O XXIII SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES DE 1968: ANÁLISE DE OBRAS E ASPECTOS DO CIRCUITO ARTÍSTICO EM BELO HORIZONTE

Nelyane Gonçalves Santos / Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO
Os salões de arte destacam-se como objetos de estudo para várias pesquisas por concentrarem referências artísticas, propagando valores impressos em obras. Desta maneira, analisar o Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte (SMBA-BH) e algumas obras que o compuseram na década de 1960, pode trazer contribuições para a compreensão do cenário artístico da capital mineira e suas relações com outros circuitos artísticos da época. O ano de 1968 foi emblemático para este evento, nele ocorreu a vigésima terceira edição, o último salão com esta nomenclatura. Mas longe de encerrar um ciclo o Salão de 1968 trouxe questionamentos que já perduravam ao longo da década de 1960 e que marcariam as propostas artísticas que circulavam por eventos semelhantes por todo o país.

PALAVRAS-CHAVE
salões de arte; Belo Horizonte; Museu de Arte da Pampulha

RESUMEN
Los salones de arte se destacan como objetos de estudio para varias investigaciones por enfocar referencias artísticas en la propagación de valores impresos en las obras. Por lo tanto, el análisis del Salón Municipal de Bellas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH) y algunas obras que lo componían en la década de 1960, puede aportar contribuciones a la comprensión de la escena del arte en la capital del estado de Minas Gerais y su relación con otros circuitos artísticos de la época. El año 1968 fue emblemático para este evento, en el ocurrió la vigésimo tercera edición, el último salón con esta nomenclatura. Pero lejos de cerrar un ciclo lo Salón 1968 trajo preguntas que han persistido a lo largo de la década de 1960 y que marcaría las propuestas artísticas que circulaban en eventos similares en todo el país.

PALAVRAS CLAVE
Salones del Arte; Belo Horizonte; Museo de Arte da Pampulha

No ano de 1968 ocorreu a XXIII edição do Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, promovido pela prefeitura, realizado no Museu de Arte da Pampulha. Naquele mesmo ano ocorreram a II Bienal de Artes Plásticas da Bahia (Salvador), o IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas e o XXV Salão Paranaense de Belas Artes (Curitiba) alguns dos vários eventos de caráter semelhante, com regulamentos de participação, banca de jurados e norma de aquisição de acervos via premiações. Este cenário artístico traz aos pesquisadores de história da arte uma potencialidade de aprofundamento e revisão de vários temas da arte brasileira.[1]

No ano seguinte a diretoria do Museu de Arte da Pampulha resolveu adotar em seu título o perfil da Arte Contemporânea, nomeando-se I Salão Nacional de Arte Contemporânea, o que perdurou na segunda versão, de 1970. O encerramento de um ciclo de Salões com a titulação de Belas Artes demonstra o quanto já estava sendo discutido e criticado o modelo de seleção e premiação de obras por categorias de arte, embora muito longe de se esgotar, por encontrar representação em vários outros eventos, como os acima citados. Além disso, podemos vislumbrar nesta iniciativa do Museu, as possibilidades de construção de outro discurso, o de implementação da Arte Contemporânea na capital, já que foi este o mote da escolha do novo título para o evento.

No ano de 1968, diante das várias manifestações contra o regime político instaurado no país, o acirramento da censura e da repressão se instaurou com maior presença nos salões de arte e demais mostras artísticas, abertos frequentemente no segundo semestre. Obras com temas claramente contestatórios não foram expostas e algumas até destruídas (MAGALHÃES, 2013). Dias após a inauguração do XXIII SMBA-BH, o MAP foi fechado, por uma medida cautelar da direção do Museu, que decidiu não prosseguir com a mostra após a retirada de algumas obras pela censura. Este fato versa na narrativa de memórias de artistas e críticos de arte da época, sem, contudo, haver fontes disponíveis que o comprovem, carecendo ainda de pesquisas mais cuidadosas que esclareçam o ocorrido (SAMPAIO, 2009).

