

A PAISAGEM MINEIRA CONTEMPORÂNEA

Marília Andrés Ribeiro

Apresentação

Propomos pensar a paisagem mineira a partir da ação do homem sobre a natureza, intervindo diretamente nas transformações da paisagem e interagindo simbolicamente por meio da criação artística.

Delimitamos o território – montanhas, cidades coloniais e indústrias siderúrgicas – que definem o espaço das Minas Gerais, e as tradições erudita e popular que permeiam o imaginário de seus habitantes.

Selecionamos os atores sociais presentes nesse processo – artistas e críticos atuais. Objetivamos mostrar sua intervenção na construção artística e crítica da paisagem mineira, focalizando o olhar contemporâneo sobre as transformações materiais, espaciais e culturais.

Marco teórico

Nosso marco teórico é norteado pelas interpretações de Roger Chartier referentes à questão da representação na história cultural e de Francisco Carlos Teixeira da Silva acerca das diversas abordagens da história das paisagens.

Na perspectiva da história cultural de Chartier¹, as representações, práticas e apropriações culturais são formas simbólicas diferenciadas de interpretação, que os grupos sociais elaboram acerca deles próprios. A representação, enquanto eixo de abordagem da história cultural, constrói-se a partir de práticas sociais concretas e coloca em relevo a possibilidade da pluralidade de leituras. As imagens, os textos, os rituais e os comportamentos são fontes preciosas para o estudo da história cultural.

A partir da abertura proposta pela nova história cultural, Teixeira da Silva² discute a história das paisagens como produto da atividade humana, enfatizando a ação do homem sobre o meio ambiente ao longo do tempo. O estudioso questiona a distinção entre a paisagem natural e a paisagem cultural, como foi sustentada pela antiga história, e aponta uma nova perspectiva, salientando as transformações sofridas pela paisagem como resultado da intervenção do homem na natureza. Trata-se de uma abordagem holística, uma visão de conjunto, uma síntese para além das histórias particulares, que considera o enlace de múltiplas variáveis: as transformações involuntárias e a longa duração no campo da ecologia humana.

1. Roger Chartier, *A História Cultural, entre prática e representações*, Lisboa, Difel, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1990 (Coleção Memória e Sociedade).

2. Francisco Carlos Teixeira da Silva, "História das Paisagens". In: Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas [orgs.], *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*, Rio de Janeiro, Campus, 1997.



Essas novas perspectivas teóricas nos direcionam para uma discussão da paisagem artística que leva em conta a intervenção do artista no meio ambiente, através da transformação da matéria local, da recriação de antigas práticas sociais e da apropriação da cultura popular. Essa abordagem se contrapõe à consideração da paisagem artística como representação figurativa convencional, centrada na reprodução bidimensional de uma natureza externa e no relacionamento entre uma imagem presente e um objeto ausente.

Textos críticos

A paisagem mineira tradicional – das cidades históricas, das montanhas de Minas e dos campos gerais – tem sido tema freqüente na produção de vários artistas, um clichê representativo da arte aí produzida. Essa paisagem figurativa, revelada na pintura de artistas viajantes ou nativos da região, foi representada com vigor e criatividade por artistas como Guignard, Inimá, Nello Nuno, Maria Helena Andrés, Sara Ávila e Roberto Gil, mas aparece diluída nas mãos de artistas pouco criativos.

Os textos críticos sobre a paisagem mineira também apresentam visões diferentes sobre o tema. Discutiremos os textos de Jacob Klintowitz e de Márcio Sampaio, mostrando duas abordagens distintas de interpretação da paisagem mineira.

Jacob Klintowitz³, autor de um livro muito bem ilustrado sobre a paisagem mineira, apresenta o tema de uma forma tradicional, seguindo uma perspectiva romântica oitocentista que ressalta a visão ufanista de um paraíso perdido, onde o homem está em contato com uma natureza externa e torna-se capaz de representá-la através da pintura artística. A paisagem é exaltada no sentido de revelar essa visão paradisíaca na obra de vários artistas modernos que trabalham com a pintura convencional.

