

JOACHIN AZEVEDO NETO

(ORGANIZADOR)

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS



JOACHIN AZEVEDO NETO

(ORGANIZADOR)

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa



Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins



História: repertório de referências culturais e históricas

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Joachin Azevedo Neto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H673 História: repertório de referências culturais e históricas /
Organizador Joachin Azevedo Neto. – Ponta Grossa -
PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0514-6

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.146220209>

1. História. 2. Conhecimento. I. Azevedo Neto, Joachin
(Organizador). II. Título.

CDD 901

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br



DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

A obra *História: Repertório de referências culturais e históricas* consiste em uma compilação de artigos acadêmicos que lançam importantes e criteriosas reflexões tanto acerca da pluralidade de recortes temáticos, fontes documentais, bem como das múltiplas formas de se buscar compreender sociedades e culturas situadas em variadas temporalidades.

Buscamos inserir a sequência dos textos em uma lógica dotada de certa linearidade a partir dos temas tratados pelos(as) autores(as), mas sem obedecer a esquemas cronológicos rígidos. A complexidade da construção dos saberes históricos aponta para a necessidade de se considerar os diálogos – com rupturas e continuidades – que distintas épocas mantêm. Leitores dessa publicação terão contato com discussões historiográficas em torno da História do Direito, de práticas escravistas e formas de resistência negra pelo viés decolonial. A História das Mulheres, campo de investigações extremamente urgente para a atualidade, também foi aqui contemplado com estudos relevantes. Nesse mesmo diapasão, a História da Música e das Artes receberam merecido destaque nas páginas seguintes. Identidades, formação docente, ensino de História e as crises humanitárias que permeiam o neoliberalismo global compõem a parte final desta obra repleta de contribuições científicas importantes.

Sendo assim, a diversidade de temas de pesquisa histórica aqui abordados deu os subsídios necessários para que o presente livro possa vir a contribuir para a formação de iniciantes no universo das Ciências Humanas ou o aprofundamento de questões empíricas sob as quais trabalham professores e investigadores mais experientes. Esse mosaico de produções acadêmicas agrega também a possibilidade de circular em diferentes setores da sociedade que estão comprometidos com o interesse público e a necessária ponderação sobre cidadania nos tempos atuais.

A obra *História: Repertório de referências culturais e históricas* apresenta verificada densidade teórica e metodológica, perceptível nas considerações feitas por autores que destemidamente demonstraram que o conhecimento histórico, pautado em estudos sérios e consequentes, continua sendo possível e indispensável no mundo que vivemos.

Joachin Azevedo Neto

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
SENTIDOS PARA UMA TRANSIÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE O CAMPO JURÍDICO NO PERÍODO MONÁRQUICO	
Marcus Vinícius Duque Neves	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202091	
CAPÍTULO 2	13
A FESTA DA SANTÍSSIMA TRINDADE NO HOSPITAL LÁZAROS: DEVOÇÃO E PARADOXO	
Márcia Valéria Teixeira Rosa	
Dijavan Mascarenhas	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202092	
CAPÍTULO 3	27
LUTAS CONTRA A ESCRAVIZAÇÃO ILEGAL E A IMPUNIDADE NO CEARÁ DO SÉCULO XIX	
Antonia Márcia Nogueira Pedroza	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202093	
CAPÍTULO 4	38
CONCEIÇÃO DAS CRIOULAS: MULHERES NEGRAS, HISTÓRIA E IDENTIDADE	
Edineide Jorge dos Santos	
Maria Jorge dos Santos Leite	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202094	
CAPÍTULO 5	50
ARANDO O TORTO DESTINO DOS DESCENDENTES DE ESCRAVIZADOS NO BRASIL	
Maurício José de Faria	
Regina Aparecida de Moraes	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202095	
CAPÍTULO 6	61
JOSEPH KI-ZERBO E CLÓVIS MOURA: TRAJETÓRIAS E HISTORIOGRAFIAS ATLÂNTICAS	
Elio Chaves Flores	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202096	
CAPÍTULO 7	75
A DITADURA DEMOCRATIZADA: AS MATRIZES HISTÓRICAS DO CENTRALISMO POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DO ESTADO ANGOLANO E MOÇAMBICANO	
Jochua Abrão Baloi	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202097	

CAPÍTULO 8	89
A FORMAÇÃO DOCENTE FEMININA NO PIAUÍ (1900-1930): ESCOLA NORMAL COMO INSTITUIÇÃO EDUCACIONAL FEMININA	
Lorena Maria de França Ferreira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202098	
CAPÍTULO 9	100
ENTRE MEMÓRIAS E DISCURSOS: A ESTRUTURA DA NARRATIVA DE <i>O CHORO</i> , DE 1936, E SUAS CORRELAÇÕES NA HISTORIOGRAFIA DA MÚSICA URBANA BRASILEIRA	
Denis Wan-Dick Corbi	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.1462202099	
CAPÍTULO 10	111
CIDADE E MÚSICA: ESPAÇO E OBJETO DE RELAÇÃO DE MEMÓRIA	
Angela Maria da Silva	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020910	
CAPÍTULO 11	119
AS MULHERES NO PROCESSO DE COLONIZAÇÃO DE SANTO ANTÔNIO DO CAIUÁ (1950 A 1970)	
Rosângela Carvalho dos Santos Mendonça	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020911	
CAPÍTULO 12	131
ENTRE O BARROCO E O MODERNO: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA PINTURA DE YARA TUPYNAMBÁ	
Marcelo Cedro	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020912	
CAPÍTULO 13	172
O ENSINO DE HISTÓRIA NOS LIVROS DIDÁTICOS: PROPOSTAS DE APRENDIZAGEM NOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS	
Nathalia Vieira Ribeiro	
Darcylene Pereira Domingues	
Júlia Silveira Matos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020913	
CAPÍTULO 14	182
A FORMAÇÃO PEDAGÓGICA E A DOCÊNCIA JURÍDICA: ESTADO DA ARTE	
Maria Aparecida de Almeida Araujo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020914	
CAPÍTULO 15	192
DOGMA 95: A FESTA DOS IDIOTAS E A CRISE DA ARTE NA PÓS-MODERNIDADE	
Felipe Monteiro Pereira de Araújo	

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020915>

CAPÍTULO 16.....204

DA SUBJETIVIDADE À FORMAÇÃO DE IDENTIDADES POLÍTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO
A PARTIR DAS JORNADAS DE JUNHO DE 2013

Fabício de Oliveira Farias

Flávia Ferreira Trindade

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020916>

CAPÍTULO 17.....215

RELIGIOUS FREEDOM, A HUMAN RIGHT IN CRISIS

Maria Helena Guerra Pratas

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020917>

CAPÍTULO 18.....225

TEMPO E CRISE NO 2º GOVERNO DE VARGAS: UM OLHAR A PARTIR DO
PENSAMENTO DO INTELLECTUAL HÉLIO JAGUARIBE

Cleber Ferreira dos Santos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.14622020918>

SOBRE O ORGANIZADOR.....233

ÍNDICE REMISSIVO.....234

CAPÍTULO 12

ENTRE O BARROCO E O MODERNO: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA PINTURA DE YARA TUPYNAMBÁ

Data de aceite: 01/09/2022

Marcelo Cedro

Doutor e Mestre em Ciências Sociais; bacharel e licenciado em História (PUC Minas). Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

RESUMO: Esta pesquisa integra as possibilidades de leitura do urbano ao investigar as representações da artista mineira Yara Tupynambá sobre as cidades tendo em vista a apresentação de algumas de suas pinturas. Para acomodar esse objeto de estudo, inicialmente há o percurso historiográfico sobre história da arte e, em seguida, a inserção do modernismo no cenário belo-horizontino dos anos 1940-50 de onde emergiu a artista plástica deste estudo. Autores basilares sobre historiografia da história da arte e sobre a relação entre arte e o urbano sustentam este texto. Como aporte metodológico, utiliza-se a oralidade a partir de depoimentos colhidos por Yara Tupynambá, sobretudo em entrevista realizada em sua residência em dezembro de 2017 para a realização desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Yara Tupynambá, modernismo mineiro, representações urbanas.

BETWEEN THE BAROQUE AND THE MODERN: REPRESENTATIONS OF THE CITY IN THE YARA TUPYNAMBÁ PAINTING

ABSTRACT: This research integrates the possibilities of Reading the urban by investigating

the representations of the Minas Gerais artist Yara Tupynambá about cities with a view to the presentation of some of her paintings. To accommodate this object of study, initially there is the historiographical route on art history and then the insertion of modernism in the Belo Horizonte scene of the 1940s-50s from which the artist of this study emerged. Basic authors on the historiography of art history and on the relationship between art and the urban support this text. As a methodological contribution, orality is used from testimonies collected by Yara Tupynambá, especially in an interview carried out at her residence in December 2017 to carry out this research.

KEYWORDS: Yara Tupynambá, Minas Gerais modernism, urban representations.

1 | INTRODUÇÃO

A cidade é um objeto estético e sua dimensão urbana já despertou incontáveis representações ao longo da história da arte. Giulio Argan (2005, p.73), ao relatar as idealizações de artistas e arquitetos renascentistas italianos – que visavam criar um ambiente urbano utópico fixado na saúde e na beleza –, utilizou-se das palavras do historiador Lewis Mumford: “a cidade favorece a arte, portanto é a própria arte”. Para complementar esse raciocínio, também destacou a afirmação do linguista Ferdinand de Saussure de que a “cidade é intrinsecamente artística”. Diante dessas proposições, Argan esclarece que “a

cidade não é apenas um invólucro ou uma concentração artística de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma” (ARGAN, 2005, p.73).

Desde a criação das cidades, o ambiente urbano tornou-se um campo experimental de múltiplas concepções elitistas voltadas à arquitetura, à engenharia e ao urbanismo, tendo como uma das estratégias a utilização das artes visuais na intenção de ordenar, sanear e embelezar o espaço. Por outro lado, intensificaram-se também as iniciativas populares orientadas por intervenções culturais e estéticas em ruas, praças, favelas, edificações, além de outras ações na paisagem citadina, seja no propósito de protestar por causas específicas e/ou no sentido de construir identidades intraurbanas, tornar visíveis os diversos atores sociais, apropriar-se e (re) definir territorialidades da urbe. Nessa ótica, Carlos Fortuna (2011, p.16) recorre às impressões do sociólogo alemão Georg Simmel sobre a relação entre arte e cidade ao pontuar que “a beleza da metrópole moderna apresenta-se pela estética das formas de interação que nela os sujeitos são capazes de forjar”. Acrescentando-se a essa visão, também a cidade foi e ainda é um objeto referencial de representações de acadêmicos, escritores, poetas, músicos e artistas plásticos que buscam intensamente interpretar a dinâmica do fenômeno urbano associado à memória individual e social. No campo da História, Peter Burke (2005) afirma que foi abandonado pelos historiadores profissionais o monopólio de uma história absoluta em prol de uma ampliação do saber histórico, admitindo-se maior abrangência e multiplicidade: “uma das consequências desta mudança é a reavaliação da história não profissional do passado, incluindo romancistas históricos, dramaturgos, compositores de ópera – e pintores” (BURKE, 2005, p.15). Para Ulpiano Meneses (2005, p.40), a ampliação da noção de documento postulada pela Escola dos Annales –, ocorrida apenas a partir da década de 1960 –, beneficiou os registros visuais que foram alforriados e ganharam direitos de cidadania no campo da disciplina.

Desde então, este artigo tem o propósito de estimular os olhares sobre a cidade através da pintura da artista plástica mineira Yara Tupynambá Gordilho dos Santos. Ela nasceu na cidade de Montes Claros (MG) no ano de 1932. Mudou-se precocemente de lá em razão de compromissos profissionais de seu pai que era engenheiro baiano e um dos responsáveis, juntamente com seu tio Altino Flores e com José de Mendes Júnior –, futuro fundador da renomada construtora homônima –, pela ligação da malha rodoviária entre Montes Claros e Curvelo. Tendo em vista os constantes deslocamentos de sua família, Yara residiu em diversas cidades como Barra do Piraí (RJ), São João Del Rei (MG), Oliveira (MG), Itaúna (MG) até se mudar definitivamente para Belo Horizonte, então com 17 anos de idade. Na capital mineira, durante a década de 1950, Yara Tupynambá iniciou seus estudos artísticos na inovadora escola de belas artes fundada – nos anos 1940 –, pelo prestigiado artista fluminense Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Também lhe serviu de inspiração para sua obra, principalmente na produção de gravuras, as aulas recebidas no Rio de Janeiro, em 1954, pelo ilustrador, gravurista e desenhista Oswaldo Goeldi (1895-

1961). Yara Tupynambá frequentou a Escola do Parque de 1955 a 1961. Depois deu continuidade à sua carreira artística e acadêmica ao lecionar e ocupar cargos de direção na Universidade Federal de Minas Gerais e, posteriormente na Escola Guignard, vinculada à Universidade Estadual de Minas Gerais. No decorrer dos anos 1970, morou certo período em Nova Iorque tendo em vista o envio de trabalho artístico aprovado no *Pratt Institute*, instituição na qual estudou. Recebeu inúmeras premiações e expôs em diversos salões e mostras de arte. Sua robusta carreira torna inviável elencar aqui todos esses eventos e condecorações, o que ampliaria demais esse artigo e redirecionaria ao que foi proposto¹. No ano de 2021, embora com restrições sanitárias devido à pandemia do covid-19, foi realizada em Belo Horizonte, nas galerias do Centro Cultural Banco do Brasil (Circuito Cultural Liberdade), exposição que bem sintetizou sua produção no sentido de comemorar os 70 anos de sua trajetória artística.

No universo de diversas telas e profusos painéis confeccionados no decurso de sua carreira profissional e envolvendo amplas temáticas e cores, as representações sobre o urbano produzidas pela artista montes-clarense tornaram-se o ponto central desta pesquisa. O recorte aqui se delimita, especialmente, nas telas de Yara Tupynambá que apresentam o contraponto entre a tradição urbana e a teatralidade barroca – através de ruelas, portas, janelas, oratórios e igrejas –, com a cidade de Belo Horizonte, cuja modernidade estética é percebida nas vivências da artista ao crescente processo de verticalização urbana da capital mineira a partir da segunda metade do século XX.

