



LIRISMO E ABSTRAÇÃO NA PRODUÇÃO PICTÓRICA MINEIRA: UM OLHAR ANALÍTICO SOBRE O ABSTRACIONISMO LÍRICO E SUAS REVERBERAÇÕES

LYRISM AND ABSTRACTION IN THE PAINTING OF MINAS GERAIS: AN ANALYTICAL LOOK AT LYRIC ABSTRACTIONISM AND ITS REVERBERATIONS

Leonardo Pereira Maiaⁱ
EBA/UFGM

RESUMO

Uma nova forma de pintura emerge nos Salões de Arte e irrompe a então tradicional maneira vanguardista de representação, ameaçado por uma onda abstracionista. No Brasil a corrente do Informalismo ganha força a partir da década de 50 e ganhou força nas Bienais de São Paulo de 1957 e 1959. O termo “informal” receberá de forma pejorativa o nome de “tachismo”, palavra de origem francesa que denomina “mancha”. Pelos Salões de Arte em Belo Horizonte circularam obras de artistas de origem nipo-brasileira pertencentes a esta expressão artística. Este artigo tem como objetivo fornecer um panorama histórico do Informalismo e descrever suas características a partir de obras premiadas de artistas japoneses. Além disso, explora as conexões entre esses artistas e pintores locais, como a mineira Sara Ávila, e considera possíveis influências e impactos em sua obra.

PALAVRAS-CHAVE

Tachismo. Abstracionismo Informal. História da Arte em Belo Horizonte. Artistas nipo-brasileiros. Sara Ávila.

ABSTRACT

A new form of painting emerged at the Art Salons and the then traditional avant-garde form of representation was threatened by an abstractionist wave. In Brazil, the current of Informalism gained momentum in the 1950s and gained strength at the 1957 and 1959 São Paulo Biennials. The term “informal” was pejoratively called “tachismo”, a French word for “stain”. Works by artists of Japanese-Brazilian origin belonging to this artistic expression circulated through the Art Salons in Belo Horizonte. This article aims to provide a historical overview of Informalism and describe its characteristics based on award-winning works by Japanese artists. It also explores the connections between these artists and local painters, such as Sara Ávila from Minas Gerais, and considers possible influences and impacts on her work.

KEYWORDS

Tachism. Informal Abstractionism. Art History in Belo Horizonte. Japanese-Brazilian artists. Sara Ávila.

O eixo Rio - São Paulo com todos os acervos que compõem seus museus e galerias serviram de base para a construção de valiosas pesquisas para a História da Arte no

Brasil. O que se pretende neste artigo, é ampliar a gama de estudo, buscando novos contextos e objetos passíveis de análises, movimento necessário para a completa montagem de um cenário artístico nacional.

No que tange à diversidade de estilos, os Salões de Arte do país assistiram a transição entre o figurativo e o abstrato em suas exposições. Conforme Peccinini (1999), na década de 60, o fenômeno de figuração tornou-se muito acessível, vinculado ao subjetivismo e o sentimental de acordo com as intenções do artista.

Para Lopes (2012), a ideia de imitar a objetividade do mundo foi substituída, por um lado, pela precisão e o rigor da abstração geométrica e, em outra vertente abstrata, uma forma mais fluida, imprecisa, maleável, formulada por arcabouços imprecisos, como se fossem borrões irregulares, em formatos orgânicos, subjetivo e instintivo.

A pintura figurativa tem como características a sugestão da terceira dimensão, ou seja, a profundidade, o relevo, a espessura dos objetos. A construção de uma tela figurativa resulta de uma transposição do mundo exterior para a ordem plástica. Essas características reforçam que a pintura é concebida pelo pintor e considerada pelo espectador devido à relação entre modelo, assunto e a imagem pictórica absorvida por eles.

Uma pintura abstrata não é feita por elementos tirados do mundo exterior, mesmo que esses estejam transpostos, simplificados ou deformados a ponto de se tornarem irreconhecíveis. Ela é privada de toda relação de imitação dos objetos.

Nossa educação pictórica, desenvolvida quase exclusivamente segundo as leis da figuração, acaba induzindo a associações de ideais, misturando recordações figurativas à elaboração da abstração.