Márcio Sampaio⁴, autor do livro-catálogo de apresentação da excelente exposição sobre a paisagem mineira, realizada em 1977, aborda histórica e criticamente o tema. Retoma a origem da representação dessa paisagem pelos artistas coloniais, ressaltando a pintura de Ataíde; recoloca a paisagem mineira do século XIX, chamando a atenção para os registros de viagens de Rugendas e as representações românticas de Honório Esteves e Frederick Steckel; e salienta a nova visão da paisagem presente nas obras de Aníbal Mattos, Alberto Delpino, Renato de Lima e Genesco Murta. Sampaio discute lucidamente a construção da paisagem moderna mineira, referindo-se à redescoberta do barroco mineiro nos croquis de Tarsila do Amaral realizados durante a visita da caravana paulista a Minas Gerais nos anos 20. Ressalta, ainda, a reconstrução da paisagem moderna de Minas, nos anos 40, presente no projeto da Pampulha, de autoria de Niemeyer, Burle Marx, Portinari e

3. Jacob Klintowitz, *A Paisagem Mineira*, Belo Horizonte, BEMGE, 1985.

4. Márcio Sampaio, *A Paisagem Mineira*, Belo Horizonte, Livro/Catálogo da exposição *A Paisagem Mineira*, Grande Galeria do Palácio das Artes, de 29 de novembro a 20 de dezembro de 1977, patrocinada pela Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado e Sociedade Amiga da Cultura.



Ceschiatti. O autor não deixa de refletir sobre o diálogo intimista entre Guignard e a paisagem mineira e os desdobramentos dessa paisagem nas obras dos ex-alunos de Guignard. Mostra, ainda, a importância da paisagem na fixação do desenho mineiro e na criatividade dos artistas populares. Sampaio conclui sua reflexão focalizando a emergência de uma consciência crítica sobre a paisagem na obra dos artistas neovanguardistas que atuaram nos anos 60 e 70 – como Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Dilton Araújo, Manfredo de Souza Netto e Madu, entre outros. Esses artistas redescobriram outras maneiras de trabalhar a imagem de Minas, apropriando-se de rótulos de produtos industriais, como fez Lotus Lobo, ou interferindo conceitualmente na paisagem urbana, segundo as propostas de Luciano Gusmão e do próprio Márcio Sampaio.

A reflexão de Sampaio abre uma nova perspectiva para pensar a paisagem mineira, a partir de um questionamento crítico e da postulação de uma outra maneira de apropriar-se do entorno, da matéria e do tema, interagindo diretamente em sua construção.

Imaginário artístico

Se Guignard registra com maestria a paisagem lírica de Minas Gerais, consolidando uma poética moderna ainda impregnada de romantismo, Amilcar de Castro é o artista que inaugura a nova paisagem contemporânea mineira. A atitude de Amilcar, ex-aluno de Guignard, afasta-se de qualquer vestígio romântico e propõe a construção de uma paisagem neoconcreta, presente, aqui e agora, usando o material e o espaço circundante como eixo de sua poética. Não só utiliza a matéria prima da siderurgia mineira, “o chão de Minas”, para construir suas esculturas, como interfere diretamente na paisagem urbana, instalando as esculturas de ferro em espaços públicos. Sua poética revela o gesto construtivo e sensível sobre a matéria bruta, o respeito pela cor natural do minério que a corrosão transforma e a inserção da obra no espaço urbano, aberta à participação pública. Sua escultura é emblemática, tornando-se a própria imagem contemporânea de Minas.

Recentemente, o artista tem experimentado outros materiais – a madeira (baraúna) e a pedra (granito) –, produzindo um trabalho mais intimista, em menor escala, construído a partir de peças manipuláveis que convidam à participação do outro na configuração de seus possíveis desdobramentos. Ao eleger a madeira como matéria de suas recentes indagações artísticas,

Amilcar faz uma escolha muito significativa. Como a chapa de ferro, a madeira utilizada, a baraúna, também tem sua especificidade e seu caráter. Não é uma madeira nobre. Sua aparência, que em certa medida se assemelha à do ferro, deixa ver também a sua história, a consolidação de um processo absoluto de construção da natureza. Nos veios amarrados, nas escarificações sofridas durante o processo de crescimento e no corte, o



tempo imprimiu sua marca: uma história natural e uma história cultural se acham ali gravadas.⁵

Como mestre de uma geração de jovens artistas, Amílcar de Castro ensina a importância da sensibilidade e da razão na criação do trabalho artístico, o respeito pelo material utilizado na produção da obra de arte, a dignidade e a seriedade profissional.

O trabalho fundador de Amílcar de Castro desdobra-se em diversas poéticas singulares de ex-alunos e jovens artistas. Poéticas marcadas por territórios específicos da paisagem mineira contemporânea, abertas às múltiplas experimentações de cor, forma, matéria e tridimensionalidade, bem como à apropriação de fragmentos da tradição cultural e à contaminação entre arte e vida⁶.

