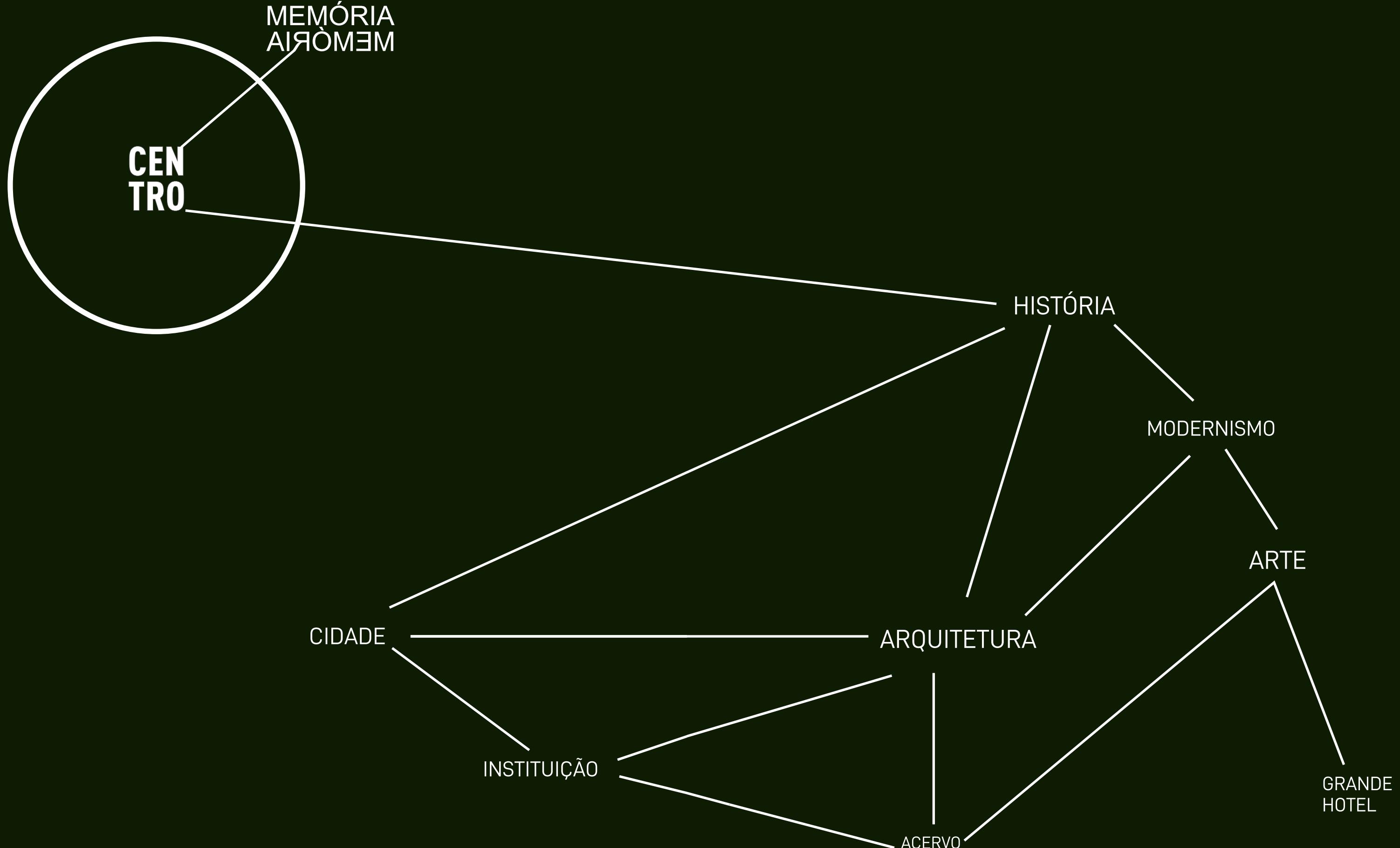


Ministério da Cultura e Usiminas apresentam:

**C E N T R O
DE MEMÓRIA
USIMINAS**

Usiminas Memory Center

Instituto Usiminas
Ipatinga / MG



APRESENTAÇÃO

CURADORIA

RODRIGO VIVAS

Em 2019, realizamos a exposição “Coleções em diálogo: Usiminas, UFMG e Museu de Arte da Pampulha”, como parte de um projeto sediado na UFMG, que tem o objetivo de levantar, classificar e analisar obras pertencentes a instituições públicas e privadas. A maioria das coleções brasileiras está restrita à visitação interna, não possibilitando que um número significativo de artistas tenha suas obras estudadas ou mesmo conhecidas pelo público. Essa situação possui resultados diretos tanto na tradição artística quanto na formação geral do público não especializado. Obras que possuem um valor inquestionável para a história da arte brasileira estão fora de circulação, oferecendo uma percepção bastante parcial do significado da produção artística nacional. Para as novas gerações, o impacto nos parece mais desastroso, pois novas obras repetem soluções já realizadas por artistas que o antecederam.

Nesse último desafio, aproximamos as três coleções das instituições mencionadas, e o resultado pode ser conferido no catálogo disponibilizado gratuitamente¹. Alguns projetos alcançam maiores desdobramentos, principalmente quando encontram um cenário com instituições como a Usiminas, que percebeu não apenas o significado de sua coleção, mas especialmente a

necessidade de disponibilizar seu rico acervo a partir da construção do Centro de Memória Usiminas. Esse projeto contemplou tanto a coleção artística quanto a longa história da instituição. No presente catálogo apresentaremos os desafios e a realização desse grande empreendimento, como parte da comemoração dos seus 60 anos.

O trabalho com a memória e a história carrega muitos desafios, pois é praticamente impossível precisar o que diferencia os aspectos puramente individuais dos que são atravessados pela coletividade.

Nosso desafio curatorial na construção do Centro de Memória Usiminas foi problematizar essas questões, tendo como ponto de reflexão os lugares em que a memória ganha corpo e se materializa. A idealização do espaço passou pela decisão de construir esse espaço capaz de recuperar, preservar e rememorar a história da instituição e suas relações com grupos distintos, em diálogo com as questões regionais, nacionais e/ou globais.

Para tanto, articulamos modelos interpretativos tanto da Longa Duração, da historiografia francesa, como da Big History ou World History, da historiografia norte-americana, a partir de grandes eixos temporais da História da Industrialização; História da Usiminas; História de Ipatinga e História do Grande Hotel. Esta articulação é constituída pelos espaços físicos interno e externo, que abrigam patrimônios materiais e imateriais: espaço Memorial, espaço simbólico do Grande Hotel, espaço do Acervo Artístico e, externamente ao edifício, a Locomotiva e a Estação Pedra Mole.

O levantamento desse corpus documental e artístico que apresentamos no espaço e de forma resumida nesse livro, foi organizado e aberto à consulta pública, reunindo eventos históricos, mapas, fotografias e uma grande base iconográfica desses grandes eixos, formando uma constelação complexa que conecta distintas temporalidades e campos do conhecimento humano.

Com a entrega do trabalho, constatamos a riqueza da história de uma grande empresa em contínua conexão com a cidade de Ipatinga, o Vale do Aço e o Brasil. Este é o começo de uma importante jornada com respeito às tradições, às memórias e à história que se propõe ser renovada através de novos eventos a serem revelados e do fluxo contínuo do presente, passado e futuro.

A proposta é que o Centro de Memória Usiminas seja um espaço de compartilhamento de experiências e produção de conhecimento para que o visitante possa tornar-se integrante dessa Grande História. E agora, por meio desse livro, podemos levar um pouco dessas vivências para um grande público.