O XXIII SMBA-BH teve como jurados Walmir Ayala, Jayme Maurício, Morgan Motta e Donato Ferrari. Devido a ausência de mais uma pessoa no júri, o Museu decidiu

adotar o *voto de Minerva*, ou seja, o voto de desempate em poder do conservador-chefe Márcio Sampaio.[2] A própria *Ata dos Trabalhos do Júri do XXIII SMBA* também registrava que a comissão julgadora adotou como critério de seleção o aproveitamento do maior número de obras, sendo nesta via mais tolerante, porém sendo mais rigorosa na indicação das premiações. Walmir Ayala em reportagem, explicou as motivações destes critérios.

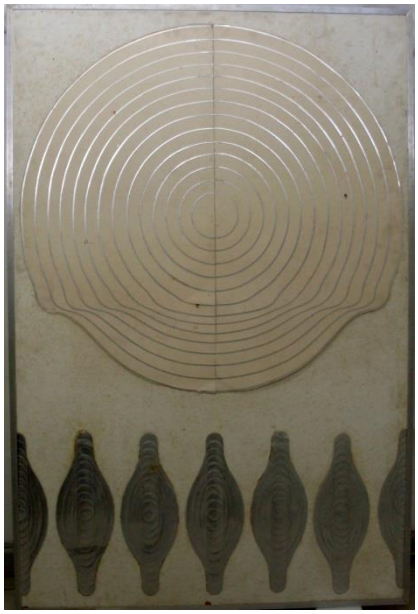
> Tratando-se de um salão regional, para um público que tem poucas oportunidades de um contato com as várias tendências da arte contemporânea, especialmente da inquietante e variada produção dos artistas brasileiros das mais longínquas regiões, este critério tem um sentido didático, avaliador e documental. Exigiu-se, é claro, mesmo dentro desta tolerância, o domínio técnico, o caráter inventivo, a certeza de uma vocação, a unidade e coerência de linguagem. Salientou-se, aliás, de saída, o excelente nível da participação nacional e local, com muito poucas amostras daquela participação repugnante que tem redundado numa espantosa percentagem de cortes em quase todos os salões ultimamente realizados. (AYALA, *Jornal do Brasil*, 05 dez. 1968)

Esta decisão de critérios pode também ter sido influenciada pelos problemas que antecederam à inauguração do Salão, já que o prazo de inscrições foi relativamente curto. Na Ata não há informação do número de inscritos, e nas reportagens de jornal só foram feitos prognósticos do quantitativo que chegava a apontar seiscentos artistas como no ano anterior. Foram selecionados para a exposição 92 pinturas, 74 desenhos, 79 gravuras e 15 esculturas. Entre os selecionados, grande número de artistas era do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

Para além do entendimento de como foi organizado e realizado o XXIII SMBA-BH, é interessante estudar as obras que passaram a constituir o acervo do Museu de Arte da Pampulha a partir das premiações neste evento. A análise das obras a partir do triplo registro da sua visualidade, ou seja, em seus aspectos formais, semânticos e sociais, nos proporciona a compreensão de seu posicionamento no circuito das artes do período comportando o entendimento da esfera material e técnica, artística e estética e a histórica nas obras selecionadas.[3]

Yutaka Toyota e o prêmio de pesquisa

No XXIII SMBA-BH, Yutaka Toyota recebeu o prêmio de pesquisa pela obra *Espaço "In" (Para-Negativo)*. Trata-se de uma pintura com tinta vinílica sobre tela estirada em suporte rígido tipo lâmina de madeira e aplicações de folhas metálicas recortadas e coladas. Na parte superior, há um grande círculo irregular que ocupa pouco mais da metade da tela. Este círculo foi pintado de branco e os frisos metálicos foram feitos em baixo relevo, a tinta foi raspada em finos frisos para deixar o brilho do metal aparente. Na parte de baixo do círculo, há uma ondulação que o deixa irregular proporcionando uma sensação de deformação que retira a estabilidade do círculo como esfera perfeita. Os frisos proporcionam certa movimentação, por causa do brilho metálico, dando a impressão de uma onda que sofre turbulência.