Este artigo estrutura-se da seguinte forma: em um primeiro momento, é oportuno estabelecer alguns registros historiográficos acerca da história da arte para que se definam, com clareza, quais os pressupostos a serem investigados em relação ao objeto de pesquisa aqui apresentado. Em seguida, contextualizar o início do modernismo belo-horizontino, sobretudo, nas artes plásticas, destacando-se o fundamental papel desempenhado por Alberto da Veiga Guignard na formação de futuras gerações de artistas, dentre os quais, revelou-se Yara Tupinambá.

Na perspectiva metodológica, foi realizada entrevista oral com a artista em sua residência situada no bairro Vila Paris na cidade de Belo Horizonte, no dia 28 de dezembro de 2017, em que ela respondeu um grupo de perguntas (gravadas e depois transcritas) que mesclavam abordagens sobre sua vida pessoal e carreira profissional. Nesse sentido, Lucília Delgado (2006, p.16) aponta que “a memória, principal fonte dos depoimentos orais, é um cabedal infinito, onde múltiplas variáveis – temporais, topográficas, individuais, coletivas – dialogam entre si”.

Diante disso, os depoimentos orais concedidos pela própria Yara Tupynambá e utilizados neste artigo, pretendem colaborar para que as imagens plásticas produzidas

¹ Para maiores informações biográficas de Yara Tupynambá, consultar os sites eletrônicos da própria artista (www.yaratupynamba.com.br) e da Enciclopédia Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8822/yara-tupy-namba>)

pela artista montes-clarense sobre a temática urbana sejam percebidas através de suas experiências, trajetórias, interações e vivências na urbe, seja no ambiente interiorano ou na efervescência da grande metrópole.

Como o olhar sobre as cidades despertou grande atenção da artista, o número produzido que tem a urbe como objeto é elevadíssimo. Diante disso e do formato e da dimensão desse texto, optou-se em selecionar um pequeno número de imagens – provenientes de seu sítio eletrônico oficial e disponibilizadas digitalmente pela própria artista – no sentido de trazer ao leitor como Yara Tupynambá mesclou os elementos urbanos com suas memórias e trajetórias.

2 | HISTÓRIA DA ARTE E ALTERNÂNCIAS HISTORIOGRÁFICAS: DA ANÁLISE DA FORMA ÀS REPRESENTAÇÕES E INTENÇÕES DOS ARTISTAS

De acordo com Georges Didi-Huberman (2013, p.13), “o discurso historiográfico não ‘nasce’ nunca. Sempre recomeça”. Por sua vez, a disciplina história da arte recomeça vez após outra. Sob essa perspectiva, serão aqui expostas algumas tendências que historicamente sobressaíram aos olhares investigativos acerca do campo artístico.

O artista italiano Giorgio Vasari (1511-74) elaborou as primeiras descrições catalogadas acerca da história da arte no livro “Vidas dos Artistas”, inicialmente publicado em 1550 e, posteriormente em versão ampliada no ano de 1568. Essa obra apresenta dados biográficos de pintores e de escultores que precederam Vasari como também daqueles de seu tempo. Naquela época, Vasari obteve o reconhecimento como pintor, arquiteto e grande entusiasta artístico, entretanto, seu indiscutível legado foi “por sua pena e não pelo seu pincel” (PREVITALI, 2011, XIX). A concepção de arte e da história da arte de Vasari implicava em valorizar a imitação da natureza e o aperfeiçoamento da técnica para atingir tal precisão. Sob essa ótica, classificava os artistas por um viés evolucionista ao enaltecer a arte renascentista italiana de seu tempo e em desmerecer aquela produzida em períodos antecessores (CHILVERS, 2001, p. 544). Ao estilo de crônicas e de elogios, Vasari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga – acusando o medievo por tal processo de esquecimento –, até ser milagrosamente salva, redimida e resgatada pelo longo movimento de *Rinascità* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.13). Inclusive, percebe-se na obra quinhentista de Vasari a aplicação de juízos de valor ao apresentar relatos mais favoráveis aos biografados de sua preferência e à exposição negativa daqueles a quem não simpatizava ou não lhe agradava a produção artística.

A partir do século XVIII, principalmente pela contribuição do alemão Joachim Winckelmann (1717-68), a História da Arte sistematizou-se e constituiu-se como cadeira acadêmica incorporada à teoria do conhecimento (KERN, 2010). Coube a ele desvincular a arte das análises estéticas dos padrões normativos clássicos até então vigentes, isto

é, orientados pela perspectiva platônica em hierarquizar razão e sensibilidade². Para o estudioso alemão, a arte deveria estruturar-se em distintos estilos, condicionados em diferentes lugares e épocas, cujo apogeu teria ocorrido com o classicismo greco-romano como essência ideal de beleza (KERN, 2010). Na afirmação de Maria Lúcia Kern (2010, p.12), “quando os historiadores da arte tomam consciência dessa mudança epistemológica, decidem praticar o discurso da universalidade objetiva e não mais o discurso da norma subjetiva, fazendo da arte o objeto do conhecimento”. Na mesma linha de raciocínio, Didi-Huberman (2013, p.13) constata que “Winckelmann inventou a história da arte no sentido moderno da palavra história, proveniente dessa área das Luzes”. A historiografia da história da arte, ao expandir-se dos usuais julgamentos estéticos e da crônica vasariana sincronizou-se a postulados epistemológicos vinculados a um projeto civilizatório emancipatório, autêntico e científico no sentido de concretizar a modernidade ocidental. Por sua vez, o aparecimento dos museus, da crítica de arte e da estética – pautados pela ideia de progresso e pelos critérios de seleção e exclusão –, “criaram um sistema próprio de representação da arte que resultou em sérias consequências para a historiografia, tais como: classificações, hierarquias e sacralização das obras primas.” (KERN, 2010, p.13).

No decorrer do século XIX, esses ideais intensificaram-se pela perspectiva romântica, cujos museus tiveram grande relevância na sacralização de objetos artísticos e históricos no propósito de enaltecer e legitimar as meta-narrativas do Estado-nação contemporâneo. A retórica da arte como realização de um projeto civilizatório europeu também foi compartilhada pelo filósofo alemão Georg W. F. Hegel (1770-1831) –, e por seu discípulo Karl Schnaase (1798-1875) –, ao considerá-la portadora de ideais elevados e intangíveis. Nesta ótica, a obra de arte, ao assumir valores absolutos e notáveis, veiculava-se em guiar a humanidade para completar a evolução histórica e integrar natureza e espírito universais (KERN, 2010). Por sua vez, os artistas eram sacralizados e transformados em gênios incontestáveis, possuidores de uma espécie de aura e encarregados em atingir a quase impraticável perfeição. Essa perspectiva repercutiu na historiografia metódica do oitocentos –, sobretudo na percepção de Gottfried Semper (1803-79) –, ao preocupar-se com a evolução da técnica e com a genialidade dos artistas. A disciplina de história da arte, apesar de seguir o caminho científico e acadêmico, condicionou-se às rotulações, às classificações e às hierarquizações resultantes de uma sucessão mecanicista e funcional do progresso e da decadência dos movimentos artísticos (FREITAS, 2004; CARDOSO, 2009; KERN, 2010; DIDI-HUBERMAN, 2013; BARROS, 2017).

Na virada para o século XX, proveniente da denominada Escola de Viena, emergiu o paradigma da ‘visibilidade pura’ que nortearia a historiografia da arte ocidental durante

2 O filósofo ateniense Platão (428-347 a.C.) propunha que a arte integrava a esfera do mundo sensível, passível de subjetividade e, portanto, hierarquicamente inferior à esfera da razão, provida de objetividade. O ato de pensar, de criar e de produzir era plasmado e executado pela atividade manual do artista/artesão que materializava aquela ideia preconcebida. No mundo clássico, os trabalhos manuais demiúrgicos não obtinham o mesmo reconhecimento e dignidade do exercício intelectual.

décadas. Ao priorizar o olhar sobre a obra de arte exclusivamente pela sua forma aparente, pela expressão visual e pela autonomização do processo criativo, formularam-se macro esquemas explicativos e unificadores pautados em análises lineares dos estilos artísticos. Nessa tendência historiográfica, os historiadores da arte que mais se notabilizaram foram o austríaco Alois Riegl (1858-1905) e o suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) que “ambiciosamente buscavam captar aspectos fundamentais que apareceriam nas obras de todos os artistas pertencentes a um mesmo estilo” (BARROS, 2017, p.37). A leitura analítica por eles utilizada embasava-se na formulação de categorias dicotômicas para confrontar e rotular as obras de arte inseridas em dado estilo específico. Wölfflin, ao publicar o livro ‘Conceitos fundamentais em História da Arte’, em 1915, lançava mão do método comparativo ao classificar as produções artísticas a partir das seguintes dualidades: do linear ao pictórico; do plano à profundidade; da forma fechada à forma aberta; da pluralidade à unidade; da clareza à obscuridade³. A valorização da forma em seu caráter pleno e possuidora de um conteúdo próprio –, segundo Wölfflin –, implicava na crença da autonomia da arte independente de fenômenos externos ao transcender modificações sociais e eventos históricos (KERN, 2010; BARROS, 2017). Assim, essas dimensões dualistas destacadas pelo historiador suíço pouco se preocupavam em historicizar as obras de arte, limitando-se, portanto, em sobrevalorizar seu formato aparente. Por outro lado, Riegl –, embora também se utilizasse do confronto entre as categorias formalistas –, diferenciava-se de Wölfflin ao contextualizar os estilos artísticos em dada realidade histórica e social, porém, no sentido universalista de “encontrar um território comum a todas as expressões artísticas de uma época” (BARROS, 2017, p.43). Riegl postulava que a obra de arte sincronizava-se ao que se pensava culturalmente em dada realidade histórica. Desde então, linguagens, valores e crenças de certo período influenciavam de maneira estrutural a criação e a produção dos artistas, praticamente reconhecendo que a história da arte estaria intimamente ligada à história geral da cultura (FREITAS, 2004).

Diante disso, o que se viu foi o aparecimento de vários *ismos*⁴ classificatórios, didáticos e totalizantes no propósito de “analisar serialmente as obras produzidas por vários artistas de modo a apreender o que eles teriam fundamentalmente em comum [...] transmitindo uma mesma linguagem ou ligados a uma mesma corrente estilística” (BARROS, 2017, p.38). Na concepção de Wölfflin (1984, p.270), “as evoluções artísticas só revelarão o seu significado característico puro quando pudermos observar o modo como elas se repetem paralelamente, em circunstâncias diversas, no conjunto e nos detalhes”. Embora a teoria da ‘visibilidade pura’ tenha se pautado na formulação de grandes modelos explicativos para a obra de arte, Barros (2017, p.37) acredita na sua contribuição historiográfica ao avançar em relação à escola positivista, no sentido de desfazer-se “das ideias de progresso ou

3 Não cabe aqui explicar tais categorias analíticas pontuadas pelo autor. Maiores detalhes consultar a edição brasileira de Wölfflin (1984).

4 Neoclassicismo, romantismo, realismo, simbolismo, impressionismo, fauvismo, primitivismo, expressionismo, cubismo, surrealismo, etc. como modelos genealógicos de enorme impacto didático e descritivo (CARDOSO, 2009, p.107).

de decadência, fundamentadas pela superioridade ou pela inferioridade técnicas de um estilo em relação ao outro”. Também, vale realçar que a metodologia analítica de Wölfflin propunha-se, exclusivamente, aos estudos comparativos de imagens da arte renascentista e barroca. Muitas críticas atribuídas a esse modelo podem ser justificadas, em virtude de suas categorias comparativas terem sido utilizadas, indiscriminadamente, para examinar outros movimentos artísticos de distintas temporalidades, resultando em inconsistências e distorções.

No transcorrer do século XX, o campo artístico viu-se fortemente identificado com as atividades classificatórias típicas do colecionismo: “preocupações como autenticação de originais, divisão por técnicas, temas, períodos e escolas, organização de catálogos, estavam mais próximas do universo comercial dos *marchands* e dos antiquários” (CARDOSO, 2009, p. 107). Entretanto, outras metodologias analíticas e tradições historiográficas se juntaram à teoria da visibilidade pura, inclusive no propósito de se contrapor a ela, acusando-a de “querer separar a obra de arte de todos os demais aspectos da vida humana” (FREITAS, 2004, p.9). No propósito de negar o exclusivo formalismo da imagem, notabilizou-se o método iconológico reproduzido pelo alemão Ervin Panovsky (1892-1968), articulado pelo viés cultural de observação analítica das artes visuais. Para esse historiador, a “obra de arte tem sempre um significado estético e requer uma experiência estética” (PANOFSKY, 2012, p.30), o que permite “introduzir o invisível como aspecto integrante do corpo visual da imagem” (PUGLIESE, 2011, p.17). Isto é, “a experiência recreativa de uma obra de arte depende, portanto, não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual do espectador, mas também de sua bagagem cultural” (PANOFSKY, 2012, p.36). Nesta concepção, a produção artística se comparava aos registros humanos portadores de signos e significados, cabendo, portanto ao historiador da arte decodificá-los e interpretá-los. A metodologia de Panofsky pautava-se pelos seguintes níveis complementares: 1) o *insight* inicial provocado pela imagem, as primeiras percepções e as ligações com o espectador; 2) em seguida, a identificação do tema e do conteúdo que envolve a produção artística (iconografia); 3) para finalmente, interpretar o significado imagético daquela obra de arte conferido pelas representações simbólicas de dada realidade cultural (iconologia). Tratava-se, portanto, de perspectiva investigativa empenhada em decifrar, de maneira precisa, os símbolos contidos na imagem a partir de aspectos psicológicos, históricos, culturais e sociais de uma época (PANOFSKY, 2012).