¹ CF: <https://www.institutousiminas.com/wp-content/uploads/2019/11/catalogo-colecoes-em-dialogo.pdf>

OS LUGARES DA MEMÓRIA



O trabalho com a memória carrega muitos desafios, pois é praticamente impossível precisar os aspectos puramente individuais dos elementos que são de fato compartilhados. Essa problematização recebeu o importante estudo de Maurice Halbwachs, em “A memória coletiva”², que trata com complexidade das conexões entre os atravessamentos de memória. Mas a nossa problematização não está associada à definição e à construção da memória, seja ela individual ou coletiva. Nossa desafio está em problematizar essas questões tendo como ponto de reflexão os lugares em que a memória ganha corpo e se materializa. Esse foi o desafio de Pierre Nora, ao definir os “lugares da memória”.

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória.³

Os “lugares da memória”, a que Nora se refere, estão associados às estruturas de espaços físicos, capazes de oferecer condições de “recuperação da informação, em benefício da informação administrativa, jurídica e testemunho histórico, bem como a

divulgação científica, tecnológica, cultural e social”⁴.

A tomada de decisão de constituir um espaço físico capaz de armazenar objetos, documentos e informações de uma pessoa ou mesmo de uma instituição congrega inúmeros critérios para decidir não apenas o que será preservado, mas, também, o que será descartado. A cultura da preservação convive sempre com o seu oposto: a eliminação do que não é considerado pertinente. Considerando o volume de documentos produzidos por uma instituição, é impossível conservá-lo em sua totalidade, acabando por exigir, além do espaço adequado, formas de organizar e disponibilizar o conhecimento.

A construção de um lugar de memória, portanto, parte do princípio da seleção, e não do acúmulo, pois o gerenciamento de documentos compreende-se como “o conjunto de procedimentos e operações técnicas referentes à produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento de documentos em fase corrente e intermediária, visando a sua eliminação ou recolhimento”⁵.

2 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/ Revista dos Tribunais, 1990., 1990.

3 NORÁ, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução de Yara AunKhouri. Projeto de história. São Paulo, dez de 1993. p. 07.

4 BELLOTTO, Heloísa Liberali. *Arquivo estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 38.

O processo de seleção exige um cuidadoso exercício de atenção à funcionalidade ou destinação, fazendo com que a constituição do espaço de memória atenda, o melhor possível, aos anseios da comunidade interna e externa com que a instituição deseja estabelecer o diálogo a partir de seu acervo. Nesse processo, a transparência nos critérios definidores de seleção, organização e disponibilização torna-se fundamental.

O desafio de constituição desse *lugar de memória* para abarcar a história institucional da Usiminas e de seu acervo artístico impõe, no entanto, um percurso de compreensão conceitual das definições de diferentes espaços tradicionalmente associados à memória, entre eles o museu, o arquivo e o Centro de Memória.

Existem diferenças fundamentais na constituição desses espaços, o que nos leva a, em primeiro momento, situar o museu como espaço de memória que se transmite por um legado, pelas gerações e pela conservação das obras. Sua função é, principalmente, o estabelecimento de diálogo constante entre obra e público, em um movimento de ressignificação. O museu constitui-se ainda pela coletividade, visando ao atendimento a um público diverso, enquanto, por outro lado, os centros de memória, como destaca Viviane Tessitore⁶, visam a um público mais específico. Isso ocorre, pois os centros de memória estão associados diretamente à instituição à qual se destinam e que constituem. Nesses locais, destaca-se o interesse por produzir um olhar sobre a trajetória da instituição e suas relações internas e externas. O desafio é demonstrar como a comunidade, que vive no entorno desses espaços, é também protagonista dessas ações institucionais.

É importante então situar que conceitualmente a proposta do centro de Memória abarcaria tanto a característica de um centro de memória institucional, ao reunir a história e a memória da empresa, quanto abarcaria a preservação e a disponibilização da tradição para a sociedade.

Os documentos do centro de memória são relativos, especificamente, à história da instituição, por meio dos quais será possível escrevê-la. O trabalho com a memória, nesse caso, visa propiciar um novo olhar, internamente, sobre a trajetória da empresa e sobre suas relações com grupos distintos em diálogo com questões regionais, nacionais ou globais.