Yutaka Toyota (1931-)
Espaço "In" (Para-Negativo), 1968
Folha metálica, tecido e tinta vinílica sobre suporte tipo Eucatex, 121 x 80 cm
Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG)

Na parte inferior há sete lâminas de metal recortadas e cinzeladas. As formas das lâminas assemelham-se a cristas de ondas. No verso, há as seguintes inscrições, provavelmente feitas pelo próprio artista: "*Yutaka Toyota / Novembro 1968 / S. Paulo, Brasil / Espaço In (para negativo) / R. Ferreira de Araújo, 818 / Pinheiros , S.Paulo, Brasil*".

As pinturas abstratas, com formas que insinuavam movimento, sempre circulares, começaram a fazer parte da obra de Yutaka Toyota no início da década de 1960. Para Mário Schenberg, os círculos de Toyota, apresentavam uma dimensão energética cósmica, insinuando movimentações e texturas complexas[4]. Nesta época já participava de inúmeros salões, adquirindo muitos prêmios, o que lhe proporcionou a possibilidade de migrar para Florença e Milão de 1965 a 1968 (PRIETO, 2009). A partir daí, percebe-se na sua produção uma recorrência de obras abstratas influenciadas pela associação de materiais e pela cinética da visão, trabalhando com formas que se repetem e com distorções que criam efeitos de profundidade e reflexão. A obra pertencente ao MAP está ligada a esta produção de Yutaka Toyota que pelo uso das linhas curvas proporciona um efeito de movimentação ondulatória. Em *Espaço "In" (Para-Negativo)*, percebe-se um verdadeiro despertar óptico da reflexão e do brilho do metal em meio ao branco que deixa de ser uniforme e passa a ser translúcido.

Na sua trajetória artística deste período, a tinta acrílica e a óleo foram aos poucos dando espaço à inserção de folhas metálicas, mas isso a princípio não o afastou da pintura. Utilizava as folhas metálicas, com sulcos, incisões e brunimento, associadas à pintura, intermediando a luminosidade do metal com variações de cores que sobressaíam sobre fundos claros. O uso de materiais diferentes e de tecnologia inovadora para a época, como o alumínio e o poliéster não o afastou da madeira como suporte para a construção de relevos (PRIETO, 2009). O artista desta forma procurava representar concepções dualistas tais como conjunto e unidade, neutralidade e harmonia.

Já no ano de 1966, Yutaka Toyota transpunha esta movimentação óptica para o universo tridimensional da pintura. Suas pesquisas por espaço resultaram em telas que deixaram suas figuras ondulatórias salientes, saindo do plano da pintura e indo em direção ao observador, transpondo as ondas cósmicas de um espaço bidimensional para uma visão tridimensional. Ao pensarmos que desde este momento o artista já se utilizava das figuras ondulatórias e já experimentava a tridimensionalidade, torna-se questionável a premiação de pesquisa no Salão de 1968 para uma pintura do artista que seja bidimensional. Os participantes do júri do

XXIII SMBA eram conhecedores da trajetória do artista e de sua produção naquele momento de retorno recente ao Brasil.

Jayme Maurício, em artigo de jornal de 1969, ao comentar sobre a nova fase tridimensional de Toyota, confirmou que o premiou em pesquisa no XXIII SMBA-BH. O crítico Walmir Ayala, participante do júri naquele Salão, comentou sobre a obra de Toyota, reafirmando assim seu voto à premiação.

> O prêmio especial de pesquisa coube ao magistral artista japonês Toiota (*sic*), conjugando tela e formas metálicas, num exercício de perfeição formal, de execução primorosa, partindo de um desenho ondulatório, de abstração geométrica, para uma continuidade em que o metal e o branco são apenas sutilmente enriquecidos pelo cromatismo de um friso verde sublinhando um dos planos. (AYALA, *Jornal do Brasil*, 05 dez. 1968)

A obra que o crítico descreve não se trata da pintura pertencente ao acervo do MAP, pois nesta não há o friso verde citado, mas esteve no Salão de 1968, pois Toyota participou com mais duas obras. É importante considerar que a obra *Espaço "In" (Para-Negativo)* demarca um longo processo de pesquisa do artista, o que lhe proporcionou o reconhecimento de sua expressão individual nas artes. Esta característica provavelmente foi valorizada pelo júri na premiação e não propriamente o momento de pesquisa da trajetória do artista no ano de 1968.

