu as sacrificadas do primeiro Brasil político – Bárbara Heliodora, Marília, Eugê-nia Maria de Jesus, a humilde anônima companheira do alferes Tiradentes. E tendes o sonho da terceira mineração.

No pórtico de nossa literatura, se agigantam os dois guias de nosso destino intelectual – Euclides da Cunha e Machado de Assis. São as coordenadas mestras de nossa existência lite-rária. Fora de suas rotas, nada de legítimo sairá de nossa capa-cidade criadora. E que nos ensinam os mestres inegáveis? O pessimismo de Machado é um pessimismo de classe. Nêle, já existe fixado o germe de tôda uma sociedade condenada. Em Euclides, surge a esperança do povo, a mística do povo, a anunciação do povo brasileiro.

Façamos da irmanação entre mineiros e paulistas, um fasto da fraternidade nacional. Façamos crédito à união que se anun-cia! Constatamos hoje que ficaram marcados aqui, vinte e dois anos de luta nesse trajeto. De São Paulo a Belo Horizonte.

Aqui, neste ano da graça de 1944, viemos encontrar o marco da primeira etapa vencida. Belo Horizonte, a cidade perfeita, anuncia-se a Bayreuth brasileira, o refúgio criador da poesia e da arte que não dará com certeza, as centúrias hirsutas saídas da demagogia wagneriana, que hoje ajudamos a abater no mundo em sangue. Mas êsse apaziguamento que reunirá

um dia, sob o mesmo toldo de trabalho, e de fé, os homens de boa-vontade.

Minas antiga nos dera as grandes lições da Inconfidência, as grandes lições do Aleijadinho. Das catedrais do silêncio e do minério vivo da liberdade, oculto nas montanhas que aparecem amassadas pelas mãos de Deus, Minas moderna já nos havia prodigado o exemplo sem par da Penitenciária de Neves, que pelas mãos de José Maria d'Alkmin, está indicando à América trágica de Sing-Sing e do Carandiru, que as portas abertas são os melhores caminhos da regeneração e de boa conduta. Agora, viemos encontrar na tarde opalina da Pampulha o cassino mágico. E do outro lado, a massa dos monges medievais com que o gênio arquitetônico de Oscar Niemeyer faria a única catedral capaz ainda de converter. Viemos encontrar um santo ensinando as artes da pintura como nos bons tempos do Renascimento ensinava Cimabué, ensinava o Perugino, Santo Alberto da Veiga Guignard. Viemos encontrar o teatro encantado, onde parece que já se movimentam, nos cenários do futuro, as florestas de Macbeth, as massas saídas de Górkí e de Tolstói, e os meandros espessos onde Solveig canta esperando Peer Gynt.

E viemos encontrar, mais do que isso, viemos espiar por uma fresta o mundo de amanhã. Foi aquele almoço do restaurante popular da cidade, onde as mães pobres, os garotinhos que seguram suas pobres calças remendadas em suspensórios que têm forma de cruz, onde velhos operários e moças de côr, sentam-se para comer a sua fome justa, numa fraternidade a que a música do rádio empresta um canto de vitória sobre o mal, a desigualdade e a injustiça. E fomos ver os ambulatórios limpos do Hospital Municipal.

O hospital de Odilon Behrens e o restaurante da cidade são, porém, manchas de sol vivo na escuridão dos dias torvos do presente. É preciso que a clareira seja inteiramente aberta!

Porque estou convencido de que só seremos felizes sobre a terra quando toda a humanidade, num mundo redimido, comer à mesma mesa, com a mesma fome justa satisfeita, sob o mesmo tendal de fraternidade e de democracia.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira SA, 1971.

ANEXO 2. | Lei de Criação do Museu de Arte da Pampulha

O Povo do Município de Belo Horizonte, por seus representantes decreta e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1 | Fica criado, no Departamento de Educação e Cultura, o Museu de Arte de Belo Horizonte, com as finalidades, atribuições e organização previstas nesta lei.

Parágrafo único - O Museu de Arte funcionará no prédio do "Cassino da Pampulha", destinando-se todas as suas dependências e o terreno ao uso da instituição ora criada e no exclusivo exercício de suas atividades específicas.

Art. 2 | São os seguintes os fins e objetivos do Museu de Arte de Belo Horizonte:

I - Criar e manter coleções de obras de arte em geral, especialmente de pintura, gravura, escultura, desenho, cinema, fotografia e folclore;

II - Patrocinar e dirigir a realização de conferências e cursos sobre temas de estudo compatíveis com os seus objetivos;

III - Colaborar na promoção e realização do Salão de Belas Artes de Belo Horizonte, observados os dispositivos legais vigentes sobre a matéria e assegurada a participação de, pelo menos, um membro do Conselho do Museu de Arte, em cada uma das comissões ou seções julgadoras dos trabalhos concorrentes nos prêmios de Salão;

IV - Promover e realizar, em seu auditório e dentro de suas finalidades, espetáculos teatrais, de conjuntos amadores ou profissionais, bem como exposições cinematográficas, espetáculos de ballet e concertos musicais;

V - Patrocinar a realização permanente ou temporária de exposições de obras de arte de sua propriedade, de particulares ou pertencentes a outras instituições;

VI - Patrocinar e promover exposições permanentes ou temporárias de obras de arte popular, em todas as suas formas de Manifestação, incentivando o seu desenvolvimento e a sua difusão.