Dada a proximidade funcional dos espaços de memória, sejam eles museus, centros de memória ou arquivos, não é incomum confundir um centro de memória com um centro de documentação, por exemplo. E é justamente devido a essas relações tão próximas entre um espaço e outro que se impõe como primeiro passo compreender o desejo manifesto pela Usiminas em efetivar a construção de *um lugar de memória* que articule traços das suas ações: sejam elas institucionais, sejam também do seu protagonismo na reunião de obras de arte de grande significado artístico. E como construir uma história institucional que dialoga não apenas com um público interno, externo, além de seu rico acervo artístico? Esse é o desafio do projeto de Curadoria, que tem por objetivo a construção de uma forma de diálogo com um público diverso daquele que se identifica e/ou possui uma relação de

de pertencimento com a instituição Usiminas, a partir do que se configura como uma *Big History*, ou *World History*, como explicaremos mais detalhadamente ao longo deste texto.

⁵ BRASIL. Arquivo Nacional. Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. p. 99.

⁶ TESSITORE, Viviane. Como implantar Centros de Documentação. Como Fazer, vol. 9. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial do Estado, 2003.

CONEXÕES DE UMA MESMA HISTÓRIA: INDUSTRIALIZAÇÃO E CULTURA SOB O OLHAR DA *World History*

A narrativa da história institucional tomando como ponto de partida os eventos definidores da própria empresa tornou-se comum em inúmeras realizações, tanto na mera apresentação em suas páginas institucionais quanto na criação de espaços físicos para apresentação dessa memória, em diálogo com o público. Esse caminho, por um lado, tende a criar maior aproximação de grupos específicos, que já possuem conexão com a própria trajetória da instituição, no entanto, a curadoria a que nos dedicamos ousa a aproximação de outros públicos, por buscar apresentar uma narrativa sobre a Usiminas inserindo-a como parte integrante de uma história que antecede a sua própria existência. O ponto de partida em nosso projeto consiste na relação entre a história da industrialização, da cultura e da arte e a constituição da Usiminas enquanto instituição com um papel relevante na siderurgia e, ainda, na memória da cidade e da produção artística, com seu acervo que preserva uma parcela significativa da arte produzida no Brasil.

A História da Usiminas, iniciada apenas na segunda metade do século XX, está carregada de outras memórias, outras trajetórias ligadas ao percurso da cultura e da industrialização no país. Sob a perspectiva de longa duração dos eventos históricos associados à constituição da industrialização no Brasil, temos uma visão ampliada que permite esclarecer como

eventos à primeira vista não relacionados estão constantemente em diálogo e interação. Essa é a associação que percorre a construção inter e multidisciplinar.

O historiador francês Fernand Braudel problematizou uma das características fundamentais para a história: a definição do tempo histórico, que muitas vezes é tratado como homogêneo. Braudel propõe pensar temporalidades diversas para análise do fenômeno. Conhecidos como os três tempos da história, Braudel explica:

Um evento, a rigor, pode carregar-se de uma série de significações ou familiaridades. Dá testemunho por vezes de movimentos muito profundos e, pelo jogo factício ou não das "causas" e dos "efeitos" caros aos historiadores de ontem, anexa um tempo muito superior à sua própria duração. Extensível ao infinito, liga-se, livremente ou não, à toda uma corrente de acontecimentos, de realidades subjacentes, e impossíveis, parece, de destacar desde então uns dos outros. Por esse jogo de adições, Benedetto Croce podia pretender que, em todo evento, a história inteira, o homem inteiro se incorporam e depois se redescobrem à vontade⁷.

Perceber a história como um caminho para a integração e a conexão não linear ou não etapista é dispor-se a entendê-la em nuances. O plano a que nos propomos não se refere à construção de uma narrativa do tempo em sucessão contínua, mas, sim, a uma constelação, que relaciona diversificados eventos, documentos, marcos, obras, em uma reflexão mais complexa das redes de informação que conectam distintas temporalidades.