Cabe destacar outro importante paradigma historiográfico que emergiu, precisamente, no segundo pós-guerra, ao aproximar o pensamento crítico marxista com a história da arte. Dentre os historiadores adeptos dessa metodologia, um dos mais citados quando se trata da denominada ‘História social da arte’ é o húngaro Arnold Hauser (1892-1978). Para esse crítico, torna-se fundamental analisar a obra artística conectada ao seu contexto social de produção e metodologicamente analisada à luz do materialismo dialético. Nessa ótica, o artista desempenharia importante papel ao apresentar a obra de arte como

reflexo da sociedade de seu tempo, condicionada aos seus fatores sociais, denunciando as contradições de uma época e salientando o papel transformador que a produção artística poderia alcançar. Essa análise historiográfica obteve grande repercussão entre os anos 1950 a 1970, ao transcorrer a Guerra Fria que, na visão de Freitas (2004, p. 10), propagava “um discurso anônimo da ideologia de classes”. A exemplo das vertentes historiográficas expostas anteriormente, também a interpretação semiótica de Panofsky quanto a teoria social da arte embasavam-se por princípios universalistas e totalizantes. A primeira, por pretender decifrar de maneira absoluta signos e significados culturais de uma época; e a segunda por alegar que a arte reproduz fielmente a sociedade – um ‘reflexo’ dela e que o artista deveria ser portador de certo engajamento social. Cardoso (2009) pontua que entre as décadas de 1950 a 1970, outros historiadores da arte se destacaram em seguir, criticar, reorientar e/ou inserir novos elementos aos paradigmas generalizantes até então vigentes: Herbert Read (1893-1968), Pierre Francastel (1900-1970), Nikolaus Pevsner (1902-1983), Kenneth Clark (1903-1983), René Huyghe (1906-1997), Giulio Carlo Argan (1909-1992). O austríaco Ernst Gombrich (1909-2001) foi um deles ao integrar essa geração. Embora formado pela tradição científica da arte e pelo rigor estilístico da academia vienense, criticou a teoria da visibilidade pura e também a teoria social da arte ao estabelecer conexões com a psicologia para explicar a estabilidade de estilos e as representações pictóricas sistematizadas por expressões gestuais, movimentos e perspectivas. O historiador austríaco alegou que nunca pretendeu fundar uma escola ou propagar um ‘ismo’ em seus estudos, mas “perguntar o porquê de uma obra de arte, e por que, ao longo da história – durante diferentes épocas, estilos e lugares –, representou-se a realidade de maneiras tão completamente distintas” (GOMBRICH, 2005, p.13). Desde então, Gombrich dedicou-se a analisar os efeitos gerados no olhar do observador diante da produção artística, posicionando-se em “defender o exame específico de cada obra de arte, sem se contentar com explicações muito fáceis e genéricas [...] recusando-se em considerar a arte como situação de classe, sintoma ou expressão de uma época” (GINZBURG, 2007, p.75).

Diante do exposto, não há aqui a pretensão em detalhar tantos matizes historiográficos da história da arte, mas indicar que até, aproximadamente o limiar da década de 1970, a disciplina orientava-se por modelos analíticos esquematizantes e universalistas: “rotulando, encaixando obras e autores em suas gavetinhas classificatórias” (CARDOSO, 2009, p.107). De fato, mudanças epistemológicas, tanto em métodos quanto em conceitos, transcorreram no bojo da historiografia da história da arte que, no suceder dos anos 1970, acompanharam os efeitos das críticas, debates e reformulações que já se processavam, desde a década anterior, em outras áreas do saber. As análises macro explicativas estruturantes deixaram de ser hegemônicas diante do protagonismo e da visibilidade de emergentes sujeitos históricos e movimentos sociais contemporâneos. Assim, o campo acadêmico, sobretudo, das ciências sociais e históricas, reorientou-se por novos olhares, objetos, problemas e metodologias para interpretar as vozes e as demandas

que despontavam na contemporaneidade. A interdisciplinaridade, o estudo das narrativas e a ampliação conceitual das fontes são algumas, das múltiplas práticas submetidas por essas inovadoras abordagens cognitivas.

No campo da História, verifica-se uma reaproximação mais íntima com as fontes audiovisuais, tratadas com maior atenção pelos pesquisadores. Em especial – sobre as obras de arte –, as imagens assumem relevante estatuto documental ao se conectar aos métodos e procedimentos analíticos da história cultural. O historiador Peter Burke (2017) admite da real importância, ao lado de textos e de testemunhos orais, da utilização das imagens como evidências históricas. Por sua vez, o pesquisador adverte que o seu uso não deve ser limitado às evidências, mas também ao impacto da imaginação histórica, isto é:

As imagens permitem imaginar o passado de forma mais vívida [...] como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecido, crença, deleite, etc. (BURKE, 2017, p.24).

A denominada ‘Nova História da Arte’ segue o propósito em ampliar o olhar sobre a produção artística, não se limitando a concepções estáticas ou classificatórias impostas pelos paradigmas hegemônicos. Crítico ao método iconográfico de Panofsky, Hubert Damisch (2007) expressa que não se pode aferir único significado às imagens, tendo em vista que ao longo do tempo foram atribuídos diferentes sentidos a elas. Para ele,

A verdadeira questão não é saber o que significam as imagens – supondo que elas significam qualquer coisa –, é saber como elas significam. É isto que é verdadeiramente interessante: não decifrar imagens, como se tenta desde o século XVI, mas tentar perceber como elas o fazem (DAMISCH, 2007, p.11).

A forma, o contexto social ou o significado cultural das imagens não são variáveis analiticamente descartadas pela ‘Nova História da Arte’, contudo, distanciam-se de interpretações absolutas ao assumir acentuados vínculos e novos olhares a partir do estudo das representações dos artistas. Nessa perspectiva, Artur Freitas (2004) pontua que a dimensão cultural apresenta-se em estreitas junções com as dimensões formalista e social, ao alegar que as artes visuais não refletem um eixo cultural e que a história da arte não se limita à história da cultura. Freitas, fundamentado pelo pensamento do antropólogo Clifford Geertz (1926-2006), complementa seu raciocínio ao destacar que a criação artística é uma representação para se perceber ressignificações culturais de uma época. Nesta ótica, Paiva (2002, p.19-20) assinala que:

A imagem não é o retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou de objetos históricos, assim como teriam acontecido ou assim como teriam sido. A história e os diversos registros históricos são sempre resultados de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção [...] Isso significa que as fontes nunca são completas, nem as versões historiográficas são definitivas. São, ao contrário, sempre lidas diversamente em cada época, por cada observador, de acordo com os valores, as preocupações, os conflitos, os medos, os projetos e os

gostos. Fontes e versões carregam em si temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas a cada época [...] A imagem, ela também, ao ser lida a posteriori pelo historiador, pelo especialista e pelo leigo é reconstruída a cada época. A ela, no conjunto ou nos detalhes, são agregados novos significados e valores.

Pelo raciocínio acima exposto, a historiografia da história da arte não ficou imune a essa releitura epistemológica. De acordo com Cardoso (2009), a chegada da ‘Nova História da Arte’, nos anos 1970 e 1980, trouxe um ímpeto renovador espelhado por alguns dos seguintes nomes: Svetlana Alpers, Michal Baxandall, Norman Bryson, T.J. Clark, Hubert Damisch, Michael Fried, Rosalind Krauss, Linda Nochlin, dentre outros. O pesquisador complementa que a renovação ocorrida no campo historiográfico da história da arte “representou uma guinada em direção à respeitabilidade acadêmica, com maior apreço por metodologias científicas reconhecidas em outras áreas e por instâncias institucionais [...] distanciando-se da velha cumplicidade com a crítica e com o mercado da arte” (CARDOSO, 2009, p.106). De viés multifacetado, essa vertente historiográfica abriu diálogo com outras áreas das ciências humanas, lançando mão do estudo das representações que, na acepção do sociólogo Howard Becker (2009) pode ser definida como a interpretação parcial do real. O pesquisador assinala que a mesma realidade pode ser descrita de muitas maneiras, cujas formas de falar sobre o social não se restringem a intelectuais ou acadêmicos, mas pelo olhar ampliado de vários sujeitos, - incluindo os artistas plásticos -, a partir de vivências, experiências, interpretações, convicções e ressignificações daquilo que observam/internalizam em seu meio de convívio. A historiadora Sandra Pesavento (2005, p.40) constata que a representação não é a realidade absoluta, mas faz parte dela: “a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”. A pesquisadora complementa que essas maneiras de interpretar a realidade “envolvem processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (PESAVENTO, 2005, p.40).

Um dos principais expoentes dessa guinada historiográfica no campo artístico foi o galês Michael Baxandall (1923-2008). A partir dos anos 1970, esse historiador contrapôs a história social da arte e a perspectiva estilista – até então hegemônicas. Para ele, a imagem não se limita a refletir ou expressar absolutamente dada conjuntura histórico-social e, tampouco apresentar explicações definitivas pautadas em modelos totalizantes e teorizações universalistas. As produções artísticas devem ser analisadas a partir de reduzida escala de observações, estudos de casos específicos que envolvam outras dimensões além da forma, da técnica e do contexto geral (BAXANDALL, 2006). Nessa ótica, torna-se fundamental tentar perceber como se operaram as trocas simbólicas, redes de interação, possibilidades e oportunidades dos artistas em suas trajetórias no campo da arte.⁵ Baxandall constata das dificuldades em reconstruir, absolutamente, os

5 O campo artístico é definido por Pierre Bourdieu (1996). Porém, pode ser entendido de maneira condensada e didática no verbete redigido por Ana Paula Simioni (2017).

processos de elaboração e execução da imagem artística. Para ele, é inviável estabelecer com precisão significados e afirmações sobre uma obra de arte, principalmente, naquelas que percorreram distintas temporalidades e, conseqüentemente, foram acometidas de múltiplas análises e inevitáveis anacronismos. O que o historiador pode tentar perceber são as representações e intenções por trás daquela produção artística, circunscritas em uma complexa teia de interações, nas quais o seu agente encontra-se envolvido em contínuas relações de recepção e percepção acerca de seu tempo. Assim, a história da arte pode ser traduzida pelas representações do artista sobre dada realidade social, a partir de parciais interpretações mediadas pelo posicionamento ocupado por seus sujeitos, bem como suas vivências, experiências e trajetórias. De igual importância, Baxandall atribuiu também o estudo dos bastidores que envolvem certa produção artística como uma das possibilidades de investigação acerca do campo artístico. Para isso, historiadores revisionistas, dentre eles Georges Didi-Huberman, retomaram a metodologia difundida por Aby Warburg (1866-1929), teórico alemão que integrava uma geração prestigiosa de historiadores da arte, inspirou tantos outros, especialmente Panofsky, mas, contudo, se diferenciava pela sua posição epistêmica e institucional. A obra de Warburg se traduziu pelas críticas cometidas à história da arte de seu tempo que priorizava a erudição, a genialidade do artista e as avaliações estéticas em termos de beleza. Assim, ele empenhou-se, para a disciplina, em “recolocar o problema do estilo, esse problema de arranjos e eficácias formais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.39). Nessa perspectiva, propôs o alargamento metódico de suas fronteiras, sugerindo o caminho da interdisciplinaridade, sobretudo, utilizando-se da antropologia, da psicologia e enfatizando o viés memorialista para analisar as imagens vinculadas ao agir, ao saber e ao crer do social⁶. Warburg “contrariou qualquer ideia de uma história autônoma das imagens – o que não significa que se devam ignorar as especificidades formais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.41). Por outro lado, segundo Didi-Huberman (2013, p.40), “ele foi negligenciado não apenas pelos historiadores da arte positivistas, como também pelos que eram receptivos ao estruturalismo ou até pelos melhores da escola dos *Annales*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.40).

Igualmente, no Brasil, a obra do historiador alemão se manteve desconhecida apesar de sua influência no pensamento ocidental desde o começo do século XX. O quadro começou a mudar com a edição de vários de seus trabalhos e de obras inspiradas neles, além de um súbito crescimento do número de estudos acadêmicos relacionados a seu pensamento [...] Os estudos de Warburg ganham relevo em todo o mundo, neste início do século XXI, pela capacidade de romper com padrões cartesianos de pensamento sobre as imagens, o que se revela fundamental para sua compreensão em um tempo marcado pelo paroxismo da linguagem visual (BAITELLO JR; SERVA, 2017, p.3).

6 Exemplo do método de Warburg: para investigar como a arte da Antiguidade Clássica poderia ter sido percebida pela sociedade florentina do século XV, o historiador alemão analisou testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros no propósito de articular ideias em documentos de menor importância, integrando os bastidores da obra a instâncias interdisciplinares (GINZBURG, 2007).

Nesse sentido, este texto propõe-se a analisar as telas de Yara Tupynambá a partir de suas representações sobre o urbano, despojando-se da vertente exclusivamente formal, estilística e de absolutos significados. O objetivo aqui é dialogar com o revisionismo historiográfico no campo artístico de modo a verificar supostas representações da artista ao apresentar partes de sua trajetória, vivências, intenções, oportunidades recebidas, relatos memorialísticos e redes de interação.

3 | O MODERNISMO E SEU PROTAGONISMO EM BELO HORIZONTE

Para o historiador Peter Gay (2009) é muito mais fácil exemplificar do que definir o modernismo tendo em vista anunciar-se em terreno tão vasto e diversificado. A ideia conceitual deste termo, desde a segunda metade do século XIX, é atribuída a toda inovação que apresente doses de originalidade nas produções artísticas como um todo: pintura, escultura, poesia, prosa, dança, música, arquitetura, teatro, cinema, *design*, etc. Seguindo essa mesma linha, Ivan Marques (2011) constata que a noção do modernismo é larga e imprecisa. O pesquisador sugere ser necessária a plural utilização do termo para realçar sua essência heterogênea e contraditória, em razão de que a expressão do moderno variou em diferentes épocas, países e continentes.

Até então, desde a Antiguidade Clássica o ideal do belo pautava-se pela *mimesis*, isto é, pela imitação da natureza. Não no sentido de uma mera cópia, mas na própria recriação do real, incluindo também a busca por atributos morais e virtuosos conforme compreensão dos filósofos Sócrates e Platão. As imagens reproduzidas de pessoas, plantas, paisagens, animais, eventos, fatos históricos, narrativas religiosas, etc. seguiram a lógica clássica da simetria, proporcionalidade, equilíbrio e perfeição. Os estudos científicos contribuíram para nortear a linguagem artística pré-moderna, cuja estética tornou-se, por séculos, hegemônica no mundo da arte. A idealização do belo, pautado pela irretocável precisão, institucionalizou-se no campo acadêmico.