Segundo Carvalho e Mansano (2020), a tendência abstrata rompeu com a tradição pictórica, sugerindo um campo de subjetividade através de uma imagem não representacional, comunicando através de elementos que extrapolam as demarcações da consciência.

Assim pode-se definir que o abstracionismo lírico, uma das vertentes do movimento Abstracionista, caracterizado como pintura informal, foi gerador de uma nova concepção na representação, rompendo com a habitual figuração.

Contudo, conforme salienta Vivas (2016), essa mudança não foi plenamente aceita por todos. Alguns críticos brasileiros viam no informalismo um modismo internacional, definindo seu avanço no Brasil como um movimento retrógrado da abstração geométrica. Como apontado por Lopes (2010), os críticos Mário Pedrosa e Waldemar Cordeiro serão as principais figuras que assumiram posturas de oposição contra a pintura informal.

Esse movimento dividirá a opinião da crítica, encontrando incentivo por parte de outros nomes como Antônio Bento, segundo relata França (2011). Se por um lado houve depreciação em relação à arte informal - como os textos escritos por Mario Pedrosa exaltando o movimento ascendente do Concretismo; por outro é visto um fluxo contrário exaltando a informalidade, como os textos de Antônio Bento, no intuito de traçar as características da abstração informal, enaltecendo sua sublimidade diante da arte concreta.

Como forma de caracterização das vertentes do abstracionismo, foi necessário nomear e classificar as expressões dentro deste movimento. Mário Pedrosaⁱⁱ destaca que estes termos não dão precisão correta para caracterizar o movimento, ancorando, por vezes, em ironias, utilizando do caráter pejorativo.

A Abstração Informal, por exemplo, era denominada como “tachismo” nos textos da época. Ao analisarmos esse termo utilizado para nomear a produção de um grupo de artistas que fugiam da representação formal, podemos perceber que ele carrega em si um traço depreciativo, pois faz referência à ideia de “mancha”.

O Tachismo, do francês *taches*, conforme significado, se atribui a um jogo de manchas que surgem de formas violentas, às vezes deixando escorrer a tinta. Esse é fruto da existência do automatismo, do casual, do aleatório, da pintura direta. A composição está em segundo plano, ela vem da ordem accidental. Foi em Paris que o Tachismo iria ser batizado e tornar-se popular, espalhando-se pelo mundo inteiro.

No Brasil a abstração informal ganhou maior evidência a partir, principalmente, da IV (1957) e V (1959) edição da Bienal Internacional de São Paulo.

“Nessa época, a discussão em torno da abstração na arte ainda se mostrava bastante acesa e o fato de obras abstratas receberem os

maiores prêmios da exposição ainda gerava polêmica”. (FRANÇA, 2011, p. 59).

Para Taga e Mari (2017), a Bienal de São Paulo de 1959 foi um grande marco para a “ofensiva tachista”, termo criado por Mário Pedrosa, tornando-se o verdadeiro ponto de partida para essa tendência estética no Brasil.

Nas edições anteriores já se apreciava a abstração, porém essa era de caráter construtivo, espalhado “com o nome de arte concreta, estimulado e desenvolvido nacionalmente por grupos como o Ruptura e o Frente, oriundos de São Paulo e Rio de Janeiro” (FRANÇA, 2011, p. 59).

As obras pertencentes a essa tendência - seja ela pintura, escultura ou desenho; estavam atreladas a formatos geometricamente precisos, fazendo menção a uma arte mecânica, racional e científica. Já a abstração informal, tachista, mostrava similaridade com a herança expressionista, aparentando um caráter livre, orgânico, subjetivo e pessoal, ancorada no potencial da materialidade.

Na Bienal de São Paulo de 1959, estiveram presentes vários nomes, dentre eles o pintor Manabu Mabe, que recebera a condecoração de melhor pintor nacional. Concomitante a essa Bienal, com o apoio de Juscelino Kubitschek, é organizado o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte onde os críticos puderam reunir e compartilhar suas percepções sobre as exposições dessas obras para a imprensa, conforme reitera Capello (2016).

A passagem do pintor francês Georges Mathieu pela V Bienal de São Paulo, faz o tachismo tornar-se modelo obrigatório para a maioria das produções artísticas brasileiras, embora alguns críticos viram nesse movimento uma descaracterização da arte do Brasil.