A categoria de Prêmio de Pesquisa foi criada no XXII SMBA-BH, de 1967. Talvez sua criação tenha sofrido influencia das Bienais de São Paulo que premiava a obra de pesquisa mais relevante. Segundo Vivas (2012) o objetivo era o de apoiar artistas que realizavam pesquisas experimentais no campo artístico, podendo se vincular à tentativa do júri de valorizar artistas que se expressavam mais pela apresentação do processo de criação do que pelos resultados de uma obra acabada.

Carnaval e guerra na obra de Teresinha Soares

Como 2º prêmio de pintura, foi selecionada a obra da artista Teresinha Soares, *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*. Trata-se de um quadro montado com partes de compensado de madeira colados e encaixados. A volumetria desta montagem e as cores vibrantes chamam a atenção do observador que a princípio é envolvido por um torpor de agitação e da combinação exultante de cores. Mas logo ao se deter na

imagem à sua esquerda percebe que a montagem em formato de filme fotográfico em preto e branco, cortados e enquadrados, demonstra uma cena dramática: uma figura humana desfalecida carregada numa maca.

Teresinha Soares (1937-)
Guerra é Guerra – Vamos Sambar, 1968
Tinta vinílica sobre compensado, 117 x150 x 4,5 cm
Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG)

À direita os três quadros dispostos na vertical nas cores da bandeira nacional são uma sequencia narrativa, demonstrando cenas de festa com figuras mascaradas em alusão às festas carnavalescas. A temática da brasilidade, ufanismo e demarcação de emblemas da cultura nacional rivalizam com a denúncia à violência do regime militar que esconde a repressão e impõe medidas compensatórias de incentivo à cultura, como no caso do carnaval.

Nas obras de Teresinha Soares o diálogo preponderante era de crítica ao machismo instituído na sociedade brasileira, à violência e submissão sexual da mulher. Por esta razão, era sempre vinculada ao erotismo nas colunas de jornais. O que devemos ressaltar é que o trabalho da artista não se limitava aos conflitos de gêneros. Esta obra demonstra que Terezinha Soares questionou o estatuto da violência e da sociedade de consumo. Além disso, no campo das artes é importante ressaltar o quanto sua obra foi marcante ao propor a ressignificação do uso e montagem de materiais.

José Ronaldo Lima, *Desenho 35*

O artista José Ronaldo Lima recebeu o primeiro prêmio de desenho pela obra *Desenho 35* no XXIII SMBA-BH. O desenho sobre papel, feito em nanquim e ecoline, possui um efeito de estamparia gerado pelos traços delicados e de grande preenchimento de figuras. A composição divide o desenho em dois hemisférios. Na parte de cima o papel é neutro preenchido apenas pelo contorno de um círculo, na parte de baixo há uma cobertura densa de nanquim preto.

Dentro do círculo, há figuras detalhadas que expressam formas orgânicas, semelhantes a aves e a feições antropomórficas. Pés, mãos, olhos, cabeças se interligam como se fossem um grande organismo em funcionamento. Na parte de baixo do círculo há duas formas ligeiramente retangulares, uma mais ao centro e a outra à esquerda, que se assemelham a relógios com vários ponteiros e contadores com círculos em amarelo, vermelho e laranja.