Por sua vez, as vanguardas modernistas europeias redirecionaram essa concepção do belo, expressando-se pela transgressão, pela originalidade e pela contínua superação do artista, elementos estes que se tornaram imperativos e ainda presentes no campo da arte contemporânea. Não foram os primeiros a questionar ou a imprimir novos significados à ideia de belo, tendo em vista que o movimento romântico dos séculos XVIII e XIX, inspirado nas concepções de Immanuel Kant, de Edmund Burke e de Friedrich Schiller, trabalhava a ideia do 'sublime' como nova roupagem da relação do homem com as artes, com a beleza e a natureza (PALHARES, 2006).

Peter Gay (2009) indica que os atributos do modernismo afirmaram-se no fascínio pela heresia impulsionado por ações que confrontaram as convenções acadêmicas: alterações métricas e no conteúdo dos poemas; eliminações decorativas em projetos arquitetônicos; transgressão de tradicionais regras de harmonia e contrapontos musicais;

produção de rápidos esboços nas artes plásticas, dentre tantas outras subversões no campo artístico. Contudo, Gay (2009, p.19) adverte que os movimentos modernistas não se pautaram exclusivamente pela transgressão e pela insubordinação à arte acadêmica convencional: “foi mais do que um agregado fortuito de protestos de vanguarda; gerou novas maneiras de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela”, como também criou novas sensibilidades, experiências, sentimentos e opiniões. Em suma, não se reduziu a rupturas e/ou negações, mas na elaboração de novas linguagens estéticas em contínuas ressignificações.

No Brasil, considera-se a Semana de Arte Moderna realizada na cidade de São Paulo em 1922, o emblemático evento que assinalou o início do modernismo no país. No Teatro Municipal da capital paulista, ocorreram recitais poéticos, concertos musicais, conferências e exposições de artes plásticas que causaram enorme repercussão, como também grande estranhamento para os que ali compareceram (AMARAL, 1998; RIBEIRO, 2007). Mônica Velloso (2003) constata que tal acontecimento permitiu com que a semana paulistana passasse a ser vista como referência, marco e sinônimo do modernismo nacional. Todavia, a pesquisadora considera ser esse um processo bem mais amplo e complexo, ao sinalizar outras dinâmicas temporais e espaciais que exerceram papel fundamental na instituição do modernismo no país. Ao pontuar que a busca pelo entendimento da brasilidade pautou a agenda modernista, Velloso (2003) identifica outros cenários e atores – além dos paulistas dos anos 1920 –, que integraram tal preocupação. Como precursores do modernismo nacional, a pesquisadora elenca os intelectuais da geração de 1870, ligados à escola de direito de Recife; os caricaturistas boêmios do Rio de Janeiro de finais do século XIX e os diversos periódicos de efêmera circulação que registraram cenas vanguardistas regionais no decorrer das primeiras décadas do século XX. Sob essa perspectiva, Velloso analisa o modernismo não exclusivamente pelo viés cultural, mas pela ótica da simultaneidade, da continuidade e da pluralidade. Em 2022, ano de rememorar o centenário da Semana de 1922, muito se debateu, com legitimidade e inequivocamente, em realçar sua importância, sua repercussão e seu legado. Por outro lado, parte de uma jovem intelectualidade brasileira também alvejou “a desconstrução da interpretação histórica do modernismo brasileiro, através de críticas exteriores aos fatos e acontecimentos que enredaram aqueles personagens históricos” (BAGONI, 2022, p.8).

Em Belo Horizonte, embora apresentasse emergente cena literária modernista, a Semana de Arte Moderna de 1922 não chegou a repercutir de forma significativa, haja vista a pouca cobertura da imprensa local em divulgar o evento (ANDRADE, 2004). Porém, dois anos depois, apresentou-se de maior importância para os mineiros a ocorrência da Caravana Paulista de 1924 que reuniu importantes nomes que integravam o ‘movimento de 22’. Esses artistas saíram em turnê pelas cidades históricas mineiras na busca pela redescoberta e pelo mapeamento da arte barroca, escolhida como essência da brasilidade e da cultura nacionalista. Diante disso, a imprensa belo-horizontina noticiou o ocorrido

com entusiasmo ao registrar detalhes da viagem que incluíam a chegada e a hospedagem dos artistas na capital mineira, como também o deslocamento às cidades visitadas pelos intelectuais (VIEIRA, 1997; CEDRO, 2016). Além de maior proximidade e sintonia entre modernistas mineiros e paulistas, os ecos da Caravana de 1924 em Minas Gerais também puderam ser percebidos por algumas iniciativas institucionais do poder público⁷.

A história das artes plásticas em Belo Horizonte pode ser dividida nos seguintes cortes cronológicos indicados por Rodrigo Vivas (2012): 1) arte acadêmica entre 1918 a 1936; 2) arte moderna entre 1936 e 1963; 3) e as neovanguardas que assinalaram a arte contemporânea entre os anos 1964 a 1970. Sem se ater a maiores detalhes explicativos sobre a caracterização desses períodos, é consensual que a partir de 1936, com as exposições realizadas no Salão Bar Brasil, o modernismo começou a trilhar sua trajetória na cena belo-horizontina.⁸ Sob a coordenação do artista Delpino Júnior, a mostra de 1936 foi bastante emblemática por ter sido o primeiro evento coletivo ao reunir artistas plásticos e arquitetos sintonizados em subverter os cânones acadêmicos. A começar pelo inusitado local do evento: um bar situado no térreo do recém-inaugurado edifício ícone do início da verticalização belo-horizontina, o Cine Theatro Brasil (1932) que, naquela época, era um espaço pouco convencional para exposições de tal natureza. As inovações do Salão Bar Brasil prosseguiram ao “apresentar trabalhos de princípios cubistas, expressionistas e fortes traços de *art déco*” (VIEIRA, 1997, p.153). Nessa perspectiva, os artistas expositores tinham como objetivo problematizar, questionar, transgredir e democratizar a arte institucional na capital mineira: “essa foi uma das exposições de arte de maior impacto nos anos 1920 e 1930 em Belo Horizonte. Ela tanto conseguiu provocar o público e leva-lo a participar como pressionou a administração municipal da cidade a dar atenção ao problema posto em debate” (VIEIRA, 1997, p.150-51). As exposições seguintes receberam apoio da Prefeitura de Belo Horizonte⁹ e foi institucionalizada, passando a integrar a agenda cultural da cidade até o ano de 1939. Entretanto, apesar da importância para o modernismo local, um fato desagradou os participantes da mostra. Na ocasião em que a Prefeitura passou a promover o evento, nomeou como curador e organizador das exposições o professor de artes Aníbal Mattos¹⁰. De perfil acadêmico, era rejeitado pela maioria dos vanguardistas

7 O governador Fernando Mello Viana, durante seu mandato (1924-26) que coincidiu com o período da expedição paulista, criou uma comissão para discutir a preservação das construções barrocas no estado mineiro. O mandatário estadual seguinte, Antônio Carlos Andrada (1926-30), promoveu concurso arquitetônico para a construção da reitoria da Universidade de Minas Gerais fundada em 1927, cujos projetos foram expostos no saguão do Teatro Municipal, situado à Rua Goiás, área central de Belo Horizonte. Como também convidou a professora belga Jeanne Louise Milde para acompanhar as artes plásticas na capital mineira (VIEIRA, 1997).

8 Pode-se afirmar que em Belo Horizonte, prosa e poesia despontavam para o modernismo literário, enquanto as artes plásticas avançavam de maneira mais tímida e isolada. Vale destacar que no ano de 1920, a pintora ítalo belo-horizontina Zina Aita inovou ao realizar a primeira exposição individual de estética moderna realizada na capital mineira. Porém, tratou-se de uma mostra individual, sem maiores desdobramentos naquele ambiente marcado pelo predomínio do academicismo. Contudo, devido à sua reconhecida importância, Zina Aita participou da Semana de Arte Moderna em 1922. De acordo com Ivone Vieira (1997, p.125): “os anos 1920-30 marcaram o apogeu da institucionalização da arte acadêmica na cidade. O modernismo emergente inicia-se nos anos 20 apenas como elemento de pressão, fortalecendo-se nos anos 30 e tornando-se um elemento denso que abre espaço e enfrenta a cultura dominante”.

9 Durante os mandatos dos prefeitos Otacílio Negrão de Lima (1935-38) e José Osvaldo Araújo (1938-40).

10 Artista fluminense formado na Escola Nacional de Belas Artes que criou, nos anos 1920, a Escola de Belas Artes e

belo-horizontinos que o consideravam conservador e um entrave para expandir e dinamizar a arte moderna na capital mineira. Como também, Mattos desagradava os participantes por burocratizar e dificultar as inscrições para os artistas expositores que não fossem acadêmicos (PERDIGÃO, 2020).

Na administração municipal de Juscelino Kubitschek (1940-45), as exposições promovidas pela prefeitura belo-horizontina no Salão Bar Brasil foram temporariamente suspensas. Contudo, em virtude do ambicioso projeto político cultural e urbanístico de modernidade implementado pelo prefeito JK na capital mineira, as artes plásticas não passaram despercebidas (CEDRO, 2009). Vieira (1997) informa que o artista Thomas Santa Rosa e o escritor José Guimarães Menegale foram convidados por Juscelino para dar novo formato ao Salão. Em 1944 foi realizado pela prefeitura evento de maior envergadura e repercussão ao reunir artistas e intelectuais modernistas do cenário nacional dos anos 1920 e 1930, inclusive aqueles que participaram da Semana de 22 em São Paulo. Nesse sentido, a Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte realizada durante o mês de maio de 1944, no segundo andar do Edifício Mariana – área central da capital mineira –, “figura entre os eventos definidores da arte moderna no Brasil [...] essa exposição teria sido importante por recolocar em pauta as propostas modernistas” (VIVAS, 2012, p.90). Contudo, “a recepção do modernismo foi marcada pela reação negativa apresentada pelo público e pela imprensa, numa mescla de incompreensão, admiração e estranhamento (CEDRO, 2009, p.134), haja vista que a exposição “causou grande impacto na ainda pacata Belo Horizonte: oito telas expostas foram cortadas à gilete” (ÁVILA, 1997, p.178)¹¹.

De acordo com Vivas (2012), essa mostra modernista se destacou daquelas realizadas anteriormente em razão da instauração de debate crítico em diversas frentes, a exemplo das acaloradas discussões nos artigos publicados pelos jornais entre especialistas e organizadores do evento.

Na década de 1940, o projeto de modernidade colocado em prática na capital mineira incluiu, dentre outras iniciativas, a construção do conjunto arquitetônico paisagístico e artístico da Pampulha com as emblemáticas idealizações e ativas participações de Oscar Niemeyer, Burle Marx, Alfredo Ceschiatti, Santa Rosa, Paulo Werneck e Cândido Portinari, cada um colaborando em sua especialidade. Naquela oportunidade, o artista fluminense Alberto da Veiga Guignard foi convidado pelo prefeito Juscelino para participar da reorganização das mostras de artes plásticas na capital mineira.¹² Para João Perdigão

incentivou a cultura artística em Minas Gerais. Posteriormente, essa escola foi incorporada à Escola de Arquitetura, da qual também foi um dos seus fundadores.

¹¹ O pesquisador João Perdigão registra que, na época, muito se falou sobre esse vandalismo ao alegar que as razões variavam em torno de pessoas contrárias à mostra e às iniciativas modernistas de Juscelino. Outros alegavam ser um ato de protesto cometido por pessoas simpáticas a Aníbal Matos contra a sua destituição da coordenação dos eventos artísticos municipais. Porém, Perdigão esclarece que “passadas muitas décadas, descobriu-se que quem anavalhou os quadros foi Yves Bernanos, filho de Georges Bernanos, como uma retaliação ao que Oswald de Andrade dissera sobre o pai dele – inclusive, um dos alvos do ataque foi uma obra de Oswald de Andrade Filho” (PERDIGÃO, 2020, p.173).

¹² Marcelo Bortolotti (2021) elenca as várias versões que resultaram na ida de Guignard para a capital mineira, sobretudo, apontando as pessoas que supostamente teriam indicado seu nome ao prefeito Juscelino Kubitschek: Aníbal Machado, Elvira Xavier Cabral, Rodrigo Melo Franco, Oscar Niemeyer ou Cândido Portinari. O pesquisador conclui que

(2020, p.159), “o cenário moderno de Belo Horizonte, embora já se destacasse localmente, não possuía uma trajetória consagrada até a chegada de Guignard”. O historiador Rodrigo Vivas (2012) sugere que a vinda de Guignard representou a institucionalização do modernismo em Belo Horizonte e o conseqüente rompimento do conservadorismo. A Escola por ele fundada formou gerações consagradas no campo da arte contemporânea, a exemplo da artista plástica Yara Tupinambá de quem foi professor.

Natural de Nova Friburgo (RJ), de avós paternos franceses e família de origem católica, Guignard nasceu em 1896 com fissura palatina (lábio leporino), cujo trauma estético o incomodou durante toda a sua vida, apesar das intervenções cirúrgicas submetidas. Mudou-se para Petrópolis, onde seu pai era comerciante e, em 1906, a quem veio falecer em virtude de um disparo acidental de arma de caça: “Guignard parece ter ficado marcado por essa ausência e sempre o homenageava colocando balões em suas telas, pois seu pai sempre comemorava o próprio aniversário com festas juninas” (VIVAS, 2012, p.107). O pós-morte do pai foi impactante e decisivo para Guignard: 1) inicialmente, mudança para o Rio de Janeiro (bairro da Tijuca); 2) convivência com novo padrasto de origem aristocrática alemã, bem mais jovem que sua mãe, considerado ríspido e autoritário; 3) deixou o Brasil e alternou residência entre Suíça, França e Alemanha. Em Munique, sem qualquer vocação, Guignard foi matriculado em uma escola de agronomia quando tinha 19 anos. Porém, o caminho que seguiu foi o das artes plásticas e, em 1917, ingressou na Academia de Belas Artes da capital bávara e tornou-se aluno do ilustrador gráfico Adolf Hengeler e do pintor Hermann Groeber. O ambiente artístico estava eferescente nessa cidade e anos antes, em 1910, Kandinsky e Franz Marc, precursores da arte abstrata, fundaram o *Der Blaue Reiter*, um significativo grupo da vanguarda modernista europeia (VIEIRA, 1998, p.35). Posteriormente Guignard seguiu para Florença e Paris, “em busca de novos conhecimentos e vivências entre arte e cultura, tradição e modernidade” (VIEIRA, 1998, p.35). Em sua longa trajetória europeia sintonizada ao modernismo, Guignard frequentou diversas academias de arte, participou de inúmeras exposições e recebeu muitas premiações. De volta ao Rio de Janeiro, abriu ateliê no Jardim Botânico, aproximou-se dos artistas modernistas nacionais, sobretudo Portinari e envolveu-se em várias mostras e comissões até ser convidado, em 1944, por Juscelino Kubitschek para organizar a Exposição de Arte Moderna, juntamente com José Carlos Menegale, e dirigir nova escola de pintura e desenho na cidade de Belo Horizonte, inicialmente conhecida como ‘Escolinha do Parque’. Tal iniciativa “não pode ser considerada um evento isolado no contexto das realizações do projeto de Kubitschek” (VIEIRA, 1988, p.28). Na acepção de Ivone Vieira (1988, p.46), “a intenção era criar uma Escola de Artes ousada, espaço de

“não é difícil acreditar na veracidade de todas essas versões, considerando que a transferência de Guignard pode ter sido uma solução coletiva, ou uma saída espontânea para um problema para o qual muitas pessoas tiveram a mesma resposta” (BORTOLOTTI, 2021, p.309). Em publicação anterior a de Bortolotti, João Perdigão (2020) não entra em maiores detalhes, mas também afirma que “o nome de Guignard se tornou uma indicação unânime entre diversas pessoas ligadas a JK”.

reflexão democrática, na qual o saber dinâmico, experimental entrasse em luta constante com o saber estático, confrontando teoria e prática na realização de trabalhos concretos”.