Marco Túlio Resende, ex-aluno de Amílcar, aprendeu com o mestre a trabalhar com a linha, a forma, a cor e a matéria, elaborando uma paisagem fragmentada e sinuosa, à semelhança das montanhas mineiras. Na poética de Marco Túlio, a presença da matéria, da terra e das minas é predominante: os monumentais recortes de tela ou de madeira são tratados com pigmentos das várias tonalidades da terra; os desenhos e os objetos, impregnados de signos do cotidiano, apresentam a densidade da matéria pigmentada e revelam a pulsação vital do artista no momento em que produz sua obra. Marco Túlio fala de um fio condutor que aproxima os artistas de sua geração: “um forte apelo ligado aos sentidos, à terra, ao fazer; a discussão da arte como objeto, propondo um contato direto com a realidade, com a tradição e a arte popular”⁷, e promove, com grande lucidez, o encontro com sua geração, representada por Marcos Benjamim, Fernando Lucchesi, Shirley Paes Leme, Vânia Barbosa e César Brandão.

Assim como Marco Túlio, Marcos Benjamim trabalha na fronteira entre o desenho, a pintura e o objeto, revelando em sua poética um outro fragmento da paisagem mineira, que transfigura imagens de objetos do cotidiano popular – arapucas, gaiolas, ferramentas, raladores, caixas, enfim, objetos de madeira e metal – que o artista encontra e transforma em “Casas do Fazer”. Recentemente, Benjamim vem construindo objetos metálicos em grandes formatos (retangulares, oblongos ou circulares), pesquisando a textura do material e deixando transparecer a pele desses objetos. Nas palavras de Roberto Pontual, “no bojo desses escudos, agressivos pelo tamanho, a matéria e o mistério, esconde-se a perenidade de Minas, pedra alquímica, terra de insólitas asperezas e de metálicas sonoridades, captadas por Benjamim na forja onde

5. Márcio Sampaio, *Amílcar de Castro*, apresentação do Catálogo da exposição itinerante realizada na Galeria Kolams, Belo Horizonte, em março de 1999, na Galeria de Arte Espaço Universitário (UFES), em Vitória, em maio de 1999 e no Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães, em Recife, em julho de 1999.

6. Ver a discussão sobre a arte contemporânea brasileira em Annateresa Fabris, “Percorrendo Veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual”, *Revista USP: Arte e Contemporaneidade*, n. 40, São Paulo, dez.-jan.-fev., 1998/1999, pp. 68–77.

7. Ver Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro [coords.], *Marco Túlio Resende*, Belo Horizonte, C/Arte, 1999, pp. 18–19 (Coleção Circuito Atelier).



o local se transfigura em universal”⁸. As reflexões do artista sobre suas mandalas metálicas completam o pensamento de Pontual, salientando que a transfiguração da matéria local em obra de arte universal só é possível dentro do contexto de uma história pessoal⁹.

Fernando Lucchesi também trabalha com a pintura e o objeto, resgatando o imaginário popular dos objetos rituais da tradição mineira encontrado nos oratórios – candelabros, vitrais, flores, armários, mesas e baús. Lucchesi constrói um outro fragmento da paisagem mineira, recriando, com refinamento artesanal e vibração cromática, as histórias cotidianas do barroco, da colônia, de Ouro Preto, onde ele vive e mantém seu atelier. Mas sua poética engloba também a cenografia, construindo amplas instalações – *Sala do Trono, Cozinha de Calder, Mansão do Pânico* – que se tornaram palco da reconstrução de ambientes rituais, domésticos e assombrosos. As palavras de Ângelo Oswaldo de Araújo Santos reafirmam a integração entre a pintura, o objeto e a cenografia na configuração da paisagem de Lucchesi:

Mais que instalações, os cenários de arte de Lucchesi vêm aprofundar o colóquio entre pintura e objeto. A teatralidade dos recintos e a possibilidade de contínua reinvenção instigam a obra. O pacto cenográfico que envolve o artista e o desempenho de sua produção teria levado esse processo de metamorfoses a desdobrar latas em oratórios, armários em ermidas, *assemblages* em retábulos, erguendo capelas e catedrais referidas na construção de espaços. Nesse campo em que se fundem sagrado e profano, novo e tradição, um inusitado e fascinante objeto passa, agora, a descrever parábolas.¹⁰