José Ronaldo Lima (1939)
Desenho 35, 1968
Nanquim e ecoline sobre papel, 70,2 x 39,9 cm
Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG)

Ao centro do círculo na parte mais alta, há quatro figuras semelhantes a humanos apontando para o centro como se estivessem lançando algo que nos remete à foguetes. Outras formas que estão interligadas assemelham-se a bocas abertas

lançando outros organismos menores no espaço. O círculo não é completamente fechado. Na lateral esquerda inferior há um filete em curvas, destacando-se pela sua finura na grande área do nanquim preto. É este fio que parece segurar ou prender o grande círculo que pendula no espaço à grande massa negra que o contorna. Remete-nos a um balão a se agitar no ar, a uma gota densa num fluído menos viscoso ou a uma partícula celular cumprindo seu ciclo de integração e movimentação num organismo vivo.

A visão de formas miniaturizadas numa disposição orgânica e microscópica insinua a visibilidade de organismos celulares, misturados a um universo cósmico de viagens espaciais. Sobre o trabalho do artista, Morgan Motta comentou que "José Ronaldo apresenta uma figuração narrativa linear, baseada em símbolos e signos, resultante de um trabalho de longa elaboração que requer muita paciência e muitos meses de pesquisa" (MOTTA, *Diário da Tarde*, 12 dez. 1968). Quanto à "paciência", por mais que seja um adjetivo subjetivo para ser avaliado, resta-nos observar que o desenho feito a nanquim, com ponta extremamente fina nos contornos e forte densidade de cobertura na área de entorno, exige mesmo muita técnica e perícia. Mais apuro ainda há de ter tido o artista no preenchimento destes contornos que, feitos com ecoline, uma tinta extremamente fluida, exige muito domínio de um pincel finíssimo e com cobertura de cores precisas, escolhidas numa gama reduzida na época de diferentes tons de vermelhos, amarelos e laranjados. O branco utilizado dá destaque às figuras que mais se diferenciam no cenário orgânico quase indecifrável.

A figuração narrativa está mesmo presente nos trabalhos de José Ronaldo Lima, mas não há como considerar a linearidade na obra apresentada, como apontado pelo jornalista, pois a direção do olhar fica por conta do observador, que pode, cada um ao seu modo, visualizar o conjunto de figuras em diferentes direções, já que o artista não apresenta recursos de destaque, composição ou fragmentação para direcionar o olhar. O próprio artista desenvolveu a seguinte análise sobre a adoção da figuração narrativa.

> A arte vem retomar um processo utilizado durante quase toda sua história: a narração figurativa. Motivada pela comunicação de massa, principalmente através das estórias em quadrinhos, cinema e TV, ela

> vem reformular esse processo adaptando-o à sua realidade hoje pela fragmentação, manifestando-se através do políptico ou mesmo num espaço único onde se desenvolve a narração. Esta modalidade vem de imediato assumir o aspecto de crítica social, na medida em que utiliza um processo semelhante (a narração em quadrinhos) e se volta contra a ideologia imposta por esse tipo de comunicação de massa e assume também uma crítica da arte imediatamente anterior a ela, pela sua construção. Além disso, ela se critica também (principalmente através do desenho, inclusive adoto este processo) na utilização de materiais tradicionais, mostrando que a atualidade da obra não está no material utilizado, mas na maneira como é utilizado. (SAMPAIO. *Suplemento Literário,* 03 1968)[5]

Apresentando as principais características da figuração narrativa da década de 1960 na arte, José Ronaldo expõe quais seriam suas motivações para esta escolha em seus desenhos: a crítica social, a crítica da arte e a crítica à arte. No *Desenho 35*, as figuras do artista, que ora se confundem com animais ora assemelham-se a organismos e membros do corpo humano, podem aludir a um sistema fabril com produção em série, que torna cada organismo parte de uma grande engrenagem, já que muitas das figuras estão interligadas e fechadas num sistema único. Uma conotação que associaria organismos vivos às produções industriais em série. As figuras que se assemelham aos humanos lançam pequenas bombas e são movidas por foguetes, fazendo referência aos conflitos bélicos constantes da humanidade.