Inicialmente denominada Instituto de Belas Artes, a escola administrada por Guignard foi oficialmente criada por decreto municipal em 1944 e incorporada no mesmo ano à Escola de Arquitetura já existente¹³ (PERDIGÃO, 2020, p.162). O objetivo do prefeito Juscelino era que a fusão das duas escolas pudesse captar maiores incentivos financeiros do governo federal ao vincular o ensino à Escola Nacional de Belas Artes. Entretanto, não houve êxito em razão de posições políticas e artísticas contrárias à concretização da fusão desses dois estabelecimentos, como também, “o mestre recém-chegado se negou a aceitar tal proposta, exigindo autonomia para seu método livre de ensino” (PERDIGÃO, 2020, p.163). Posteriormente, a Escola de Arquitetura foi incorporada à Universidade de Minas Gerais em 1946, enquanto que o decreto do prefeito João Franzen Lima criou o curso de Belas Artes em 1947 tendo Guignard como professor dois anos depois (VIVAS, 2012).

Desde então, nos anos seguintes, a Escola de Belas Artes de Belo Horizonte passou por tortuosos percursos em virtude de interferências políticas municipais e estaduais e também pelo conservadorismo acadêmico pouco simpático ao modernismo e compartilhado pelas elites locais e por gestores públicos. Entre o fim de subvenções governamentais, desocupações e remoção das instalações, a Escola foi transferida para diversos lugares improvisados: de aulas ministradas ao ar livre no interior do Parque Municipal aos porões do Instituto de Educação. Além de acomodar-se provisoriamente na sede do Partido Socialista Brasileiro, a um breve período em sala na Rua dos Goitacazes, até retornar ao Parque Municipal¹⁴. Desta vez, definitivamente nos escombros do inacabado Teatro Municipal projetado por Niemeyer, “repleto de tijolos expostos e cheio de goteiras” (PERDIGÃO, 2020, p.222). Dependências que não possuíam adequadas estruturas e suficientes verbas orçamentárias para o seu funcionamento (VIVAS, 2012).

Nesse contexto se inseriu a jovem Yara Tupinambá que, em 1955, com 23 anos de idade, matriculou-se na ‘Escolinha do Parque’. Desde a infância em Oliveira, com aproximadamente 6 a 7 anos, Yara interessou-se pelo desenho. Porém, foi em Itaúna, com aproximadamente 11 anos de idade, que recebeu as primeiras aulas de desenho com a professora Marita Gonçalves. Também foi importante para sua formação cultural o convívio com o padre alemão Oscar Bittner que lhe apresentou farta biblioteca da Santa Casa de Misericórdia, espaço onde teve contato com obras de vanguarda de artistas alemães, tão caros ao modernismo. Aos 17 anos, quando se mudou com a família para Belo Horizonte

13 Ivone Vieira (1988, p.48) informa que a criação da Escola de Arquitetura ocorreu em 5 de agosto de 1930 por iniciativa particular e, diante do movimento político nacionalista e da modernização do estado mineiro, representou espaço de disputa entre artistas conservadores e modernistas.

14 Desde 1989, tendo em vista a Constituição do Estado de Minas Gerais, a então denominada Escola Guignard passou a integrar a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Em 1994, foi inaugurado o atual e contemporâneo edifício para sediar a unidade acadêmica, cujo projeto coube ao arquiteto Gustavo Penna, localizado ao pé da Serra do Curral no Mangabeiras, nobre bairro da capital mineira (MORA, 1993).

ela recebeu aulas de pintura ministrada por uma freira no tradicional Colégio *Sacre Coeur de Marie*, no bairro Serra.

Mas ela imediatamente viu que eu tinha possibilidade, chamou meu pai e falou: - 'você precisa levar sua filha para uma professora'. E indicou uma professora particular que eu tive dois meses ou três, Maria Mourão. Ela também chamou meu pai e disse: '- o senhor deve levar essa moça para o Guignard que é um professor que fica lá no Parque'. Então, aí que eu fui conhecer Guignard com o meu pai que, aliás, ficou horrorizado com a pobreza, com a desgraça e com tudo que a escola era. Mas eu fiquei apaixonada pela escola e lutei muito com a família para que fosse frequentar (ENTREVISTA, 2017).

A precariedade das instalações da Escola de Belas Artes é destacada pela artista. Na visão dela, este descaso relacionou-se com a perda de prestígio de Guignard após o período da administração municipal do prefeito JK. A comparação com a gestão de Aníbal Matos frente à institucionalização da arte na capital mineira também integra a visão de Yara:

Foi em 1955, jogaram o Guignard ali. Tinha uma escadinha de madeira que faltava degrau, não tinha janela. A gente, nos dias de chuva, punha um papelão para tampar a chuva. Não tinha água. Nós íamos buscar água lá onde tem os barcos. E eu era uma moça, mais ou menos de família de classe mais alta, e meus pais ficaram desesperados quando me viram mexendo com essa pobreza toda, que era ser artista, entende? A arte não tinha valor. Então, em Belo Horizonte, meia dúzia de pessoas que comprava um quadro e que gostava de arte. Eu vou lembrar que no período de 1920 quando Aníbal Matos vem, ele talvez, pelo fato de ser muito sociável e tudo, ele conseguiu agregar e foi professor da Faculdade de Arquitetura... Ele conseguiu agregar mais gente, socialmente falando do que Guignard. Bom, quando o Guignard chega, é claro que ele atraiu a atenção dos jovens. E o primeiro momento dele é o momento do JK prefeito. Então, ele tem o prestígio que advém da indicação do prefeito. Mas, isso foi de 1944 até 1952-3. Quando eu entrei na Escola, o Juscelino era governador e o Guignard já tinha perdido todo aquele prestígio, entende? Ele já não tinha mais aquele lugar que a escola ficava, era um lugar sórdido nos escombros do Palácio das Artes. Hoje ali é a entrada, não tem um portãozinho velho? (ENTREVISTA, 2017).

Pode-se aferir que, além da pouca simpatia de acadêmicos e de gestores municipais pós-JK, uma das resistências encontradas ao modernismo da Escola de Belas Artes dizia respeito aos métodos pedagógicos praticados por Guignard. Ivone Vieira (1988) avalia que o professor Guignard não seguia os procedimentos acadêmicos tradicionais, transformando a sala de aula em uma oficina de trabalho, como também não confeccionava diplomas para os discentes. Contudo, estreitou vínculos entre professor e aluno. A pesquisadora expressa que Guignard “aguçou a visão crítica e relação dialética entre passado e presente, ao evidenciar para seus alunos as possibilidades de pesquisa estética, relacionando o tradicional com o moderno à procura de novos caminhos, tendo como ponto de partida a herança cultural do Estado” (VIEIRA, 1988, p.68). Ao mesmo tempo em que concedia liberdade criativa e espontaneidade aos alunos, Guignard estimulava o conhecimento e a

reflexão, como também exigia disciplina de seus discípulos (VIEIRA, 1988). As dualidades entre fantasia e realidade, emoção e razão, além de outras tensões do processo de criação artística “dinamizavam o ambiente da Escola e forçavam os alunos a adquirirem comportamentos ousados e rebeldes em relação aos cânones conservadores das artes” (VIEIRA, 1988, p.72). O relato de Yara Tupinambá sinaliza que os métodos de ensino de Guignard eram pouco convencionais ao se distanciar do academicismo:

As aulas, nós tínhamos dois tipos de aulas. Tínhamos a modelo viva: a modelo vinha e punha um biombo, arrumava, tirava a roupa e tal... Ele sempre punha em posições que não fossem agressivas. O nu que não fosse agressivo. Tirava o biombo e a gente desenhava. A gente desenhava também objetos. Às vezes ele punha uma garrafa, objetos diferentes, né? E as aulas lá fora no Parque. Então aí, ele dava...o que ele fazia? Ele não falava não, quase né? Ele falava mal...então ele pintava, ele falava 'aqui, ó, ó, ó ó'...então ele pegava o pincel, pingava três cores: marrom, bege e branco e fazia assim como o pincel, e fazia uma arte em três cores (ENTREVISTA, 2017).

Todavia, liberdade, ousadia e irreverência transmitidas aos alunos acompanhavam o rigor metódico, sobretudo no processo de utilização do lápis grafite na execução dos projetos artísticos: “uma maneira de disciplinar o gesto gráfico do aluno e subverter o olhar do artista, pois essa técnica não permite o uso da borracha” (VIEIRA, 1988, p.72). Sobre isso, Yara Tupinambá relembra que:

Todo desenho era feito com lápis duro. Porque você não desmanchava. Então não adiantava você ter borracha porque ficava marcado. Então você tinha observar muito para poder desenhar, né? E outra coisa também, quando você desenhava lá no parque [sons de bem-te-vi invadem essa entrevista], você ficava quinze dias no desenho, fazendo uns desenhos desse tamanho e tal... Aí você vinha com o desenho e ele cortava um papelzinho e ficava olhando. Bom, pedaço bom... Tirava, mandava cortar aquilo, punha um *paspartu* naquilo e colocava na parede. Quer dizer, o resto jogava fora. Então a gente é...ficava orgulhosa...quem fosse para a parede. Nossa mãe! Era chique, né? (ENTREVISTA, 2017).

Além do reconhecimento e do inestimável valor de sua vasta obra presente em acervos públicos e particulares, é inegável a importância de Guignard no campo da arte moderna belo-horizontina ao formar gerações de artistas que se destacaram tanto no nível local quanto no nacional. Nas turmas iniciais frequentaram nomes que, posteriormente, seguiram o caminho de outros movimentos artísticos como a arte abstrata e o concretismo, no qual muitos ex-alunos de Guignard foram expoentes tanto no Brasil quanto no exterior.¹⁵

Yara Tupinambá integrou – juntamente com Álvaro Apocalipse, Gavino Mudado Filho, Jarbas Juarez, Vicente de Abreu, Wilde Lacerda, dentre outros –, a segunda geração de alunos de Guignard nos anos 1950. Para a artista, essa geração se diferenciou da primeira por assumir maior participação política através da arte. Tal afirmação é ilustrada

¹⁵ Alguns integrantes da denominada 1ª Geração Guignard: Amílcar de Castro, Chanina, Farnese Andrade, Marília Helena Andrés, Mário Silésio, Mary Vieira, Nely Frade, Petrónio Bax, dentre outros. Sobre arte abstrata e concretismo no Brasil ver LOPES (2010).

por ela ao se referir ao painel de sua autoria sobre a Conjuração Mineira que se encontra exposto no saguão da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais¹⁶: “quando eu faço a Inconfidência Mineira eu faço mais do que sua história, mas a história daqueles que lutaram pela liberdade... tanto que eu começo com Felipe dos Santos, né? Então, nós todos tivemos – mais cedo ou mais tarde – uma consciência de que era preciso fazer alguma coisa por Minas” (ENTREVISTA, 2017). Esse emblemático mural foi produzido entre os anos 1968-69 por encomenda de Gérson de Britto Mello Boson, reitor daquela universidade deposto pelos militares no período da ditadura (1964-1985). O que era para ser uma imagem solitária de Tiradentes – em razão de lei federal¹⁷ instituída para homenagear nas instituições públicas o patrono nacional –, tornou-se uma produção artística de maior envergadura. Enquanto Yara, sob os andaimes, finalizava a obra ao escrever a frase solicitada por Boson: “a condição primeira da cultura é a liberdade” –, os militares invadiam o *campus*.

Quando eu começo a escrever 'condição', aquele fuzuê na universidade, aquela gritaria, o reitor deposto, tiraram já... o coronel assumiu...lá embaixo, militar com metralhadora. Eu só via professor ali dentro do campus fugindo. Eu fiquei lá em cima encravada. O que eu vou fazer com isso aqui? [...] Aí meu pai: 'você prometeu? Então você vai cumprir. Você não vai desonrar seu nome, você vai cumprir sua palavra. E eu vou fazer de tudo para que não seja presa'. Meu pai tinha bom relacionamento com Pedro Aleixo, Francelino Pereira... Então eu não fui presa, mas durante dois dias eu tremeliquei de medo para escrever a frase do Boson (ENTREVISTA, 2017).

Todavia, a produção de Yara não se restringiu a obras de cunho político. Embora admita sua forte preocupação social, a artista confessa não ter participado de nenhuma militância. Diante disso, utilizou sua arte com propósitos diversificados, ampliando temáticas vinculadas às suas experiências e vivências no campo da história, das festas, da natureza e das cidades.