Art. 3 | O Museu de Arte de Belo Horizonte, será administrado por um Conselho Deliberativo e um Diretor.

Parágrafo único - O diretor e os conselheiros exercerão gratuitamente seus mandatos, sendo o serviço prestado pelos mesmos considerado de interesse público.

Art. 4 | O Conselho Deliberativo será composto de sete (7) membros de livre nomeação do Prefeito, por um período de 3 (três) anos, figurando como membros natos do mesmo um representante de cada uma das seguintes instituições:

a) Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte.

b) Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

c) Cultura Artística de Minas Gerais.

Parágrafo único - Também será membro nato do Conselho o Diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte.

Art. 5 | Compete ao Conselho Deliberativo:

I - Deliberar sobre os assuntos de interesse para o Museu;

II - Elaborar o programa e o calendário anual das atividades ordinárias do Museu de Arte;

III - Deliberar sobre a aquisição de obras de arte para as coleções do Museu, bem como sobre a aplicação das verbas, dotações e rendas da instituição;

IV - Opinar sobre a proposta orçamentaria do Museu;

V - Fiscalizar a gestão do Diretor e julgar as suas contas, submetendo-as, após exame e parecer da Divisão do Orçamento e Contabilidade, à aprovação do Prefeito Municipal, por intermédio do Departamento de Educação e Cultura;

VI - Propor a indicação e contratação do pessoal que se tornar necessário a execução das providências aprovadas, desde que dele não disponha o quadro do pessoal da Municipalidade, sendo os contratos por prazo certo e tarefa determinada.

§ 1º - O Diretor do Museu convocará e presidirá as reuniões do Conselho Deliberativo, salvo quando a matéria em pauta se referir à prestação de contas ou apreciação e julgamento de atos da Direção da Instituição.

§ 2º - O Conselho Deliberativo pelo voto da maioria de seus membros, ficando a exequibilidade de suas decisões na dependência da homologação do Prefeito, quando importarem em despesas.

Art. 6 | Compete ao Diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte, que será de livre escolha do Prefeito com mandato de três anos:

I - Dirigir e administrar o Museu, mantendo-se em contato com o Diretor do D.E.C., com quem despachará todos os casos e ao qual apresentará relatório mensal.

II - Cumprir e fazer cumprir todas as deliberações do Conselho Deliberativo e as Leis Municipais.

III - Dar execução ao programa e ao calendário anual do Museu e realizar os fins e objetivos da instituição ora criada;

IV - Elaborar a proposta orçamentaria do Museu, na oportunidade legal e relativamente a cada exercício, submetê-la ao exame do Conselho Deliberativo, e desde que por este aprovado, encaminhá-la para inclusão no orçamento da Prefeitura, por intermédio do Diretor do D.E.C.;

V - Dar aplicação às verbas, dotações e rendas do Museu nos termos das deliberações do Conselho e prestar contas a este semestralmente;

VI - Presidir o Conselho Deliberativo;

VII - Aplicar e propor a aplicação, conforme o caso, contra o pessoal administrativo do Museu as sanções disciplinares cabíveis de acordo com o Estatuto dos Funcionários Públicos Municipais e com a legislação municipal vigente.

Art. 7 | O Museu poderá receber subvenções e doações, sendo que estas, quando constituírem bens móveis, imóveis e objetos de arte, integrarão o Patrimônio Municipal, serão

inalienáveis, efetuando-se o seu tombamento e ficando assegurada a sua posse permanente ao Museu de Arte.

Art. 8 | A Prefeitura manterá conta especial, em banco, dos recursos destinados ao Museu, especialmente quando as doações, subvenções e quaisquer auxílios a ele destinados, para o cumprimento de suas finalidades.

Parágrafo único - Os saques na conta referida neste artigo, serão feitos pelo Diretor do Museu, mediante emissão de cheques contra assinados pelo Prefeito.

Art. 9 | Fica criado um cargo de Conservador Chefe do Museu, de provimento efetivo, nível 11 (onze).

Parágrafo único - Ao Conservador-Chefe, caberá a chefia da turma administrativa do quadro de pessoal do Museu e a natureza de seu trabalho é a descrita no artigo 11 desta lei.