Na sequência do depoimento de José Ronaldo Lima ao *Suplemento Literário*, o artista declara sua posição ao uso da arte para a crítica social. Para ele, a arte tem uma linguagem própria, e o fato de utilizar-se de instrumentos comuns à comunicação de massa não garantiria a extensão do consumo e fruição artística às camadas populares.

> A arte pode ser um instrumento de comunicação, mas nunca de comunicação de massa. Se se quer fazer denúncia às massas, o importante é não reduzir essa negação ao panfleto, já que se ela não acompanhar sua evolução, está sujeita a ser marginalizada e cairá certamente num vazio-digestivo-reprodução, sem nenhuma característica criadora ou inventiva. Se si quer reduzi-la ao nível de crítica social (politizante) (*sic)*, por exemplo, crítica à comunicação de massa (tomando essa comunicação no caso de uma ideologia imposta pela classe dominante à dominada), o melhor é ser objetivo, ser maquiavélico, como maquiavélica ela é. Que se a critique politizantemente (*sic*) então com seus próprios instrumentos, utilizando sua mesma linguagem. (SAMPAIO, *Suplemento Literário,* 03 1968)[6]

José Ronaldo coloca-se contra a ideia de que toda a arte que se utiliza dos meios de comunicação de massa terá um sentido de militância e engajamento, capaz de provocar mudanças sociais. O artista percebe os riscos da arte com foco social se tornar panfletária, e desta forma afastar-se dos pressupostos artísticos vinculados a criatividade. Ao constituir uma narração figurativa com apropriação semântica mais complexa, utilizando-se de figuras abstratas, símbolos e sinais que se colocam discretos em meio a um grande emaranhado de formas estranhas, José Ronaldo convida o observador a um olhar mais atento, a uma interpretação mais cuidadosa e a uma identificação de códigos da visualidade que dizem respeito tanto à sua época, quanto à sensibilidade de quem vê o homem como parte de um organismo, interligado e dependente, ao processo de exploração da própria humanidade.

Décio Noviello e suas gravuras

O segundo prêmio de gravura foi concedido a Décio Noviello, artista mineiro, pela serigrafia intitulada *Amor*. Nesta vemos uma silhueta de rosto e busto feminina ao centro, posicionada à direita em preto e amarelo. À sua esquerda, há uma silhueta de rosto masculino de perfil em azul e vermelho, seguida de contornos que insinuam sombras que se propagam até atingir o rosto feminino. Abaixo há a sombra de uma mão que se aproxima do rosto feminino como se tentasse tocá-lo. Estas figuras são margeadas nas laterais por largos frisos em azul, enquanto na parte de cima há uma sequência de pequenos quadrados em azul e círculos vermelhos.

Décio Noviello (1929-)
Amor, 1968
Serigrafia sobre papel, 55,2 x 55 cm
Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG)

Estas figuras contornadas por um fundo preto, margeadas por diferentes tons de azul e com disposições geométricas em retângulos e círculos esteve presente em várias obras de Décio Noviello (sejam serigrafias, pinturas e desenhos) do mesmo período, reforçadas sempre por cores vibrantes. O jornalista Morgan Motta, que naquele ano fizera parte do júri, identificou a nova figuração e a recorrência do erotismo como tema na obra de Noviello (MOTTA, *Diário da Tarde*, 12 dez. 1968).

O sentimento de amor seria, além de título, o próprio tema do artista em suas produções de 1968 e 1969. Mas este "amor" poderia também insinuar uma crítica do artista, ao projetar em suas serigrafias figuras congeladas, estáticas, friamente sobrepostas, sem a intensidade e a movimentação que este sentimento provoca. Mari'Stella Tristão comenta sobre esta recorrência de temas ligados à vida amorosa nas obras de Décio Noviello.

> Em termos líricos ou eróticos, a vida nos quadros de Décio Noviello cabe à figura humana. O tema é o amor e nele é evidente a exaltação da figura feminina, como objeto e forma para compor as ideias e as imagens do seu oposto. [...] O espaço é aprofundado pelo estudo rigoroso dos planos, onde as personagens se colocam segundo a sua importância na história que Noviello conta na sua forma de ser literato através do pincel.[7]

Tristão leva-nos a observar que a disposição espacial das figuras e a insinuação de sombras fazem parte da formulação de planos do artista, que é reforçada pelos contrastes e vibrações das variações cromáticas.