⁷ BRAUDEL, Fernand. Os tempos da história. In: BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a história. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, p. 45.

As três temporalidades sistematizadas por Braudel seriam assim definidas como curta, média e longa duração. A curta duração associa-se a um conjunto de acontecimentos que marcam cronologicamente o transcorrer de uma determinada sociedade, como, por exemplo, a Proclamação da República ou a Revolução Francesa, que decorrem de momentos curtos, contados em poucos dias, meses ou anos de duração.

Contrapondo-se a essa primeira definição, existe a média temporalidade, que não pode ser medida em quantidade de dias decorridos, necessitando ser analisada de forma amplificada. É o caso, exemplificado pelo autor, de "uma curva dos preços, uma progressão demográfica, o movimento dos salários, as variações da taxa de juro, o estudo (mais imaginado do que realizado) da produção"⁸. Estes eventos já se configuram como parte dos campos de estudo de uma história da conjuntura.

Por último, situa-se a longa duração, que depende de uma percepção mais ampliada das temporalidades e dos eventos a ela relacionados. Costuram-se assim as noções de uma história conectada por ciclos e interciclos.

Partindo dessas noções de distintas temporalidades e de como elas podem ser percebidas e incluídas em uma narrativa, buscamos desenvolver associações entre a temporalidade da própria constituição da Usiminas e as partes das redes de significados e de eventos aos quais ela torna um agente privilegiado: a história da industrialização que, por sua vez, relaciona-se ao desenvolvimento da cultura e da arte. Cabe destacar que não concebemos uma instância como superior ou determinante às outras. Assim como algumas análises que

podem perceber a cultura ou a arte apenas como um reflexo de uma ação política e econômica.

Nessa análise mais ampliada, temos ainda como estratégia de abordagem a *world history*⁹ (a história do mundo), conceito discutido por Patrick Manning, em seu livro *Navigating World History: Historians Create a Global Past*, publicado em 2003. Em sua perspectiva, a história é compreendida pelas conexões estabelecidas pelos acontecimentos em esfera global. O trabalho do historiador que pretende articular essa noção é, portanto, o de mostrar o cruzamento entre as fronteiras e os diversos sistemas durante o percurso da humanidade, percorrendo desde a escala mais íntima, familiar e individual, até as narrativas que abrangem toda a humanidade.

Assim, ao promovermos um resgate das memórias e da história da Usiminas pelo viés da *world history*, uma nova técnica de produção do aço pode ser associada a um equipamento ligado à empresa, à cidade, que nos leva às estradas de ferro, que se inter-relaciona à história da industrialização no Brasil.

Essa constelação que se forma a partir dessas relações dialéticas e foge à linearidade, trazendo um interpolado de acontecimentos que retomam diversas temporalidades, exige um esforço multi e transdisciplinar.

Ao expandirmos nosso olhar, tornamo-nos capazes de localizar interconexões antes não perceptíveis e que nos ajudam a explicar fatos ou mesmo padrões que se estabelecem

⁸ BRAUDEL, Fernand. Os tempos da história. In: BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a história. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, p. 47.

⁹ MANNING, Patrick. *Navigating World History: Historians Create a Global Past*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

durante a História. Dessa forma, surge a necessidade da incorporação de campos de estudo anteriormente excluídos, pela compreensão limitada de que estes não estariam relacionados. Como resultado, essa categoria de abordagem sobre a história começa a tratar uma ampla variedade de áreas e formas de conhecimento.

O pesquisador Alexandre Torres Fonseca, em seu livro *História natural e História humana: ruptura ou continuidade? A Big History e a transdisciplinariedade*¹⁰, apresenta o projeto transdisciplinar da *big history*, retomando alguns pensamentos a respeito do tema já desenvolvidos anteriormente por outros autores, como Rudolf Carnap, Otto Neurath, Hans Hahn e David Christian. O desafio desses autores esteve em conectar diversas áreas do conhecimento, sem negar a especificidade da história humana. No Brasil, podemos apresentar uma narrativa que estabeleça seus acontecimentos específicos, mas que, também, faça parte de uma história maior, “ aquela da origem e evolução dos seres humanos, da vida, da terra, e do universo, por isso, *big history*”¹¹. Segundo o autor, “ discutir essas proposições à luz da transdisciplinariedade é minha proposta nesta tese de que a *big history* tem mais a ver com a ideia de transdisciplinariedade, um lugar, um topo, no qual o conhecimento vai entre, através e além das disciplinas”¹².