Art. 10 | O quadro do pessoal do Museu se comporá além do Conservador-Chefe, de um Arquivista, um escriturário, um Datilógrafo, dois auxiliares de Museu, três serventes, dois porteiros, um carpinteiro, um eletricista e um Pintor, todos retirados do quadro de pessoal da Prefeitura, à medida que se tornarem necessários os seus serviços no Museu de Arte.

Art. 11 | Compete ao Conservador-Chefe, do Museu:

- a) Organizar, orientar e controlar as atividades administrativas;
- b) Zelar pela vigilância, limpeza e conservação dos objetos de arte e atender sugestões do público;
- c) responsabilizar-se pelo material em exposição e pela seleção de peças que se incorporem ao acervo;
- d) atender o público, colhendo sugestões e impressões;
- e) Cumprir a orientação traçada pelo Diretor para a administração do Museu.

Art. 12 | Fica aberto o crédito especial de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros) para ocorrer às despesas com a criação e a instalação do Museu de Arte, criado por esta lei, com vigência até 31 de dezembro de 1958.

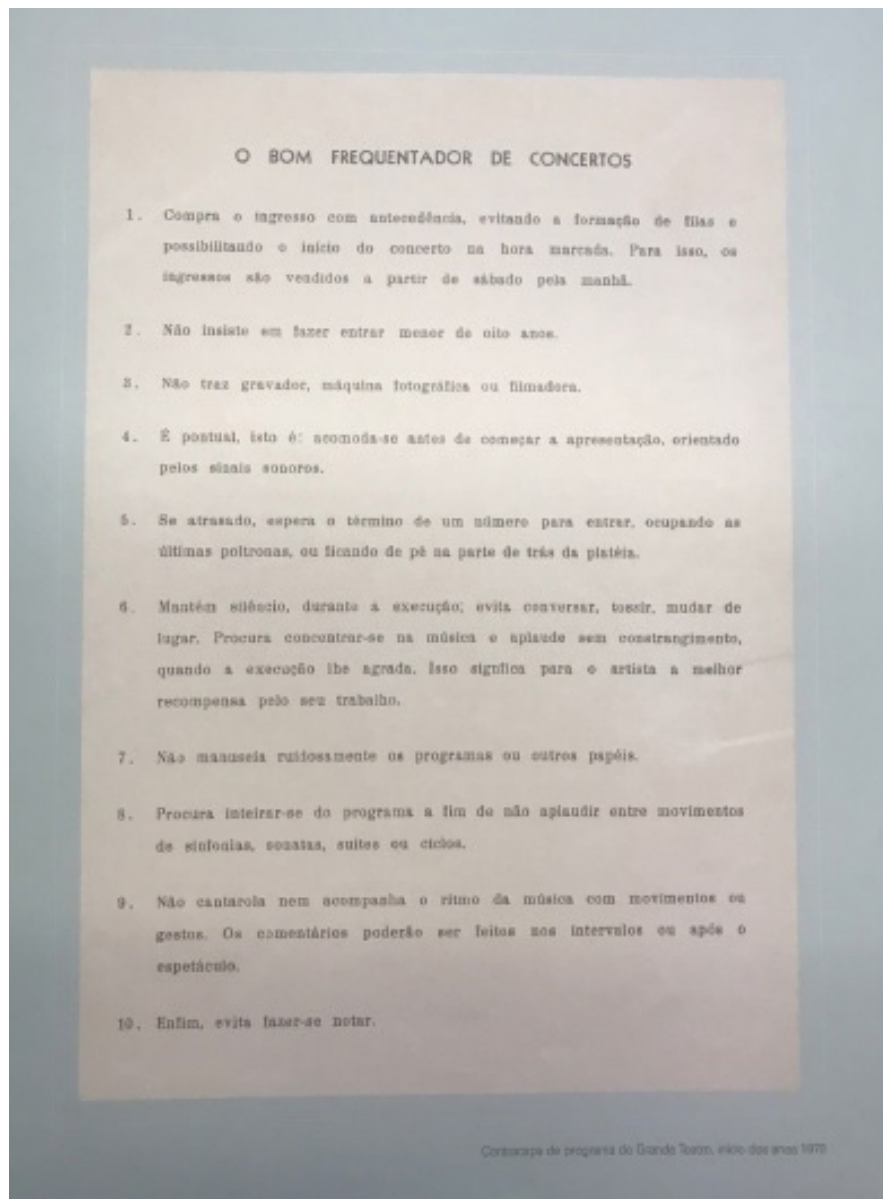
Art. 13 | Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

Mando, portanto, a quem o conhecimento e execução da presente lei pertencer, que a cumpra e a faça cumprir, tão inteiramente como nela se contém.