4 | A CIDADE NA ARTE DE YARA TUPINAMBÁ

As transferências profissionais por parte do pai resultaram em uma vida de contínuos deslocamentos residenciais para acompanhá-lo e Yara alega não possuir quase nenhuma lembrança da infância em sua cidade natal, Montes Claros. As primeiras memórias reveladas pela artista destacam breve estadia no município fluminense de Barra do Piraí, mas se tornam mais nítidas quando passou a residir na cidade mineira de São João Del Rei:

¹⁶ **Inconfidência Mineira** (1969, 40m x 4m / tinta acrílica sobre placas de ocaplan (fibras prensadas em madeira fixadas por parafusos). Outros murais de Yara se encontram expostos no *campus* Pampulha da UFMG e também tombados pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte: **Desbravamento do Rio São Francisco** (1968, tinta acrílica sobre ocaplan, 10,5m x 4m, Faculdade de Educação, doação do Banco Mercantil em 1990) e **O Trabalho Humano** (1979, painel de cimento, revestimento externo do prédio denominado Unidade Administrativa II, sede da FUNDEP (Fundação de Desenvolvimento e Pesquisa).

¹⁷ Lei Federal n.4.897 promulgada pelo presidente militar Humberto Castelo Branco em 09 de dezembro de 1965 ao declarar Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, o patrono da nação brasileira, ver http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/14897.htm

Então nós moramos em Barra do Piraí, a única coisa de que me lembro era da casa que dava para o rio. A gente da janela via o rio, e tinha perto da casa uma tamareira, pé de tamarindo que a gente brincava e tudo. Depois, já tenho que é mais nítida, é em São João Del Rei. Papai foi residente em São João Del Rei e ali, minha primeira lembrança estética vem de lá. A casa que nós morávamos, era a casa de um engenheiro e tinha um repuxo com peixinhos vermelhos. Então, a primeira lembrança que eu tenho assim, é a beleza daquilo. Tenho também algumas lembranças de um quintal muito grande onde tinha um campo de vôlei e minha mãe chamava algumas pessoas para jogar. Outra lembrança que eu tenho de São João é uma ida minha a um teatro. Meus pais não tinham com quem me deixar e me levaram para assistir uma peça junto com eles (ENTREVISTA, 2017).

Nessa perspectiva, a beleza das cores do quintal integra as primeiras memórias estéticas e afetivas de Yara Tupinambá. No decorrer de sua carreira, a artista optou em produzir obras artísticas que seguissem coerência e sintonia com suas memórias, experiências e vivências. Tanto nas exposições realizadas ao longo dos anos, quanto na apresentação de seu sítio eletrônico oficial, as séries temáticas protagonizaram e ainda sinalizam suas produções artísticas¹⁸. As imagens a seguir reproduzem algumas das telas pintadas por Yara que representam seu olhar sobre as cidades. Aqui, optou-se em apresentá-las de maneira geral, sem precisar maiores detalhes sobre cada uma como produção, exposição, venda ou eventual arremate. No entanto, essas telas integram coleções particulares e foram produzidas em distintas temporalidades e apresentam palimpsestos urbanos, isto é, camadas sobrepostas de elementos interioranos com edificações verticalizadas contemporâneas da grande metrópole.

18 A exemplo de seu sítio eletrônico elencar os seguintes títulos das séries: 'Signos de Minas' e 'Série Preto e Branco', ambas com subtítulos 'Festas de São João' e 'Oratórios e Santos'; além das séries 'Natureza' e 'Cidades e objetos'. Ver http://yaratupynamba.com.br/?page_id=12024, acesso em 19 de janeiro 2022.



Imagem 1: Yara Tupynambá, Oratório Mineiro, 2004, Acrílico sobre tela, Coleção Newton de Paiva

Fonte: Cópia digital disponibilizada pela artista



Imagem 2: Yara Tupynambá, A cortina e a cidade, 2003, Acrílico sobre tela, coleção Antônio Carlos Gonçalves

Fonte: Cópia digital disponibilizada pela artista



Imagem 3: Yara Tupynambá, Cidade noturna, 2004, acrílica sobre tela

Fonte: Cópia digital disponibilizada pela artista



Imagem 4: Yara Tupynambá, Anjo na cidade mineira, 2013, Acrílica sobre tela

Fonte: Sítio eletrônico oficial da artista <http://yaratupynamba.com.br/>

Esses trabalhos de tinta acrílica sobre tela (imagens 1 a 4) apresentam casarios, paisagens, janelas, oratórios que sinalizam elementos barrocos interioranos e nos quais se incorporam em edificações verticalmente formatadas em alusão à urbe contemporânea. Essas profusões de cores vivas, conforme aqui exposto em seu depoimento, tiveram forte influência através de suas primeiras lembranças estéticas na infância em São João Del Rei através das cores vermelha e azul das flores e dos peixinhos nos jardins de um imenso quintal. Nesse sentido, muito do que ficou internalizado pelas suas vivências, seja consciente ou inconsciente, na utilização do colorido e da estética da cidade interiorana pode estar vinculado às suas representações sobre urbano tendo em vista as cidades onde morou na infância e na juventude até residir em Belo Horizonte. “É a possibilidade de que locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a nossa memória usual” (ASSMANN, 2011, p.317). No município de Oliveira, a sudoeste do Estado mineiro, Yara Tupinambá também residiu quando criança e carrega consigo memórias de uma casa muito grande e um enorme quintal, afirmando que “já tinha gosto definitivo pela pintura e lembranças mais claras daquela época” (ENTREVISTA, 2017). Além disso, revela que naquele período sonhava em ser artista de circo, especificamente, trapezista. E de maneira bem-humorada arrisca dizer que “o artista de hoje em Belo Horizonte, cada vez mais é um trapezista, equilibrando por aí, as suas coisas e sua vida” [risos] (ENTREVISTA, 2017). Já quando morou na cidade mineira de Itaúna, a artista informa que, durante o primeiro ano ginásial, teve uma professora de desenho que lhe marcou muito a vida:

Dona Marita Gonçalves que me estimulou profundamente. Ela era uma mulher fina e elegante. Então ela foi dar aula de desenho e viu meu potencial e me levava toda quinta-feira para a casa dela para eu desenhar com ela. Então ali, ela punha jarro, punha objetos e tal, e eu saía daquela coisa curricular e ela pediu para a secretária dali que eu tivesse um curso mais especializado. Então eu já não fazia 'a grega' que todo mundo fazia. Eu já fazia um desenho livre dentro da escola. Ali eu já estava definida mesmo que eu queria desenhar. Claro que não como profissão. Quem pensava em profissão naquele tempo, ainda mais para uma moça. Profissão era casar e ser boa dona de casa. Mas o gosto pelo desenho eu já tinha manifestado ali (ENTREVISTA, 2017).

Além desse depoimento, Yara rememora os tempos de adolescência em Itaúna e como teve seus primeiros contatos com festas populares que, de certa maneira, encontram-se presentes na composição estética de suas telas.

Em Itaúna, meu primeiro contato com a arte popular que eu trabalho, sempre, muita coisa com ela, né. Foi congado. Ali tinha uns congados, um morro onde tinha uma igrejinha e as festas de agosto. Eu era apaixonada por aquilo. Eu fugia de casa para assistir essas festas de agosto que era já a dança, era a manifestação cultural popular, isso sim deve ter sido um ponto que me marcou muito (ENTREVISTA, 2017).

Em relação aos festejos folclóricos e como essas memórias seguiram vivas em suas

telas, Yara também se lembra de certos períodos em que voltava eventualmente para a cidade de Montes Claros e passava férias na fazenda do avô: “então ali eu, com 16, 17 anos, tive contato com os catopês¹⁹, as festas de agosto, entendeu? Então essa coisa toda vem. É claro, sedimentada mais tarde, mas ela vem ainda em um período juvenil, digamos assim” (ENTREVISTA, 2017). Nesse sentido, essas memórias integram “múltiplos mundos classificados, orientados e nomeados [...] como também descontinuidades impostas sob formas de diversas categorias voltadas às suas experiências exteriores” (CANDAU, 2019, p.84).

A estética das telas de Yara Tupinambá, especialmente em relação à temática urbana, certamente recebeu forte inspiração de seu professor. As pinturas realizadas por Guignard se destacaram por igrejinhas, janelas, casinhas, balões festivos, folgedos e outros elementos que integravam suas cidades imaginadas, sobretudo sintonizadas às suas memórias.

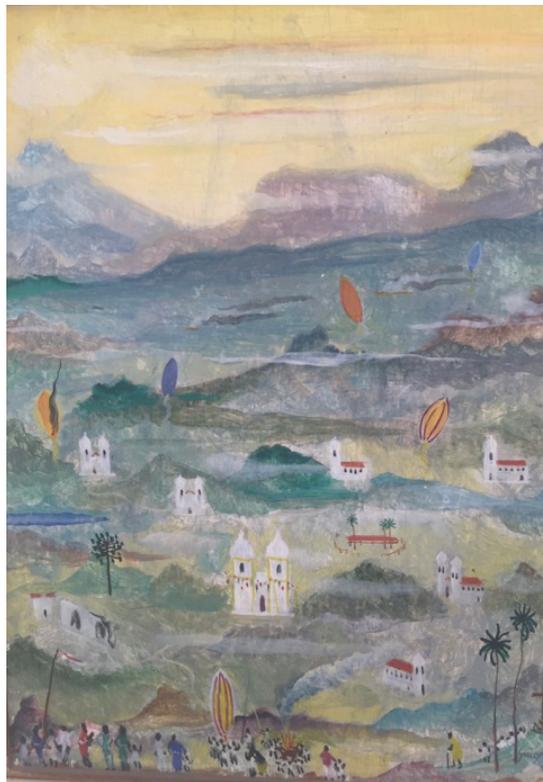


Imagem 5: Alberto da Veiga Guignard, Tarde de São João, 1959, Óleo sobre madeira, Coleção Priscila Freire

Fonte: Fotografia tirada pelo autor. Centro Cultural Banco do Brasil (Belo Horizonte, 2022)

¹⁹ Catopês, marujadas e caboclinhos, grupos tradicionais que integram as festas e práticas religiosas do mês de agosto na cidade mineira de Montes Claros. Cortejos, bênçãos, missas, levantamento de mastros em alusão ao congado regional em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo (MALVEIRA, 2011).



Imagem 6: Yara Tupinambá, Essas Minas neblinosas, Vinil sobre madeira, Coleção Regina e Delcir da Costa, 1994

Fonte: Cópia digital disponibilizada pela artista



Imagem 7: Yara Tupynambá, Balão e arabesco barroco, Acrílica sobre tela, 2002.

Fonte: Sítio eletrônico oficial da artista <http://yاراتupynamba.com.br/>

Tendo em vista as imagens aqui reproduzidas, percebe-se que as cidades representadas por Yara Tupinambá, assim como em Guignard, apresentam licença poética em identificar elementos imaginários da urbe. Não é uma cidade específica ou pautada pelo naturalismo, realismo ou pela ótica da perspectiva e da proporção, seguem a estética e a linguagem modernista. Os elementos que se pretendem destacar flutuam e se deslocam pelo olhar do espectador, são imaginados em cidades imaginárias. Ao ser questionada sobre isso, a artista esclarece que “é uma cidade modificada. A cidade é real e não é. Eu não falo que essa é uma rua tal. Eu faço uma síntese. Aqui é uma evocação poética de Guignard (ENTREVISTA, 2017)”. Nessa ótica, as telas de Yara sobre o urbano podem sinalizar ora uma cidade com signos coloniais barrocos – ao insinuar teatralização, religiosidade, persuasão e atributos mineiros –, ora uma grande metrópole com arranha-céus, ou mesmo em uma única tela apresentar indicativos e significados mesclados entre as duas experiências urbanas vividas pela artista. Assim, destacam-se oratórios, casarios, portas, janelas, igrejas, cores, luzes que rememoram a pequena cidade do interior e dividem

o protagonismo da tela com a verticalização urbana da metrópole contemporânea.



Imagem 8: Yara Tupynambá, Três janelas na cidade, Acrílica sobre tela, 2006

Fonte: Sítio eletrônico oficial da artista <http://yaratupynamba.com.br/>

Na década de 1950, época em que Yara Tupinambá era aluna de Guignard, o processo de verticalização da capital mineira seguia seu curso iniciado nos anos anteriores. Embora ainda existissem pomares e jardins, os altos edifícios, as casas modernas e as ruas pavimentadas gradativamente alteravam a paisagem urbana (SOUZA, 1998, p.208). A expansão da verticalização tornou-se irreversível e irrefreável nas décadas seguintes, coincidindo com o avanço da carreira artística de Yara Tupinambá e sua permanência definitiva na capital mineira. Nessa ótica, a artista expressa que suas telas sobre o urbano apresentam elementos de uma cidade real, sem, contudo, acercar-se por ordem ou por coerência, mas sim, pela poética e pelo sonho. A artista admite que, nesse processo, os elementos verticalizados começaram a surgir e a envolver suas representações das cidades coloniais mineiras, porém, Yara não abriu mão de suas referências barrocas: “a cidade já é uma mistura, porque eu estou vivendo aqui e de repente eu chego ali na janela e vejo prédios. Ainda hoje tenho vivenciado essa verticalização urbana” (ENTREVISTA, 2017). Em Belo Horizonte, a artista morou com os pais na região da Savassi e, posteriormente

mudou-se para sua própria casa no bairro Serra. Anos depois, passou a residir no bairro Vila Paris, onde vive atualmente. Esse raciocínio coaduna-se ao que expressa Jöel Candau (2019, p.85-6): “a amplitude da memória do tempo passado ignora a cronologia rigorosa da história e suas datas precisas que balizam o fluxo do tempo [...] e terá um efeito direto sobre as representações da identidade”.

A sequência temática ‘Comunidades’ (imagens 9 e 10), apresenta algumas telas de Yara em que ela direciona seu olhar para as favelas.