Alguns críticos afirmavam que essa tendência de “arte informal” teve origem nas obras do americano Jackson Pollock, recebendo desse artista uma significação vital. Em seus trabalhos é como se a pintura tivesse vida própria, o artista serve apenas como um meio pelo qual ela se dá.

O Tachismo, para Pedrosaⁱⁱⁱ, era um início da criação artística atrelada ao acaso, à rapidez e a espontaneidade. Sendo assim, o Tachismo não passa pelas etapas que

os demais artistas e movimentos naturalmente se inclinam, visto que ele não vai da complexidade à simplicidade.

A forma imprecisa, nascida do automatismo do artista, não tem a pretensão de exprimir sentimentos implícitos ou explícitos do autor, elas afloram como se fosse uma invocação das cores sobre a superfície incolor. Assim o Tachismo marcou um novo tempo na pintura, inaugurando assim uma nova forma de pintar, como fez o impressionismo no século XIX.

Para Taga e Mari (2017), a nova forma de expressão desses artistas implicava o empenho de novos critérios pela crítica de arte, sendo preciso valorar características como intensidade, lirismo e a violência na expressividade, embasando assim a premiação de artistas tachistas na Bienal daquele ano. No Brasil, Antônio Bandeira foi o principal representante da Abstração Informal ou do Tachismo. Posteriormente outros pintores aderiram ao movimento.

Ao citar o crítico Ferreira Gullar, Amaral (1977) descreve que a ciência exerceu grande influência sobre a arte da primeira metade deste século, permeando até mesmo as críticas e as teorias elaboradas sobre as criações artísticas desse período, adotando a linguagem e os pontos de vista científicos. Em 1957, Gullar afirma em seu artigo denominado *“Duas faces do Tachismo”* que a arte abstrata informal, negando a forma definida e qualquer referência ao mundo externo, só teria como alternativa recorrer ao automatismo dos impulsos subjetivos, dando autonomia às expressões artísticas.

Assim, é possível perceber que o Tachismo apresenta certa singularidade, sendo para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão, ou seja, cada obra é única, é quase impossível ter outra cópia visto que a ação do artista se dá de forma exclusiva em cada criação.

É sabido que artistas como Manabu Mabe e Tomie Ohtake iniciaram sua carreira na década de 50 com o figurativismo, marcado pela espiritualidade, o gestual e o rítmico, todos enraizados pela tradição japonesa que imprimem a disciplina interior em suas composições.

Outro ponto relevante na tendência tachista é a presença - quase em sua totalidade - de pessoas de tradição nipo-brasileira, segundo Vivas (2016), obtendo grande

expressividade artística ao movimento, ocupando um espaço distinto entre modernos e acadêmicos. Esses artistas, porém, não contaram com uma organização crítica definidora de suas características, aproximações e dissociações.

A maioria dos artistas japoneses imigrantes no Brasil seguiu a tendência de ocidentalização da pintura japonesa, tomando como suporte pictórico a utilização da tinta a óleo, rebatendo técnicas e o tradicionalismo estilístico. Conforme afirma Giannotti (2012) esses artistas estavam muito vinculados ao tachismo francês, sorvendo de forma inconsistente as inovações do expressionismo abstrato.

Após esboçar uma visão geral, voltemos o olhar para o contexto da capital mineira. Como descreve Ribeiro (1997), torna-se importante dar visibilidade à história da arte de Belo Horizonte, percebendo sua emergência como pólo cultural dentro de um contexto amplo, com o intuito de situar sua importância e diálogo com os demais centros culturais brasileiros.

É sabido que os Salões de Arte em Belo Horizonte (SMBA) serviram para concentrar toda produção artística realizada nessa conjuntura, tornando veículo para apreciação estética, elencando e tornando conhecidos artistas e suas obras. Nesse âmbito, a criação do SMBA tornou-se peça fundamental para projeção e visibilidade do Abstracionismo Informal, também chamado de Abstracionismo Lírico devido suas experiências de automatismo, de instinto pictórico. Ao realizar essas exposições, ampliava-se o contato do público e dos artistas com as tendências artísticas mais vigentes, criando referências capazes de reverberar nas futuras produções locais.