Belo Horizonte, 23 de dezembro de 1957. O Prefeito
Celso Mello de Azevedo

<https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belohorizonte/leiordinaria/1957/68/674/lei-ordinaria-n-674-1957-dispoe-sobre-a-criacao-do-museu-de-arte-de-belo-horizonte-e-contem-outras-providencia>

ANEXO 3. | Guia O BOM FREQUENTADOR DE CONCERTOS



ANEXO 4 | Lista de Exposições MAP 1958 a 1977

Data	Título da Exposição	Quant. Doc.
19, ABR.- 04, MAIO, 1958	Teatro da Áustria	2
01, JUN, 1958 -?	Israel. Desenhos de Portinari	2
22, JUN. – 08, JUL., 1958	Teatro Universitário Americano	3
04, JUL. – 03, AGO, 1959	Mário Cravo	1
AGO, 1959 -?	Xilogravuras de Newton Cavalcante	2
SET., 1959 -?	Arte Antiga	1
17, OUT. – 12, NOVE, 1959	Maria Helena Andrés e Gravuras Polonesas	3
09-25, JAN., 1960	Pintura Primitiva e Rossini Peres	2
09-25, ABR., 1960	Leonello Berti	
16-25, ABR., 1960	Roberto De Lamônica.	4
10, MAIO, 1960 -?	Paulo Becker, Darci Penteado e Fábio Barbosa.	2
16-31, JUL., 1960	Ícones de Marie Louise Nery e Batiks de Dirceu Nery.	1
30, JUL.- 15, AGO, 1960	Pinturas de Douglas Marquês de Sá	2
10-30, SET. 1960	Grupo Vanguarda de Campinas	2
24, SET., 1960 -?	Misabel Pedrosa. Premio SESI.	2
25-31, OUT. 1960	Coletiva de jovens artistas mineiros e Darci Penteado e Sanson Flexor.	3
25-31, OUT., 1960	Semana de Arte	1
05-20, NOVE, 1960	Calazans Neto	4
19, NOVE., 1960- ?	I Exposição Internacional de arte infantil	2
22, ABR. 1961 -?	Desenhos de Abellardo Zaluar	4
20, MAIO., 1961	O Artista e o tema, Círculo Amigos da Arte	3
24, JUN. – 28, JUL., 1961	Retrospectiva Guignard	2
27, AGO. – 07, SET., 1961	X Festival Universitário de Arte	2
SET., 1961 – ?	Desenhos de Meyer Filho	2
23, SET., 1961, - ?	Artesanato Artístico	2
28, OUT. 1961 -?	Oswaldo Goeldi	2
28, OUT. 1961 -?	20 artistas de Israel	1
25, NOVE, 1961 -?	Arte Fotográfica	1
17, FEV – 1, MAR., 1962	Tapeçaria e pintura de Gina e Antonio Prado	1
24, MAR., 1962 -?	Merlin Evans	4
12, MAIO – 20, JUL., 1962	Exposição de Gravuras de Pennell da Biblioteca do congresso	2
28, JUN.-09, JUL., 1962	Prataria Antiga dos Séculos XVII a XIX	6
01-20, SET., 1962	Retrospectiva Guignard: Homenagem ao Grande Mestre	4
22, SET., 1960 -?	Colchas de noivado e bordados de Castelo Branco, Portugal.	2
13, OUT., 1962 -?	Gravuras de Anna Letícia e Pinturas de Milton Dacosta	6
06, NOVE, 1962 -?	Di Cavalcanti	3
10-30, NOVE, 1962 -?	Honoré Daumier	4
08, FEV.- 06, MAR, 1963	Guadalupe Posada	5
08, MAR., 1963 -?	Pedro Correia Araújo	4
22, MAR. 1963 -?	Inimá de Paula	4
03-29, MAIO, 1963	Lasar Segall	2