Na obra *Gravura V*, que levou o artista a ser contemplado com o primeiro prêmio em gravura do XXVI Salão Paranaense de Belas Artes, de 1969, percebemos a recorrência da disposição de figuras femininas e masculinas nuas como se estivessem sobrepostas e alinhadas pela sucessão de cores vibrantes e contrastantes, insinuando encontros. O braço direito erguido com a mão na cabeça, insinua posição erótica que é reforçada pela presença do mamilo enrijecido, identificando a nudez feminina. Mais uma vez, Noviello fez uso da serigrafia e das cores preto, vermelho, azul, amarelo e ocre, acrescentando a estas o roxo. Nesta percebe-se uma maior complexidade da composição espacial pelo quantitativo de quadros ladeados e com diferentes silhuetas.

Décio Noviello (1929-)
Gravura V, 1969
Serigrafia, 125 x 99 cm
Acervo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR)

Embora a obra de Noviello nos remeta à configuração de cores e figuras de obras de artistas vinculados a *Pop Art*, é importante ressaltar que o próprio artista declara que, na época de sua produção, não dialogava com estas referências.

> Falaram comigo que eu era Pop, mas que Pop nada, eu nem sabia o que era. Eu fazia era minha expressão natural. Nessa época, os outdoors não eram de fotografias ampliadas, eram de desenhos, desenhos muito bem trabalhados com letras bonitas, minha inspiração era isso, eu não fazia nada da Pop americana. (NOVIELLO, 2011, p. 17)

Considerando que a *Pop Art* produziu também imagens simbólicas vinculadas a um universo em constante diálogo com as mídias e os meios de comunicação de massa, como é o caso dos outdoors, podemos estabelecer uma análise do diálogo entre a produção de Décio Noviello e as produções visuais que mais circulavam na época.

Ao definir que sua obra era composta por mais cores do que por desenhos, Décio declara: “Era aquilo que estava dentro de mim, que estava explodindo, por causa dos outdoors, das coisas que estava vendo, tudo plano na rua” (NOVIELLO, 2011, p. 9). Na serigrafia o artista encontrou sua linha de trabalho, passando a dedicar-se à combinação e sobreposição de cores, como massas de tinta num jogo mais plano. Com a tinta acrílica e vinílica Noviello buscava a cor permanente, ou seja, cores que não se alteravam durante o processo de preparo até a sua aplicação e posterior secagem.

Até início da década de 1960, a serigrafia era pouco difundida entre os artistas no Brasil. Era utilizada como forma de experimentação e de divulgação das obras de arte. Em 1967, foi criada a *Cooperativa de Serigrafia*, no Rio de Janeiro, organizada pelo artista gravador Carlos Scliar, tendo a participação de Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Anna Letycia, Farnese de Andrade, dentre outros. No mesmo ano este grupo produziu onze envelopes individuais e um coletivo com serigrafias que foram expostas na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e em outros espaços vinculados a instituições de ensino universitário (FERREIRA; TÁVORA, 1995). Não temos a confirmação de que Décio Noviello tenha visitado esta exposição, mas podemos supor que suas informações sobre a produção artística daquele momento vinham de exposições e publicações especializadas que divulgavam esta técnica entre os artistas brasileiros naquele período.

Considerações finais

Os salões foram eventos importantes na arte no Brasil, pois foram capazes de financiar artistas com suas premiações, conceder viagens pelo país e para o exterior e contribuir, sobremaneira, para a constituição dos acervos das instituições museológicas. O SMBA-BH mesmo situado fora do eixo Rio-São Paulo, que detinha um circuito artístico bastante consolidado e com ampla divulgação, era constituído por artistas e jurados que circulavam por todo o país. Isto faz com que o estudo deste salão e das obras participantes nos proporcione o estabelecimento de narrativas que proporcionam uma revisão da história da arte do país.