Esses salões, além de dar visibilidade às obras, proporcionavam premiações aos expositores, concedendo viagens aos condecorados, permitindo o contato desses artistas com a produção artística internacional. Nesses espaços, as produções eram vistas não só pelo público, mas também por críticos, permitindo a valorização e a divulgação do autor dessas obras, mesmo que, em alguns casos, a crítica assumisse caráter ácido.

Segundo Vivas (2012), em 1937 inaugura-se o primeiro Salão de Belas Artes a pedido dos participantes do Salão Bar Brasil, patrocinado pela administração municipal. Segue assim o II SMBA em 1938, dividindo as categorias em escultura, pintura,

gravura, desenho e arquitetura. Após esse salão, apenas artistas mineiros ou residentes aqui foram aceitos.

Ao assumir a gestão da cidade, o prefeito Juscelino Kubistchek suspende os Salões até 1943 por notar a permanência e perpetuação da tendência tradicionalista nas exposições. A retomada dos salões ocorre em 1960 com o XV SMBA, tendo também a presença de artistas estrangeiros residentes no Brasil. O prêmio de aquisição concedido nesse salão ajudou a compor o acervo presente no Museu de Arte da Pampulha (MAP). Esse precedente permitiu que, nos salões que se sucederam, artistas nipônicos participassem dessas mostras.

Ao experimentar as transições de estilos em seus salões, a capital mineira, em primeira instância, viu a oposição entre o tradicional e o moderno. Calvo (2013) ressalta que, em determinado momento, se pode entender a cidade de Belo Horizonte como um reflexo da República Brasileira: uma elite ansiosa para romper com o passado monárquico, mas arraigada de costumes retrógrados, desenvolvendo “uma forma de vida indefinida e híbrida que hesita entre o passado e o futuro” (CALVO, 2013, p.82).

Tal mudança na concepção de ocupação artística dos salões – não isenta de conflitos e críticas – serviu de abertura para, posteriormente, uma nova forma de representação artística permear os espaços de exposições e mostras.

A acessibilidade para novas experiências que transcendessem os limites tradicionais e o acesso a artistas do território mineiro tornou-se inevitável. Vivas (2012) descreve que a única exigência para ser inscrito nesses salões e concorrer às premiações é ser brasileiro, sendo também permitida a inscrição de estrangeiros que residissem no Brasil por mais de dois anos.

As grandes galerias, a partir das décadas de 60 e 70, atuam de forma significativa para estabelecer as tendências artísticas em destaque. Moulin (2007) destaca que essa atuação era feita como forma estratégica, envolvendo até mesmo galerias internacionais, trabalhando de forma conjunta para exibirem a mesma tendência artística.

A abertura desses espaços para pessoas de outras nacionalidades proporcionou que obras de artistas nipo-brasileiros fizessem parte das mostras aqui realizadas, constituindo o acervo dos locais destinados para exposições artísticas na capital mineira.

Os japoneses imigrantes e os descendentes nascidos aqui constituem um grupo diferente, evidenciado por questões culturais típicas como a língua, religião, hábitos e costumes. Esse mesmo contraste abrange também os aspectos presentes nas artes visuais, chegando a ser classificados como “escola nipo – brasileira” que, segundo Lourenço (1988), designava os abstratos atuantes em São Paulo, reconhecidos também em outros estados brasileiros, como Minas Gerais.

Por certo, Belo Horizonte vivenciou um constante estado de tensão no movimento de ruptura com os regulamentos de uma arte normativa e formal. Sabe-se que o circular das obras pertencentes ao abstracionismo lírico dos nipo-brasileiros, pejorativamente chamados de “tachistas”, deu corpo e visibilidade a essa onda de mudanças no que concerne à apreciação estética da sociedade belo-horizontina.

A assimilação de tendências internacionais nos espaços culturais de Belo Horizonte, proporcionou o intercâmbio entre artistas, trazendo como reflexo o enriquecimento estilístico e crítico da cidade, contribuindo na construção da história cultural mineira.

Ao pensarmos no acervo existente nos espaços museológicos de Belo Horizonte, faremos aqui um recorte indicando alguns artistas nipônicos com obras premiadas dentro da estética abstrata lírica. Elencamos as pinturas *Dramaturgia II* de Yo Yoshitome e *Abstração em Branco* de Takashi Fukushima, todas elas presentes no Acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP).