25-31, MAIO, 1963 -?	Desenhos de Guignard	4
31, MAIO – 24, JUN., 1963	Henrico Bianco	2
02-24, AGO. 1963	Pintura Contemporânea do México	5
30, AGO – 19, SET, 1963	Haroldo Mattos	4
27, SET – 19, AGO, 1963	Bauhaus	3
18, OUT, 1963 - ?	Martha Loutsch	4
31, JAN., 1964 -?	Jovem Desenho Nacional	1
FEV., 1964	Gravuras da Áustria, Canadá e Holanda	1
20-27, MAR., 1964	Arte Moderna da Índia	3
20, MAIO, 1964 -?	Exposição retrospectiva de Aníbal Matos	2
10, JUL. 1964 -?	Retratos de Artistas Mineiros	4
11, SET, 1964 -?	Francisco Biojone	2
06-12, NOVE, 1964 -?	Marília Rodrigues, Maria Guilhermina e Mário Silésio	6
14, NOVE, 1964 -?	Pietro Nerici	4
19, MAR, 1965 -?	Krajcberg	4
07-17, ABR, 1965	30 anos de pintura em Israel.	1
19, ABR, 1965 -?	Jovem Gravura Nacional	3
04, MAIO, 1965 -?	VII Exposição internacional de arte fotográfica	2
15, JUN, 1965 -?	Ivan Serpa	3
08, JUL – 03, AGO, 1965	Manuel Calvo	2
5, AGO., 1965 - ?	Cerâmica de Hilda Goltz. Fotografia de Fernando Goldgaber	2
02, SET, 1965 -?	Arthur Luiz Pisa	3
05, OUT, 1965 -?	Desenhos de Tadeu Kulisiewicz e Cartazes Poloneses	4
04-14, NOVE, 1965	Tapeçarias de Degois	4
10-26, NOVE, 1965	Pinturas de Paul Garfunkel	1
1 - 25, MAR., 1966	Tapeçarias e Vestimentas da Polônia	2
25, MAR, 1966 -?	Arquitetura Visionária	3
19, ABR – 15, MAIO, 1966	Meio Século de Arte Nova	3
22, JUL., 1966 -?	Arte Manual na Tecelagem USA; Pinturas de Golyscheff; Desenhos de Helena Wong e Esculturas de Tondeur	2
18 -31, AGO, 1966	Jovem Desenho Nacional	2
02-15, SET, 1966	Pinturas de Alberto Teixeira	2
16-28, SET, 1966	Os melhores cartazes alemães de 1965	2
18-28 SET, 1966	Cartazes cinematográficos da Tchecoslováquia	2
27, OUT, 1966 -?	Desenhos de Carlos Leão e pinturas de Maria Leontina	6
29, NOVE - 11 DEZ, 1966	Maria Polo	1
26, JAN- 08, MAR, 1967	Igrejas e arquitetura contemporânea da Polônia	2
09-20, MAIO, 1967	Manabu Mabe, Luis Solari – Colagens e 40 Gravuras Nacionais e Estrangeiras	5
24, MAIO – 15, JUN, 1967	40 gravadores norte americanos. 40 pinturas norte americanas.	2
12-30, JUN, 1967	Franc Kafka. Vida e obra	2
27, SET – 04, OUT, 1967	Gráfica contemporânea alemã depois de 1945.	2
25, OUT, 1967 -?	II Exposição da Jovem Gravura Nacional	2
9, AGO. - 6, OUT., 1968	Luigi Balzola	2

14, OUT, 1968 -?	International Society of Plastic and Audio Visual Art	1
25, ABR, 1969 -?	Arnaldo Ferrari – Pinturas, Miriam Chiaverini – Serigrafias e Obras Premiadas no Salão Municipal de Belas Artes (1964-1968)	4
18, SET – 05, OUT, 1969	I Exposição Circulante: 5 Artistas Portugueses	3
25491	Arte na educação	2
5 - 30, NOV., 1969	2ª Exposição Nacional de Arte	2
13, MAR – 10, ABR, 1970	Pinturas de Hansen	1
22, MAIO – 30 JUL, 1970	Desenhos de Tarsila do Amaral	4
03-25, JUL, 1970	Artistas Iugoslavos.	1
11-30, ABR, 1972	Warchavchik e a Moderna Arquitetura Brasileira	4
10, MAIO- 10, JUN, 1972	43 Anos de Pintura de Burle Marx	1
21, JUN – 02, AGO, 1972	Exposição Guignard 1896-1962	1
22, AGO – 31, SET, 1972	História em Quadrinhos e Comunicação de Massas	3
06, OUT – 05, NOVE, 1972	Arte Infantil Brasileira	2
03, ABR, 1973 - ?	Objetos e Assemblages de João Franl da Costa	2
23, ABR, 1973 - ?	Osvaldo Borda	2
10, JUN – 05, AGO, 1973	3.000 Anos de Moeda	3
07, AGO, 1973 - ?	Arte pelo computador e Josep Albers	1
05-25, SET, 1973	Presença do Império	3
22, OUT, 1973 - ?	George W. Walker	2
14, MAR, 1974 - ?	Poesia Concreta Alemã	1
22, MAIO, 1974 - ?	Arte e Cultura Polonesa	1
26, JUL – 26, AGO, 1974	Exposição de Artes e Técnicas Populares	3
06, SET, 1974 - ?	Exposição Mineira da Bienal de 1974	4
17, SET, 1974 - ?	Três Décadas de Maria Helena Andrés	3
10, JUL., - 15, AGO., 1975	Artistas Brasileiros e Argentinos	1
22, AGO, 1975 - ?	8 Décadas de Cinema	3
15, OUT, 1975 - ?	Caminhos da Tapeçaria e Poemarte	3
15, OUT - 10, NOVE., 1975	Poemarte	1
11, NOVE – 10, DEZ, 1975	Patrício Gudiño	1
18-31, MAIO, 1976	50 artistas de Berlim.	1
11, JUN, 1976 -?	Análise Iconográfica da Pintura Monumental de Portinari nos Estados Unidos	4
29, SET, 1976 -?	Saber Fazer do Autodidata	3
03, MAIO, 1977 -?	Di Cavalcanti	4
16, JUN – 10, AGO, 1977	Papel Moeda através dos tempos	2
17, AGO, 1977 - ?	Arte e História do Culto ao Divino nas Minas Gerais	3
		2
19, SET., 1977 - ?	Pinturas de Helmut Sundhausser	3
06, OUT – 19, NOVE, 1977	Maria Giannetti Torres	3