Shirley Paes Leme, contrapondo-se aos artistas de sua geração – que buscam nas minas a referência para suas obras –, apropria-se da paisagem dos campos gerais, dos frágeis galhos e dos gravetos secos das árvores que, transformados pela mão da artista, tecem configurações diversas. Dispostos delicadamente dentro de caixas de madeira, tornam-se objetos singulares; queimados e esfumaçados sobre o papel, transformam-se em desenhos congelados; tecidos com arame e papel artesanal, formam monumentais esculturas que, estruturadas em diferentes ambientes, constroem amplas instalações e novas paisagens, ocupando galerias, museus e espaços públicos. Shirley herdou de seus mestres, Marlene Trindade e Amílcar de Castro, a vontade de trabalhar com a fibra, o orgânico, a natureza, e de estruturá-los utilizando a linha, o desenho e a construção. Na medida em que essas construções ocupam o espaço circundante e transformam-se em instalações, remetem às paisagens tribais de nossos índios, resgatando nossa memória ancestral. Suas instalações

8. Cf. Roberto Pontual, “Corpos de afago e dor”, apresentação do catálogo da exposição de *Benjamim* na XX Bienal Internacional de São Paulo, 14 de outubro a 10 de dezembro, 1989.

9. Cf. Walter Sebastião, “Revigorante encontro de artistas”, Belo Horizonte, *Estado de Minas*, Espetáculo, 4 de agosto de 1998, p. 5.

10. Ver texto de Ângelo Oswaldo Araújo, publicado na apresentação da *Instalação de Fernando Lucchesi*, no Teatro Municipal de Ouro Preto, realizada no XXVI Festival de Inverno da UFMG, de 14 a 30 de julho de 1994.



emocionam e levam a refletir sobre o destino ecológico da humanidade, como sublinha o crítico Alberto Beuttenmüller¹¹.

Vânia Barbosa trabalha com fibras – algodão, tecido, papel artesanal – e borracha reciclada, conjugados com cera e pigmentos. Sua obra inscreve-se na fronteira entre o bidimensional e o tridimensional e estrutura os elementos orgânicos de modo a criar instalações com um “forte sentido de ordenação da forma”. Sua paisagem conjuga com maestria a “sensualidade da forma”, a textura híbrida do material e a sua correta inserção no espaço circundante. Segundo Walter Sebastião,

(...) o primeiro aspecto que chama a atenção nos trabalhos de Vânia Barbosa é o modo afirmativo como eles se colocam no espaço. A forma é nítida, as cores rebaixadas para não prejudicar a legibilidade estrutural da obra, a matéria/textura cria e enriquece a dimensão do projeto. Pode-se ver nas suas obras uma identificação entre os temas da plasticidade (o moldar ou o arrancar de uma matéria à sua dimensão de forma) e da expressividade (a impregnação de um objeto pela sua subjetividade e, mesmo, por uma autoria). O ponto de partida são unidades serializadas, utilizadas para compor imagens que se dão como ritmos que, obsessivamente, retomam sempre um mesmo motivo: uma certa ‘melodia’, que surge dos procedimentos que estão nos limites de um método, jogando com o que é igual e o que é diferente em cada unidade.¹²

Para César Brandão, não existe limite de material e de linguagem na construção de suas paisagens diversificadas. O artista apropria-se dos objetos mais diversos do cotidiano – pedra, madeira, ferro, pigmentos, papelão, barbante, mel de abelha, terra, lona, lata enferrujada, feltro, couro, bucha, pele de coelho e outros – para criar estranhos desenhos, pinturas, objetos e instalações metafóricas. Ao eleger os resíduos dos objetos encontrados na paisagem urbana cotidiana como matéria de sua poética, César Brandão reafirma a “alegria de criar, no sentido pleno, labor cotidiano, gesto que articula, dá sentido, corta, emenda, amarra, troca de lugares, sonha materiais, imagina procedimentos. O resultado são imagens primeiras, inaugurais, estranhas até porque precariamente humanas. Faíscas produzidas do atrito de mil linguagens”¹³, como diz Walter Sebastião. A paisagem de César Brandão é, antes de tudo, como ele próprio define, um

11. Sobre as instalações de Shirley, ver Alberto Beuttenmüller, “Linguagem Contemporânea a partir de Memória Ancestral”, *catálogo da XV Bienal Internacional de Lausanne*, Suíça, 4 de abril a 28 de junho, 1992.

12. Ver Walter Sebastião, “A laica ciência da arte”, apresentação do catálogo da exposição de Vânia Barbosa dentro do Projeto Macunafma (FUNARTE), realizada na Galeria Espaço Alternativo, Rio de Janeiro, de 9 de setembro a 17 de outubro, 1997.

13. Ver texto de Walter Sebastião sobre César Brandão no catálogo da exposição coletiva *Um Espelho no Escuro*, realizada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em junho de 1988, e no Espaço Mascarenhas, em Juiz de Fora, em julho de 1988. O projeto foi vencedor da Concorrência Fiat e teve a participação dos artistas Eymard Brandão, Humberto Borém, Marco Túlio Resende e Paulo Schmidt.