Os premiados nos salões alcançavam visibilidade no circuito artístico, despertando o interesse da crítica das galerias de arte e também de colecionadores. Mas muitos viveram apenas a exaltação de sua obra em um salão, passando muito rapidamente pelo circuito e deixando as artes plásticas para se dedicarem a outros ofícios. As diferentes narrativas de cada um dos salões pode nos ajudar a compreender estas trajetórias. No caso do XXIII SMBA-BH, o questionamento sobre os critérios da crítica, como foi apresentado na obra de Yutaka Toyota, e a marcante expressão da figuração narrativa para constituir diferentes propostas temáticas – como foi o caso da violência e cultura nacional em Teresinha Soares, a visualidade científica e fantástica de José Ronaldo Lima e as relações afetivas em Décio Noviello – cada uma das 260 obras expostas nos oferecem múltiplas possibilidades de pesquisa que relacionam a obra ao circuito artístico estabelecido na época.

Partindo do estudo das obras podemos propor um novo caminho analítico em que as questões surjam a partir do embate entre a visualidade, a história da arte no Brasil, as teorias da história da arte e as fontes documentais disponíveis. As análises pessoais das obras são um desafio para os pesquisadores na divulgação e constituição do conhecimento da arte em Belo Horizonte.

Notas

[1] Nesta perspectiva desenvolvi a pesquisa "A História da Arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 a 1968", orientada pelo Professor Rodrigo Vivas, defendida como dissertação de mestrado em agosto de 2014. O presente texto foi produzido com base em alguns resultados deste estudo.

[2] *Ata dos Trabalhos do Júri do XXIII SMBA*, de 30/11/1968. Acervo CEDOC/MAP.

[3] Assim como propõe Artur Freitas em *As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte* (2005) e Rodrigo Vivas em *A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas* (2010) e no artigo de 2011, *O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil,* versão ampliada do primeiro em que insere a discussão da contraposição de metodologias de Erwin Panofsky e Didi-Huberman.

[4] Com o subtítulo "Schenberg apresenta Toyota", Jayme Maurício registrou os comentários do crítico de arte Mário Schenberg sobre a obra do artista naquele período e a inauguração de sua exposição na Galeria Goeldi (Rio de Janeiro), em sua coluna Itinerário das Artes do jornal *Correio da Manhã*, de 25/03/1965.

[5] Aparentemente o texto foi escrito por José Ronaldo Lima e publicado por Márcio Sampaio no volume 3, número 80, p. 4, no *Suplemento Literário* de março de 1968, sob o título *José Ronaldo Lima: a opção do artista(I)*.

[6] Na sequência do volume 3 do *Suplemento Literário*, de março de 1968, foi lançado no número 81 o segundo texto de José Ronaldo Lima, publicado por Márcio Sampaio, , sob o título *José Ronaldo Lima: a opção do artista(II)*.

[7] Texto de Mari'Stella Tristão In: PONTUAL, 1969, apud. Enciclopédia Virtual Itaú Cultural de Artes Visuais.

Referências

AYALA, Walmir. Da abstração ao erotismo: Salão Mineiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 dez. 1968.

FERREIRA, Heloísa Pires Ferreira; TÁVORA, Maria Luiza Luz. *Gravura Brasileira hoje*. Depoimentos. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995.

MAGALHÃES, Fábio (org.). *Resistir é preciso*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013.

MOTTA, Morgan. 23º Salão, ou a arte que se renova. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 12 dez. 1968.

NOVIELLO, Décio Paiva; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Décio Noviello*: Depoimento. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.

PRIETO, Sonia. *Yutaka Toyota*. 50 anos de arte. São Paulo: [s. n.], 2009.

SAMPAIO, Márcio. Um estudo sobre o Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. In MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009, p. 21-167.

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

Nelyane Gonçalves Santos
Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela EBA/UFMG. Licenciada em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Desenvolve estudos na área de Artes, com ênfase em História da Arte de Belo Horizonte.