ANEXO 5 | Convite Arte no Aterro, 1968



ANEXO 6 | Carta de Frederico Moraes a Luciano Gusmão, 1970

Guanabara, 4/2/70

Meu caro Luciano Gusmão,

Acabo de rever os diapositivos que me emprestou do trabalho que você, Lotus Lobo e Dilton Araújo realizaram no jardim do Museu de Arte e com o qual foram premiados no I Salão Nacional de Belo Horizonte. Reexaminei as fotos e dois textos, o seu e o do Dilton. Tudo formidável. Espero mostrar os slides aos artistas jovens daqui na primeira oportunidade.

O primeiro problema que se põe, e isto não deve ser novidade para você, que também crítico de arte, é o da reprodução. Melhor, da documentação. O primeiro problema, aliás, já foi estudado por Malraux (o seu "museu sem paredes" constituído unicamente de reproduções) e por Walter Benjamin ("A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica"). A reprodução deforma. Com isto quero dizer que ela acrescenta alguma coisa à obra e muitas vezes para melhor. O dispositivo de "clareira" sugere mais uma floresta tropical, o continente amazônico do que desenhos sobre a grama. As fotos em preto-e-branco de "vermelho-amarelo-azul" me parecem fascinantes. 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). Jan Dibbets, um artista holandês, diz, muito acertadamente que "a obra de arte é a foto do trabalho", realizada na terra, no gelo ou no campo e ~~logo se transforma em fotografia, que mal se fez já se desfaz, transformando-se em natureza. Fotografia, qualquer um pode reproduzir meu trabalho~~.

Hoje, importa documentar as modificações ocorridas no trabalho. A discussão desse problema me parece interessante em relação ao que apresentaram no ~~F~~ Museu. Sei que o Salão se encerra esta semana. A questão que se coloca é a da retirada do "trabalho". Sobre isso, minha opinião é a seguinte: ele deve ficar lá até transformar-se em lixo, melhor, em natureza. Isto, aliás, já está ocorrendo. As cordas amarelas e verdes estão desaparecendo na grama que cresce. Com o tempo estarão totalmente encobertas e o desenho não será mais perceptível. Como de resto o sol faz confundir o verde/amarelo da grama com as cordas. E assim todas as partes do trabalho. Sobrarão apenas as placas de vidro sobre as quais escreveram textos (poemas?) indicativos. Quando a obra for defunta, estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides. Não sei porque me lembrei agora dos menhires.

2.

O que eles documentavam ou simbolizavam: mortos, eventos, obras de arte? Quando o trabalho de vocês se dissolver na grama do Museu, provavelmente, mais tarde, alguém perguntará: o que ~~existia~~ houve aqui neste jardim? Uma época industrial e tecnológica vive de eventos, situações - os valores mudam e giram cada vez mais rapidamente. Nada dura ou permanece. É por isso que um antropólogo, Marvin Harris, pergunta "se podem as coisas culturais existir para uma geração apenas?". Não tive tempo ainda de ler todo o livro, "A natureza das coisas culturais", para obter a resposta. Desconfio que é sim. A minha resposta, de qualquer maneira é sim. Os orientais ~~há muito~~ consideram-se simples grãos de areia do universo e se ali-
mentam do precário. Quanto a arte, a eternidade não é mais a sua medida. A prepotência preocupa-se com o futuro, em concluir o que começaram. Para Duchamp não existia a palavra terminar. Toda cristalização é sintoma ou prenúncio da morte. A flor, por exemplo. Fico com a raiz, que é vida. Só o que é precário está vivo.