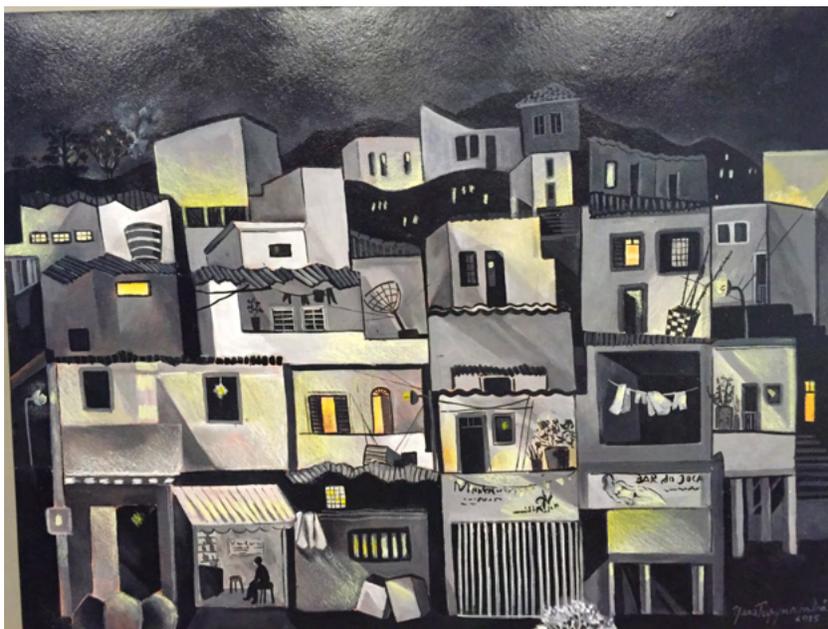


Imagem 9: Yara Tupynambá, Comunidade II, 2015, Carvão sobre papel, coleção Conceição Aparecida Pinto

Fonte: Fotografia tirada pelo autor em exposição na Casa Fiat de Cultura, 2016



Imagem 10: Yara Tupynambá, Comunidade VII, 2015, Carvão sobre papel, Coleção Cintia Coelho Galvão

Fonte: Fotografia tirada pelo autor em exposição na Casa Fiat de Cultura, 2016

Essa sensibilidade em evocar cidades e lugares alinha-se às suas vivências. No seu entorno residencial seja no bairro Serra ou no bairro Vila Paris, situam-se gigantescos aglomerados e comunidades em vulnerabilidade que reafirmam a segregação sócioespacial existente na metrópole belo-horizontina. Embora, situadas geograficamente próximas aos condomínios de luxo e das residências e dos estabelecimentos frequentados pelas camadas médias da sociedade, as favelas se distanciam socialmente e recebem pouca atenção desses segmentos e das autoridades. Nesse sentido, a estética das favelas irradia-se e impõe-se para aqueles que percorrem itinerários cotidianos em suas proximidades, e chamam atenção aos cidadãos que as observam com peculiar sensibilidade. Possivelmente, as representações de Yara Tupynambá acerca de cidades e lugares estejam atreladas à evocação, consciente ou não, daquilo que se viveu ou que ficou marcado na memória episódica ou espacial. Por conseguinte, essa memória individual ao ser compartilhada, inscreve-se como memória representante de um grupo ou de uma geração (HALBWACHS, 2006).

Assim como ocorreu com Guignard, a cidade de Ouro Preto estimulou as representações urbanas de Yara Tupynambá. A partir do ano de 1967, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) passou a organizar o Festival de Inverno naquela cidade. Tratava-se de “um avanço na extensão universitária à medida que visava uma dinamização da

cultura artística em outras cidades de Minas” (RIBEIRO, 1997, p.138). O evento idealizado por professores e por intelectuais apoiado pela Reitoria e financiado pela Prefeitura de Ouro Preto, Hidrominas S.A e pelo Governo do Estado, ofereceu aos estudantes “cursos de artes plásticas, música, cinema e história da arte, além de apresentação de grupos de teatro, recitais de música e cinema comentado” (RIBEIRO, 1997, p.139). Isto posto, Yara Tupinambá participou do 1º ao 12º Festival de Inverno de Ouro Preto entre os anos de 1967 a 1979, através de aulas ministradas e outras colaborações inscritas na programação dos eventos. O convívio profissional com a antiga Vila Rica inspirou a estética urbana de Yara, conforme ela mesma admite: “de festival de inverno foram 12 anos que eu vivi 1 mês em Ouro Preto, todo mês. Então, praticamente eu vivi 1 ano em Ouro Preto, entendeu? Eu fiquei indo dar aula lá. Então, esse agrupamento de casas...” (ENTREVISTA, 2017). A artista ainda realça que suas telas:

O Guignard me deu uma visão poética do mundo. E uma visão poética, você sabe, não precisa estar muito ordenada com a racionalidade. Eu posso fazer uma figura voando como Chagall, né? Eu posso fazer um quadro em que o vaso de flor acompanha... Ele maior do que o resto das coisas. Essa visão poética me permite não ser tão realista, entende? Eu posso sugerir mais do que representar a realidade. E posso agrupar as casas em que vivi esse período (ENTREVISTA, 2017).

Ainda sobre as idas e vindas em Ouro Preto e sua relação com o urbano, Yara constata que:

Eu acredito que minhas cidades são vivências. Porque eu dava aula de desenho e ficava olhando junto para corrigir o desenho dos alunos. Eu ficava olhando também, né? Sobre a cidade, então, eu vivenciei Ouro Preto e outras cidades. Eu sempre gostei muito de viajar. Então eu tenho uma convivência e uma vivência de interior. Talvez essa simplicidade, essa coisa tenha vindo desse meu desejo ardente de uma vida mais simples, mais simbólica no interior, apesar de saber que até Belo Horizonte para mim não era o lugar adequado. Que eu tinha que estar em São Paulo, mas eu nunca quis ir para uma cidade grande a não ser que fosse morar em Nova Iorque, aí eu queria né (risos)? Ela é diferente (ENTREVISTA, 2017).



Imagem 11: Yara Tupynambá, Ouro Preto, 2016, Acrílica sobre tela, Coleção Errol Flynn

Fonte: Cópia digital disponibilizada pela artista

Vale destacar ainda a importância ocupada da cidade maranhense de Alcântara em sua obra. Nos anos 1980, Yara passou um período trabalhando nesse emblemático município a convite do artista plástico Ivan Marchetti, juntamente com o pintor Júlio Coelho. Durante sua estadia, Yara inovou e produziu série temática dedicada a essa cidade com a utilização do carvão na confecção dessas telas. A artista buscou captar as ruínas da cidade maranhense praticamente abandonada após a Abolição (1888) e a Proclamação da República (1889) pela sua decadente aristocracia que, anteriormente, muito se enriqueceu com a escravidão e com a produção algodoeira no Maranhão durante o II Reinado. Ao se referir a essa série temática sobre a maranhense Alcântara, Yara expressa que “ricas cidades foram sepultadas pelo tempo [...] cuja riqueza se diluiu no sangue negro que correu em suas ruas” (TUPYNAMBÁ, Yara, s/d).



Imagem 12: Yara Tupynambá, Alcântara: a velha fachada, Carvão sobre papel, 1986

Fonte: Cópia digital disponibilizada pela artista

Percebe-se, portanto, que as telas de Yara sobre o urbano se remetem a seus suportes da memória, na acepção que Walter Benjamin denominou de *fisiognomia* da cidade. Imagens da cidade que sinalizam memórias não-lineares e fragmentadas, sem necessariamente expressar absolutos sentidos ou representar temporalidades, datas, nomes e lugares definidos (BOLLE, 2000). Múltiplos tempos, experiências e vivências que se acumulam e se sobrepõem através da produção de lembranças, percepções e nostalgias. Nessa ótica, a memória espacial presente nas telas de Yara Tupynambá sobre cidades fabrica elementos para preencher lacunas no propósito de dar lógica e sentidos na sequência de sua trajetória (HALBWACHS, 2006, p.32).

Se queres ser universal, parte de tua pequena aldeia. Esta frase de Tolstoi que norteou grandes obras, como as de Chagall foi também para mim um rumo a ser seguido em meu trabalho. Durante minha vida de artista procurei focar em tudo aquilo que tinha sentido, vivido e me emocionado no meu entorno, vivencias diversas que resultaram em fases de minha produção. A infância passada em pequenas cidades interioranas, quando a vinda de um circo significava um mundo de encantamento e fantasia esta presente nas figuras dos equilibristas, mágicos, e trapezistas. As diversas cidades que vivenciei com igrejas, casas, janelas, portas, se fazem presentes e recompostas através de cores e luzes, em memória afetiva (TUPYNAMBÁ, 2021).

De igual importância aos elementos urbanos representados por Yara, a série de telas e painéis de temática ambiental merece ser ressaltada. Além de composições dedicadas às matas mineiras como Vale do Rio Doce e Vale do Tripuí, ao cerrado da Serra do Cipó e

aos jardins do Inhotim, os parques urbanos belo-horizontinos também integram essa série ecológica, a exemplo do Parque Municipal Américo Gianetti, Parque das Mangabeiras e até mesmo o próprio jardim residencial da artista.

São com pedaços de florestas, árvores, lagoas e plantas que a maturidade de meu caminho se faz presente em tudo aquilo que vivi nas reservas ecológicas de minha terra. Assim Minas se faz presente, mostrando que a estrada que percorri foi longa e difícil, mas que, como tudo que representa nossa verdade é a visão que tenho de meu estado - a pequena aldeia que norteou minha pintura (TUPYNAMBÁ, 2021).

O Parque Municipal Américo Renné Giannetti foi projetado pela Comissão Construtora na época da idealização e planejamento da capital mineira para ser o maior parque da América Latina. A inauguração ocorreu em 26 de setembro de 1897. É a principal área verde e de lazer situada no centro de Belo Horizonte e a diversidade de seu ecossistema, registrado como patrimônio ambiental, divide a paisagem urbana com os arranha-céus da Avenida Afonso Pena e de seu entorno. Também ali, localizam-se o Teatro Francisco Nunes e o Palácio das Artes, importantes casas de espetáculo da capital mineira.

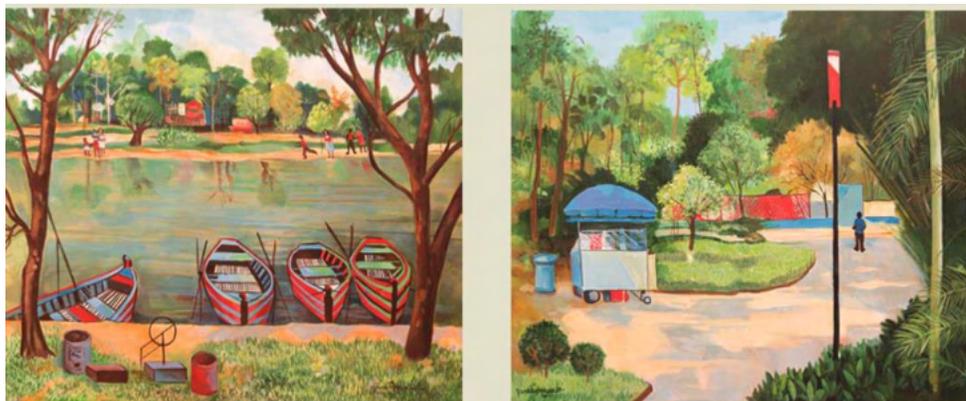


Imagem 13: Yara Tupynambá, Barcos do parque e Carrinho de pipoca, Acrílica sobre tela, 2017

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2021). Catálogo da exposição.

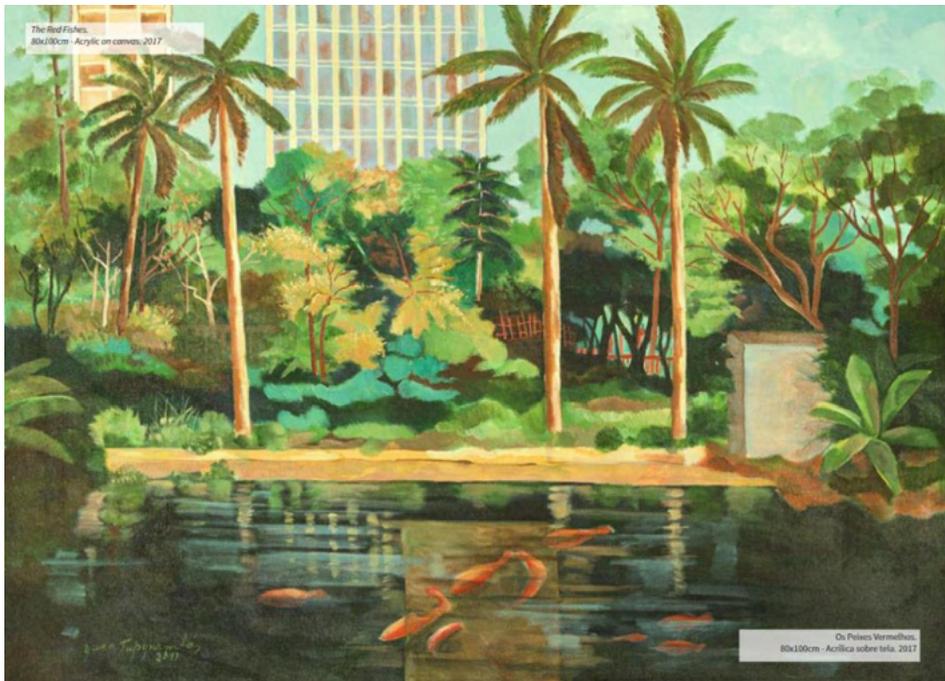


Imagem 14: Yara Tupynambá, Peixes vermelhos, acrílica sobre tela, 2017

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2021). Catálogo da exposição.

O Parque das Mangabeiras foi inaugurado em 1982 na gestão do prefeito Maurício Campos. Nos anos 1960 e 1970, essa área era ocupada pela mineração tendo em vista que integra a Serra do Curral, importante paredão natural que abriga a capital mineira e possui nascentes, fauna, flora, mirantes e outras biodiversidades. Também possui área de lazer e espaços de encontro e de sociabilidade.