Imagem 1. Dramaturgia II, 1965. Tinta a óleo sobre tela (119 x 143,2 cm). Yo Yoshitome. Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com>

A obra de Yo Yoshitome, condecorada com o 1º Prêmio de Pintura na XX SMBA/PBH de 1965, representa a tendência abstrata lírica, em caráter decorativo, onde podemos observar uma estrutura preenchida por tonalidades azuis e formatos orgânicos, em consonância com outras cores como o vermelho, o amarelo, o marrom, o verde, o preto e o prateado, obtendo nuances diversas através de saturações e diluições destas cores, assim como a mistura delas, demarcando o estilo deste artista dentro da abstração lírica.



Imagem 2. Abstração em branco, 1960. Tinta a óleo sobre tela (90 x 110 cm). Takashi Fukushima.
Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com>

Na obra *Abstração em Branco* de Takashi Fukushima, condecorada com o 2º Prêmio de Pintura no 15º SMBA/PBH em 1960, o espectador é conduzido a contemplar uma imagem leve, com borrões produzidos por camadas de tintas, com algumas áreas espalhadas por espátula, remetendo a um movimento de nuvem, sem a pretensão de criar alguma forma figurativa. O olhar é atraído por um borrão de tonalidade negra que se desfaz em meio a uma atmosfera de um branco predominante.

Estas obras, conforme mencionado, estavam dispostas para a apreciação do público em geral, inclusive aos artistas locais que tiveram contato com as mesmas, expondo também nestes espaços. Dentre estes que expuseram concomitantemente com os nipo-brasileiros, optamos pela análise das pinturas da artista Sara Ávila, nome expoente na capital mineira.

Nascida na cidade de Nova Lima, região metropolitana de Belo Horizonte, em 31 de dezembro de 1932, conforme descreve Andrade (2008), filha do farmacêutico José Ávila de Oliveira e da professora Ana Magalhães de Oliveira, mudou-se para a capital quando possuía cerca de três anos de idade, juntamente com sua mãe e seus irmãos, logo após a morte de seu pai.

Mais tarde, com a iniciativa e o apoio de sua mãe, “numa época em que havia grande preconceito social contra a escola de arte” (SILVA e RIBEIRO, 2001, p. 16), ainda noiva, foi matriculada na “Escolinha Guignard” no início da década de 1950, um ateliê que funcionava nas ruínas das obras de onde se encontra hoje o Palácio das Artes. Permanece aluna de Guignard até 1955, ano em que se casou com o engenheiro e empresário Geraldo Dirceu de Oliveira, com quem tivera cinco filhos. Neste tempo, dedicou-se à família, sem deixar de produzir e estudar arte em sua casa. Conheceu a ioga e se interessou pelo pensamento oriental, vislumbrando esse encontro do oriente com o ocidente.

Fundada nos anos 40 pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, a escola de Guignard passa por momentos de crise durante a gestão do prefeito Otacílio Negrão de Lima em 1948. Pelo esforço de seu diretório acadêmico, volta a funcionar a partir dos anos 50 num teatro inacabado dentro do Parque Municipal, com professores formados

pelos alunos de Guignard e de Franz Weissmann, adeptos do ensino liberal focado na liberdade no processo de criação.

Essa escolinha foi de muita importância para o cenário artístico belo-horizontino, pois ela possibilitou a formação inicial de vários artistas e, muitos deles, “participaram ativamente das manifestações da nova vanguarda que ocorreram na cidade, recebendo, ainda, os primeiros prêmios nos salões” (RIBEIRO, 1997, p. 102).

Segundo Andrade (2008), na década de 60, Sara retorna à escola de Guignard como professora, se destacando na cadeira de Criatividade, e aproveita a oportunidade para ser aluna dos cursos livres ofertados pela instituição. Neste contexto de pesquisas e experimentações, suas obras adquirem características e visibilidade que a levaram integrar o grupo internacional *Phases* surgido na França no início dos anos 50.

No início dos anos 60, na região da Pampulha, o Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (MAP) será visto como núcleo de realizações de várias mostras de artes plásticas, refletindo as tendências presentes nos demais salões nacionais. Esse intercâmbio entre Museus desdobrou-se até a Reitoria da UFMG, permitindo que o Grupo *Phases* realizasse neste local uma exposição, incentivando o contato do povo belo-horizontino com as mais novas tendências internacionais.