Como vê, meu caro Luciano, o trabalho de vocês é instigante e coloca questões fundamentais, pois vai direto ao cerne da problemática da arte atual. Por exemplo, as relações da arte (cultura) com a natureza. A antropologia tradicional, preocupada em tudo compartimentar, separa, por um vício humanista, a natureza da técnica e da cultura. A civilização industrial criou uma segunda vegetação - a natureza do meio urbano é a floresta de eletrodomésticos, de sinais, de anúncios, de luminosos, edifícios e automóveis. E esta segunda natureza é também cultura. Mas mesmo a outra, a natureza natural, também vai transformando-se em cultura devido aos caminhos da arte atual. Quando do trabalho de vocês sobrar apenas o lixo, a natureza (o jardim do Museu) será arte. O mesmo se poderá dizer dos trabalhos de terra, água, ar, gelo de Walter Maria, Denis Oppenheim, Robert Morris, Dibbets, Cildo Meirelles e de outros em que o corpo (e não o suor, o vômito, o andar, o defecar e urinar, o cheirar, o ouvir, falar, correr, o esforço muscular, etc.) ~~se transforma~~ é o motor da obra. Aí está o problema. Noções como estilo, obra e estrutura de representação são noções do passado. As obras de arte de hoje são eventos, situações, processos, ~~as~~ ideias. Não precisam mais existir fisicamente. Uma das mais importantes exposições realizadas em 1969 foi a que se denominou "Live in Your Head", cujo subtítulo era "When Attitudes Become Form". Foi realizada na "Kunsthalle" de Berna. O jovem crítico Tommaso Trini, apresentando os artistas italianos na mostra em pauta, observa que "para uma arte como esta, que faz visível e pú-"

ticamente convergirnatura e cultura uma substancial unidade, a identificação é um processo corrente." Muitos trabalhos, hoje, nascem como ritmo polifônico, com extensão da manualidade e agilidade, como reação física químico-física, ~~mais~~ levando Trini a concluir que "nasce quase um novo alfabeto para a matéria". "Escavações em lagoas secas, nos desertos, desenhos feitos com tratores, uma pedra na floresta, burecos na terra, caminhos no gelo, andar alguns quilômetros observando os mínimos detalhes da caminhada, tudo isso é arte, mas, depois de algum tempo, nada sobrou senão a fotografia ou a notícia. A arte não se distingue mais da natureza e reciprocamente. Você estranha porque ninguém pensou na "falta de naturalidade da natureza". Dibbets, que citei lá em cima, com sua "art-trace", diz ~~que~~ que suas "obras não são ~~feitas~~ exatamente feitas para serem vistas. Elas estão lá para fazer com que o "espectador", fugidamente, sinta que alguma coisa não vai bem na paisagem". Você, portanto, está certo. A partir do momento que a natureza foi vista e pensada, rompe-se o véu, ele perde sua naturalidade. Deixou de ser fundo, coisa, para ser sujeito. Na medida em que a natureza é apenas fundo, ~~mas~~ nós não a percebemos. O papel da arte é, frequentemente, o de trazer a natureza (o objeto meio, como quer McLuhan) à superfície, torná-la perceptível. Ou como quer Susanne Langer: "As artes ga objetivam a realidade subjetiva e subjetivam a experiência exterior da natureza. A educação artística é a educação do sentimento e uma sociedade que a descuida se entrega a emoção informe. A má arte é uma corrupção do sentimento." Mesmo porque, o objetivo último não é ~~a~~ arte, mas a vida, não é ter obras intocáveis e eternas, mas aprender a ver e a perceber. Aprender a viver na plenitude dos sentidos e sentimentos. Quando tudo for arte não haverá necessidade de arte, já preconizavam condrian. "A man climbs a mountain because it is there. A man makes a work of art because it is not there.", diz um jovem artista norte-americano, Carl André. ~~Se alguns acadêmicos se lamentam de seus trabalhos de lado de fora do Museu, vocês~~ devem muito mais lamentar que três mil pessoas ainda ~~estão~~ foram ao Museu ver seu trabalho. Isto é, eles ainda foram ver obras.

Soube que alguma ^{vez} referiu-se ao trabalho de vocês como uma decoração dos jardins do Museu e até mesmo como um novo conceito de jardim. Cui de um dos jurados certos confrontos com Burle Marx. Estes caras estão por fora, como de resto Burle Marx. O aterra, aqui no Rio, do ponto de visto do uso, uma coisa horrerosa. Foi feito para ser visto à distância, como um quadro ou escultura. Os jardins do Museu ai são igualmente pavorosos. Na verdade, o jardim é coi