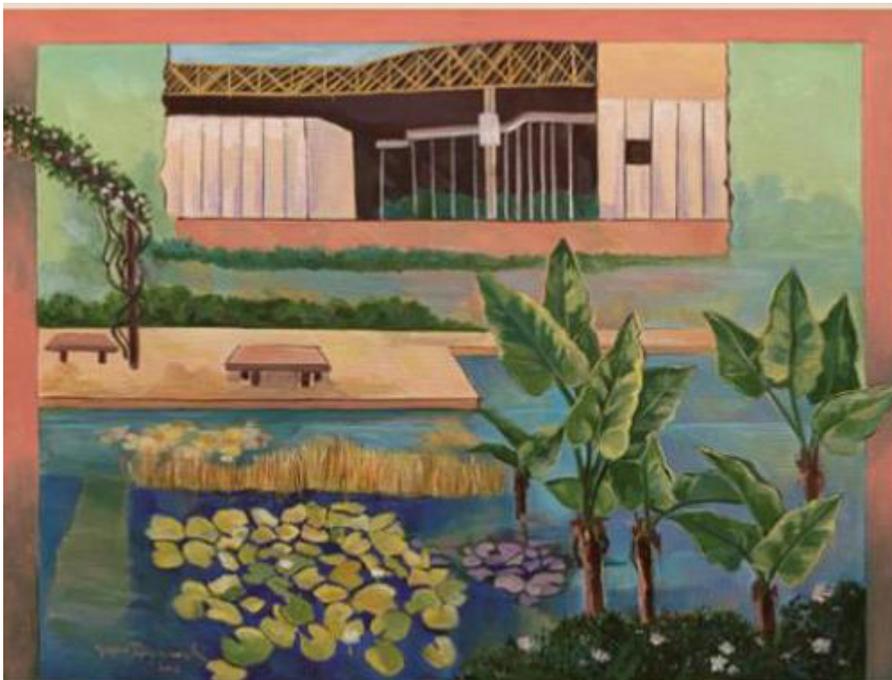


Imagem 15: Yara Tupynambá, Parque das Mangabeiras, Acrílica sobre tela, 2018

Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2021). Catálogo da exposição.

Desde então, os parques públicos de Belo Horizonte integram as composições urbanas de Yara Tupynambá no sentido de se apresentarem com forte carga simbólica ao desempenharem espaços de lazer, de sociabilidade e lugares de memória afetiva, além de inserção ambiental e sustentável, pautas tão necessárias nas discussões urbanas contemporâneas.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa tenta colaborar para que se perceba como o fenômeno urbano pode ser estudado nas mais variadas dimensões. No caso proposto, arte e cidade se entrelaçam em uma relação de possibilidades, de leituras e de conexões, sobretudo ao priorizar memórias e experiências no ambiente citadino através das representações construídas pelos artistas.

Mediante o direcionamento proposto pela Nova Historiografia da História da Arte em pouco se preocupar com rotulações estilísticas e em não atribuir absolutos significados à produção artística, como também ao sugerir a redução analítica do objeto de pesquisa, optou-se aqui na seleção de uma temática específica na tão vasta e plural obra artística de Yara Tupynambá. Os olhares sobre o urbano, ilustrados em algumas telas apresentadas

neste texto, sinalizam certas intencionalidades e caminhos percorridos pela artista montes-clarense. Longe da presunção em realizar afirmações categóricas, impositivas e absolutas, podem-se perceber lastros de memória afetiva na temática urbana de Yara Tupynambá, na qual ela busca dar protagonismo aos seus lugares de memória. Consciente ou não, cores e formas entranhadas nas suas lembranças, seja da pequena cidade do interior ou da grande metrópole, delimitam casarios, telhados, portas, janelas, igrejas, oratórios, paisagens e arranha-céus que convivem simultaneamente na estética moderna de suas telas.

A obra de Yara Tupynambá emergiu dos desdobramentos do modernismo mineiro tendo em vista seus fortes vínculos com Alberto da Veiga Guignard que foi um dos grandes protagonistas em institucionalizar as artes plásticas modernas em Belo Horizonte e em formar emblemáticas gerações de artistas contemporâneos. Contudo, simultaneamente, nas suas representações sobre o urbano, apresentam-se traços estéticos barrocos compartilhados com elementos verticalizados, muito pautados por memórias e por passagens pelas cidades do interior nas quais residiu até definitivamente estabelecer-se na capital mineira. Essa mescla entre permanências e inovações configura-se como condição intrínseca do próprio modernismo nacional e da modernidade em seu sentido mais amplo.

Portanto, o que se percebeu pelas imagens trazidas e pelos próprios depoimentos de Yara Tupynambá é que suas cidades artisticamente representadas são pautadas pelo real e pelo imaginário, carregando altas doses de intencionalidades, interpretações, representações, vivências, experiências e reminiscências.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. trad.: Pier Luigi Cabra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. trad.: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.

BAGONI, Luiz Armando. Tremor e calmaria. FOLHA DE SÃO PAULO, Ilustríssima, 13 fevereiro 2022, C8, C9

BAITELLO JR, Norval; SERVA, Leão. No princípio era a imagem: a atualidade do pensamento do historiador de arte Aby Warburg. FOLHA DE SÃO PAULO, Ilustríssima, 07 maio 2017, p.3.

BARROS, José D'Assunção. A visibilidade pura: uma análise comparada das concepções de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. **Revista Visuais**, UNICAMP, n.5, v.3, 2017, p.33-58.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Trad.: Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, Howard. **Falando em sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Trad.: Maria Luíza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BOLLE, Willi. **Walter Benjamin**: fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. 2.ed. SP: EDUSP, 2000.

BORTOLOTTI, Marcelo. **Guignard**: anjo mutilado. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Trad.: Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

BURKE, Peter. Pintores como historiadores na Europa do século 19. In.: MARTINS, J.S.; ECKERT, C.; NOVAES, S.C. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p.15-32.

CANAU Jöel. **Memória e identidade**. Trad.: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2019.

CARDOSO, Rafael. A história da arte e outras histórias. **Cultura Visual**, Salvador, n.12, out. 2009, p.105-113.

CASA FIAT DE CULTURA. Yara Tupynambá: pintando a natureza. Fiat, Ministério da Cultura: 2014 (catálogo da exposição).

CEDRO, Marcelo. **Praça Sete, Pampulha e Savassi**: centralidades urbanas e modernidade periférica na cidade de Belo Horizonte. São Paulo: Annablume, 2016.

CEDRO, Marcelo. **JK desperta BH (1940-45)**: a capital de Minas Gerais na trilha da modernização. São Paulo: Annablume, 2009.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Yara Tupynambá**: 70 anos de carreira. Curadoria José Theobaldo Júnior. Ministério do Turismo, Banco do Brasil, 2021.

CONJUNTO DE MURAIAS DA ARTISTA YARA TUPYNAMBÁ.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Trad.: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DAMISCH, Hubert; LEAL, Joana Cunha. Entrevista com Hubert Damisch. **Revista do Instituto de História da Arte**, Lisboa, v.3, 2007, p.7-18.

DELGADO, Lucília Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ENTREVISTA concedida em sua residência. Belo Horizonte, 28 dez. 2017.

ESPECIAL ARTE: Yara Tupinambá. *MulherArte: Revista Feminina de Arte Contemporânea*. Março, 2021, disponível em <http://www.sermulherarte.com/2021/03/especial-arte-yara-tupynamba.html#:~:text=As%20diversas%20cidades%20que%20vivenciei,reservas%20ecol%C3%B3gicas%20de%20minha%20terra>. Consulta em 15.04.2022

FORTUNA, Carlos. Simmel e as cidades históricas italianas, uma introdução. In.: _____ (org.). **Simmel: a estética e a cidade**. Trad.: Antônio Souza Ribeiro. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, p.9-17.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.34, p.3-21, jul.- dez. 2004.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio pela heresia**. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 2ª ed. Trad.: Federico Garoti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMBRICH, Ernst. Sobre a interpretação da obra de arte: o que, o porquê e o como. Trad.: Carlos Montes Serranos, Mônica Eustáquio Fonseca. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n.13, p.11-26, dez. 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad.: Beatriz Sidou. 2ª edição. São Paulo: Centauro, 2006.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem, historiografia, memória e tempo. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 12, n. 21, p.9-21, jul.- dez. 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Historiografia e arte: revisão face à arte contemporânea*. Apresentação ao XXIV Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, 2004.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2010 (Coleção Didática;5).

MALVEIRA, Ricardo. **Os catopês de São Benedito em Montes Claros**: rastros de uma ancestralidade mineira negra e festiva. (dissertação). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e os outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In.: In.: MARTINS, J.S.; ECKERT, C.; NOVAES, S.C. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 33-56.

MOURA, Antônio de Paiva. **Memória histórica da Escola Guignard**. Belo Horizonte: Usina de Livros, 1993.

PANOFSKY, Ervin. **Significado das artes visuais**. 3ª ed. Trad.: Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012 (Debates;99).

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002 (História &... Reflexões;1).

PALHARES, Taísa Helena. Belo: a breve história de uma ideia. **Com Ciência**: Revista eletrônica de jornalismo científico, 2006, disponível em: <https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=145>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

PERDIGÃO, João. **Balões, vida e tempo de Guignard**: novos caminhos para as artes em Minas e no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PREVITALI, Giovanni. Apresentação. In.: VASSARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. Trad.: Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p.XI-XIX.

PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. **Palíndromo**: teoria e história da arte, n.6, p.13-51, 2011.

RIBEIRO, Marília Andrés. O modernismo brasileiro: arte e política. **ArtCultura**, v.9, n.14, UFU, Uberlândia, p.117-125, jan.-jul. 2007.

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

SENADO FEDERAL. **Yara Tupynambá**: 90 anos festa de São João. Brasília, Editora do Senado: 2022.

SIMIONI, Ana Paula. Campo artístico. In.: CATANI, Afrânio [et al.] (orgs). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p.66-68.

SOUZA, Renato César José de Souza. A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In.: CASTRIOTA, Leonardo (org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.183-229.

SOUZA, Françoise; DINIZ, Valéria (org.). **Conjunto de murais da artista**: Yara Tupynambá. Sem mais referências, 2009.

TUPYNAMBÁ, Yara. Especial Arte: Yara Tupynambá. SER MULHER ARTE, Revista feminina de arte contemporânea, 03 março 2021, disponível em <http://www.sermulherarte.com/2021/03/especial-arte-yara-tupynamba.html#:~:text=As%20diversas%20cidades%20que%20vivenciei,reservas%20ecol%C3%B3gicas%20de%20minha%20terra>.

TUPYNAMBÁ, Yara. **Casas**: uma visão de mundo. Formatação e Edição: Luiz Paulo de Oliveira, Slides em formato powerpoint), s/d.

VIEIRA, Ivone Luzia. A modernidade em Guignard: inocência poética em questão. in.: SOUZA, Eneida Maria de. (org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.31-44.

VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do modernismo. In.: RIBEIRO, Marília; SILVA, Fernando Pedro (orgs.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.116-166.

VIEIRA, Ivone Luzia. **A Escola Guignard na cultura modernista de Minas, 1944-1962**. Pedro Leopoldo, MG: Companhia Empreendimento, Sabará, 1988.

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

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução do estilo na arte mais recente. Trad.: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ÍNDICE REMISSIVO

A

África 48, 53, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 79, 82, 84, 86, 87, 121

Alagoas 39

Angola 63, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88

Arquivologia 13

C

Cativeiro 27, 33, 58

Ceará 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 123

Clóvis Moura 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

Código criminal 27, 29, 31

Cotidiano 6, 35, 36, 55, 57, 95, 114, 115, 118, 229

D

Democracia 75, 82, 84, 85, 86, 87, 88

Descendentes de escravizados 50, 55, 56, 59, 60

Diáspora 61, 62, 72, 73, 74

Direito 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 32, 35, 42, 52, 54, 55, 57, 58, 76, 78, 79, 83, 84, 87, 89, 97, 126, 143, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 208, 225

Ditadura 75, 76, 77, 83, 84, 85, 86, 87, 150

E

Encantado 50, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 101, 105, 107

Escravidão 2, 3, 4, 7, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 69, 70, 71, 72, 162

Escravizados 27, 31, 32, 33, 34, 35, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 70

F

Formação docente 2, 89, 91, 98, 186, 187

Fredick Barth 44

Frei Antônio do Desterro 15, 16, 18

H

História 1, 2, 1, 2, 12, 13, 25, 27, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 87, 88, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,

114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 150, 159, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 192, 195, 196, 198, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 213, 225, 231, 233

História cultural 139, 170, 180, 233

História da arte 13, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 202

História da educação 179

História da música 2, 102, 103, 105

História das mulheres 2, 119

História social 27, 36, 37, 74, 104, 137, 140

Historiografia 4, 61, 62, 63, 64, 72, 74, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 131, 135, 140, 166, 169, 180, 233

I

Identidade étnica 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48

Instituições 1, 4, 11, 59, 65, 66, 67, 72, 76, 80, 85, 86, 89, 122, 125, 150, 178, 182, 183, 188, 189, 195, 204, 207, 212, 213

Itamar Vieira Jr. 50

J

James Scott 32

Joseph Ki-Zerbo 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74

L

Lepra 14, 15, 23

Liberalismo 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 229

Libertos pobres 27, 31, 33

M

Max Weber 44

Memória 17, 25, 39, 40, 48, 49, 63, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 129, 132, 133, 154, 159, 160, 163, 166, 167, 168, 169, 179, 180

Moçambique 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88

Monarquia 1, 3, 5, 8, 10, 11

Mulheres negras 38, 39, 41, 47

P

Pe. Antônio Vieira 59

Política 1, 3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 18, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 49, 64, 65, 69, 71, 72, 73, 75, 78,

80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 109, 119, 129, 149, 170, 176, 184, 195, 204, 210, 213, 216, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233

Positivismo 3, 4, 183, 189

Pós-modernidade 192, 197, 198, 200, 201, 202, 203

Práticas jurídicas 1

Q

Quilombolas 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48

R

Resistência 2, 30, 32, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 53, 71, 72, 80, 197, 198, 209, 211

Rio de Janeiro 11, 12, 13, 14, 15, 25, 26, 35, 36, 37, 48, 49, 60, 73, 74, 87, 100, 107, 109, 110, 130, 132, 143, 146, 168, 169, 180, 190, 191, 202, 203, 209, 213, 214, 225, 226, 231, 232

S

Século XIX 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 14, 27, 33, 36, 37, 38, 40, 53, 62, 68, 71, 91, 97, 101, 112, 113, 135, 142, 143

T

Thomas Driendl 13, 22, 23

Torto Arado 56, 57

Y

Yara Tupinambá 133, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 169

🌐 www.atenaeditora.com.br

✉ contato@atenaeditora.com.br

📷 @atenaeditora

📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS



🌐 www.atenaeditora.com.br

✉ contato@atenaeditora.com.br

📷 @atenaeditora

📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

HISTÓRIA: REPERTÓRIO DE REFERÊNCIAS CULTURAIS E HISTÓRICAS