Essa exposição do MAP contou com a presença das obras de Sara Ávila, premiada na categoria de desenhos. O incentivo de criação de espaços culturais e a disseminação de vários salões de arte em Minas proporcionaram espaço para que vários jovens artistas com tendências da neovanguarda destacassem no cenário artístico local.

Inaugurado no dia 12 de dezembro no Museu de Arte da Pampulha, o Salão Municipal de Belas Artes, será um grande marco para a crítica de arte belo-horizontina, premiando e incentivando artistas, obtendo projeção internacional. Contudo, essa exposição neste Salão foi alvo de divergentes opiniões em relação à avaliação do júri constituído pelos críticos Walter Zanini, Jayme Maurício, Jacques do Prado Brandão, Frederico Moraes e Morgan da Motta, este, substituindo Clarival do Prado Valadares, que não pode comparecer na ocasião.

Sara Ávila, dentre outros artistas mineiros, também recebe premiações no XXII Salão Mineiro de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1967, na categoria 1º Prêmio de Desenho, conforme podemos observar na série “Os visitantes”, presentes no acervo do MAP. Este tríptico foi feito com a técnica óleo sobre tela.

Essa premiação suscita questionamentos, visto que, pelo procedimento, suporte e materialidade, essas obras encaixariam perfeitamente no gênero de pintura. Em uma primeira análise, parece existir algum equívoco, o que leva à hipótese de questões implícitas nessa premiação, visto que o próprio juri entrou em divergência em relação às premiações.

A trajetória de Sara Ávila é interrompida no ano de 2013, data essa marcada por sua morte no dia 13 de novembro, após lutar por dez meses contra um linfoma. Seu legado cultural, sua contribuição para a história da arte em Belo Horizonte e para a formação de artistas na primordial “Escolinha Guignard” e, conseqüentemente, na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, são incontestáveis.

As obras de Sara Ávila, conforme transcrito por Silva e Ribeiro (2001), sugere caráter experimental, fantástico e surreal, tendentes à abstração, com características subjetivas, inconscientes, dando a impressão de manchas soltas que, por vezes, são monocromáticas, utilizando tons negros, beges, sépia ou marrons, como se a tinta estivesse desintegrando, de visualidade automática e texturizada como “frottage”^{iv}.



Imagem 3. Sem Título, 1988. Sara Ávila. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20392/sem-titulo>.



Imagem 4. Tríptico ou Caixa 'visitantes', 1967. Tinta a óleo sobre tela (96 x 66 cm). Sara Ávila. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20391/triptico-ou-caixa-visitantes-parte-i>.

A artista teve sua trajetória pautada por experimentações, tanto na Escola de Guignard através do ensino que valorizava a liberdade artística, quanto na sua vida pessoal. Quando grávida, a pedido médico, não utilizou tinta em suas obras, pesquisando uma diversidade de materiais como café, cola, lixas e esponjas para sua produção artística.

Se por um lado havia estranheza por parte de determinado público, por outro, Sara enxergava suas obras como uma educação do olhar, quando percebia a interação de outra parcela da população que admirava sua produção. Suas obras eram vistas como poéticas e muitas vezes nem eram nomeadas para não influenciar o espectador.

Suas imagens manchadas, inspiradas nos testes psicológicos de Rorschach (onde se usava borrões de tinta), como descreve Silva e Ribeiro (2001), sugerem a metamorfose de uma imagem que se constrói diante do espectador, ao mesmo tempo em que alude à crise do olhar, pois não se tem ciência do que é visto. A visualidade aqui, provoca, induz a criação mental de uma imagem, desconstrói padrões, produz tensão, evocam emoções e devaneios, configura e transfigura, mostrando claramente

uma certa influência das obras abstratas líricas dos nipo-brasileiros que por aqui circulavam.

Baseando nas descrições destas obras, analisando suas características e peculiaridades pictóricas é possível estabelecer um diálogo entre elas e as obras do nipo-brasileiros tachistas.

Conforme relata Venturi (1984), um artista não parte do nada para criar suas obras, mas de uma tradição presente em seu meio. Ele se inspira em seu entorno, em trabalhos pré-existentes até mesmo para criar uma nova convenção. Mesmo negando a estética vigente, ele se torna parte deste contexto só pelo ato de negá-la e contrapor através de sua produção aparentemente dissonante.