sa doméstica, bem comportada, destinada aos olhos burgueses. O jardim cri-
stal diferentemente vive do próprio tempo, em função das estações. É sempre
novo e diferente e ao mesmo tempo eterno. A arte de vocês, se ainda tem
algo de doméstico, vivendo ainda na periferia dos museus, tende a ser cada
vez mais selvagem, rãande, guerrilheira. E hoje só tem vitalidade a arte que
está inteiramente do lado de fora (um cordão umbelical ainda liga o trabalho
de vocês com o interior do Museu - apesar de tudo um bom achado) dos museus,
galerias, de todo e qualquer local sagrado, irrecuperável, que ~~xxxxxx~~ não
pode ser vendida ou colecionada. O melhor do "Palácio das Artes" é o Parque
Municipal, em torno. É Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquela
vasio de terra, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha é a montanha que
está próxima. E depois dela, as Gerais. Em termos mineiros, as Minas (nada)
18, o ouro, Ouro reto, Ouro Branco, ouro Inficionado, Guimarã, e toda a
chamada geração intermediária, arrgh) estão com seu filão esgotado. O que
hoje são as Gerais (séc. 19, gado, o mineiro "visceralmente agrário", e se-
ção, Guimarães Rosa, Paracatu, é a Minas no sentido de "Brasília, no sentido
da Bahia). Este o universo e a geografia que vocês, Milton e outros precisam
explorar doravante. Num país continental como o nosso a arte é uma forma de
apreensão geográfica e territorial. É preciso refazer o mapa - e depois a
história. O séc. 19 em Minas continua inédito - traz-lo quente e vivo neste
dia da graça de 1970 é tarefa urgente que cabe a vocês. A arte hoje é ecoló-
gica. Quero ver os documentos de suas próximas expedições. "Ouro, sangue, mi-
na, pedras, a vegetação rasteira, o resquício de velhas civilizações, min-
res, lípidos e um novo mapa das Gerais. Depois do ouro, do boi. Acabou o em-
tentismo aventureiro das Minas - as sedições nacionalistas, o voze li-
berais, os sonhos libertatórios. As Minas caíram como queda despenca, já di-
ta Maria de Zédrade. E não se ergueram mais.

Mas voltando ao problema da natureza. Todos os movimentos surgidos nos últimos anos nos Estados Unidos e na Europa e que no Brasil têm alguns elementos característicos de uma geração "pós-ateliês" ("nowhere is my home" é o título de um dos trabalhos mais antigos de Gildo Meireles, "free continent" é o nome da série de ~~trabalhos~~ quadros conceituais de Antonio Dias), da "arte povera" e "microcotiva" ao "earthworks movement" foram chamados por alguns críticos norte-americanos de "now naturalism or realism". Uma denominação perigosa (devido ao desgaste do termo naturalismo), porém correta. Ocorre, porém, que "ovo naturalismo" impõe uma nova noção de forma. Não há forma estática, cristalizada nos monumentos e salões, que esta deixou de ter sentido. Há a forma dinâmica. Pois a forma continua existindo. Tudo tem seu

ma. Susanne Langer, por exemplo, fala a não de formas precisas, como a de uma estátua, mas formas de movimento, formas dinâmicas. "Também um rio aprazível - diz - tem forma dinâmica. Se deixasse de correr secaria e se converteria em um lago. Quando um rio deixa de correr porque a água se desvia ou seca, fica o leito do rio, que as vezes está cortado profundamente em sólida rocha. O leito está modelado pela corrente e registra com linhas gravadas as correntes que cessaram de existir. Sua forma é estática, mas expressa a forma dinâmica do rio." É isto que Langer chama de forma viva. A forma viva é orgânica. É isto que o trabalho de vocês sugere. Aparentemente aquelas cordas, plásticos, acrílicos, alumínio são estáticos. Na verdade, tudo ali é inquieto, orgânico, vivo. O suor que vai aparecendo ~~gotejando~~ no plástico que cobre a grama é o melhor exemplo de que a forma está viva (o erro de muitos é confundir dinamismo com movimento: para muitos cinetismo é aquilo que se movimenta, quando na verdade, o sentido real da arte cinética é mostrar uma realidade em movimento, isto é, que se modifica a todo instante). Já o nome que deram às partes do trabalho indicam dinamismo: stalho, clareiras, corpo-da-terra, bôlides, etc. Por outro lado, na medida que a própria natureza (o jardim) passou a fazer parte do trabalho de vocês, o seu dinamismo passou a integrar a "obra". É por isso que você mesmo diz muito acertadamente que "a grama disputa com o Museu a posse do acrílico". Crescendo a grama a obra modifica-se. A chuva, o sol, o vento também provocarão mudanças. Duas harmonias paralelas, a arte e a natureza, entram em conflito até o momento de se confundirem totalmente. O que interessa é o conflito, o atrito. "Depois será o nada. Ou o tudo. O trabalho de vocês é como a água do Rio - passa. Se não secar continuará sendo o rio - que passa. Se secar, deixará um fausto, o leito seco, a ser percorrido, no futuro, pelos arqueólogos. Sou de opinião que devem deixar o trabalho lá, ~~existindo~~ dissolvendo-se sozinho, no tempo. Se insistirem em retirar mantenham as lápides e cerquem o local, façam um jazigo e um epitáfio: aqui existiu, de dezembro de 1969 a fevereiro de 1970, uma obra de arte. Basta que olhes as marcas que a obra deixou na grama, no ~~cimento~~ cimento, na terra. ~~Imagem~~ o tempo e o espaço da obra, a luz que a banhava é as tensões criadas pelas cordas. ~~Imagem~~ Imaginem, imaginem, que "imaginar será sempre maior que viver".

O importante, porém, Luciano é não parar. O trabalho do Museu é uma etapa vencida. E bem vencida.

Receta um abraço meu,

Frederico Moraes