Diante desta constatação, podemos levantar indagações e possibilidades de aprofundamentos de pesquisa. Pensando na visibilidade dada a essas telas devido à premiação, é inegável pensarmos que essas exposições contribuíram de forma significativa para a história da arte na capital mineira, compondo o cenário artístico local e possivelmente repercutindo influências em outros artistas locais.

Referências

ANDRADE, Alessandra Amaral. **A presença feminina na “Escolinha do Parque”:** trajetórias de vida de ex-alunas de Guignard. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAEC-858RVE>. Acesso em: 23/01/2021

AMARAL, Aracy A. (Coord.). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950 – 1962**. Rio de Janeiro, MAM, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

CARVALHO, Paulo Roberto de; MANSANO, Sonia Regina Vargas. **Da arte figurativa à arte abstrata:** uma análise psicológica. Rev. Polis Psique vol.10 n°.1 Porto Alegre, jan./abr.,2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22456/2238-152X.89440>. Acesso em: 12/02/2021.

CALVO, Julia. **Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX:** entre a cidade da imaginação à cidade das múltiplas realidades. Cadernos de História, Belo Horizonte, v.14, n.21, p.71 - 93, out.2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/4152>. Acesso em: 13/02/21.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959.** Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas. Uberlândia, 2016. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/080.pdf>. Acesso em: 13/02/21.

FRANÇA, Ana Paula. Retorno à Pintura-Pintura: Abstração Informal e o discurso crítico de Antônio Bento. In: **VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE** – UNICAMP, Campinas/SP, p. 58 – 64, set.2011. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/ATAS.pdf>. Acesso em: 13/02/21.

GIANNOTTI, Marco. **O espelho invertido. Uma comparação entre a pintura japonesa contemporânea e a dos imigrantes japoneses residentes no Brasil.** ARS, São Paulo, vol.10, n.20, dec. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64417>. Acesso em: 13/02/21.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil.** Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

LOPES, Almerinda da Silva. **O discurso crítico e a Abstração Informal:** da contradição à revisão de conceitos. Visualidades, Goiânia, vol.10, n.1, p. 177-203, jan-jun 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/23092>. Acesso em: 13/02/21.

LOURENÇO, Cecília França. **Nipo-Brasileiros:** Da luta nos primeiros anos à assimilação local. In.: Vida e Arte dos Japoneses no Brasil. São Paulo, MASP/Banco América do Sul, 1988, p. 46 a 48.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte:** mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

PECCININI, Daisy. (Org.). **Figurações:** Brasil anos 60. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas:** Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

SILVA, Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. **Sara Ávila:** depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

TAGA, Ricardo; MARI, Marcelo. Crítica de arte e tachismo na 5ª Bienal de São Paulo. 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. In: **Anais do 26º Encontro da ANPAP**, Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p. 4201-4213, 2017. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S08/26encontro_MARI_Marcelo_TAGA_Ricardo.pdf. Acesso em: 13/02/2020.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1984.

VIVAS, Rodrigo. **Por uma História da Arte em Belo Horizonte:** artistas, exposições e salões de arte. 1 ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

VIVAS, Rodrigo. **Abstrações em Movimento:** Concretismo, Neoconcretismo e Tachismo. 1ed. Porto Alegre: Zouk, 2016.

Notas

ⁱ Doutorando em Artes no Programa de Doutorado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, (UFMG). Licenciado em Desenho e Plástica pela Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais, (UEMG). Aluno da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Campus Pampulha, MG, 31270-901, Belo Horizonte – MG. E-mail: leoaiaam@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9040-7223>. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/2633590347267786>. Belo Horizonte, Brasil.

ⁱⁱ PEDROSA, Mário. Do Informal e seus equívocos. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 34.

ⁱⁱⁱ PEDROSA, Mário. Às Vésperas da Bienal. In: PEDROSA, Mário. PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 283.

^{iv} O *frottage* (do francês “esfregar”) é uma técnica utilizada nas artes visuais que consiste em colocar uma superfície sobre um objecto texturizado. Depois, com um lápis, pincel ou outro objeto, esfrega-se sobre a superfície para obter suas texturas. Esta técnica foi criada por Max Ernst por volta de 1925 e está diretamente associada à arte surrealista.