Fonseca apresenta que a transdisciplinariedade estaria ligada a tudo aquilo que articula as disciplinas e usa isso para promover uma maior compreensão dos conceitos tratados em cada uma delas. A respeito dessa articulação, ele afirma: “Desenvolverei minha argumentação tensionando esta unificação do conhecimento através de uma articulação dialógica.

Em uma articulação dialógica, o primeiro termo sempre se relaciona com os outros, que por sua vez retornam ao primeiro”¹³.

Em termos historiográficos, Fonseca esclarece que a “nova história do mundo (*new world history*) é uma linha historiográfica, surgida nos Estados Unidos em meados dos anos 1960” e que o prefixo *new* é usado para diferenciar esta história do mundo das antigas histórias do mundo”¹⁴.

Uma das exigências metodológicas para esse modelo está na necessidade de uma “expansão do espaço, bem como uma maior extensão do tempo, procurando encontrar padrões na história”¹⁵.

O projeto que nos dedicamos a desenvolver associa-se a esse modelo, enquanto buscamos uma integração da memória institucional com a história da industrialização, da cultura e da arte. Nesse sentido, a construção do Centro de Memória da Usiminas visa tanto à preservação de sua trajetória institucional quanto à constituição de um espaço interativo, que estabelece diálogos entre as esferas do patrimônio material e imaterial e o público, não apenas na transmissão, mas na construção de conteúdos transdisciplinares, que poderão transformar-se continuamente.



10 FONSECA, Alexandre Torres. *História natural e História Humana: ruptura ou continuidade? A Big History e a transdisciplinariedade*. Alagoas: EDUFAL, 2016.

11 FONSECA, Alexandre Torres. *História natural e História Humana: ruptura ou continuidade? A Big History e a transdisciplinariedade*. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 8.

12 FONSECA, Alexandre Torres. *História natural e História Humana: ruptura ou continuidade? A Big History e a transdisciplinariedade*. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 9.

13 FONSECA, Alexandre Torres. *História natural e História Humana: ruptura ou continuidade? A Big History e a transdisciplinariedade*. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 10.

14 FONSECA, Alexandre Torres. *História natural e História Humana: ruptura ou continuidade? A Big History e a transdisciplinariedade*. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 175.

15 FONSECA, Alexandre Torres. *História natural e História Humana: ruptura ou continuidade? A Big History e a transdisciplinariedade*. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 175.

LINHA DO TEMPO USIMINAS

INSTITUCIONAL

O sonho nutrido pelos mineiros de uma nova indústria de aço no estado encontra caminhos no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek e começa a tomar forma em campanhas e fóruns econômicos realizados por lideranças industriais e engenheiros na segunda metade da década de 1950. Decidida a criação da companhia, crescem os entendimentos com grupos japoneses.

Após as conversas iniciadas na primeira missão realizada em 1956, no ano seguinte uma nova comissão japonesa é enviada ao Brasil. A terceira missão é, então, concretizada com a assinatura de um convênio conhecido como acordo Lanari-Horikoshi para a fundação da Usiminas, definindo, em oito tópicos, as características técnicas da usina.



A Usina é erguida
em Ipatinga

3



Acordo Lanari-Horikoshi:
comitiva japonesa
no Aeroporto do Galeão

1



Presidente Juscelino
Kubitschek crava
a estaca inicial

2

Em 1958, dois anos após as primeiras negociações, inicia-se a construção da Usina Intendente Câmara.

A solenidade contou com a presença de Juscelino Kubitschek e demais autoridades, o que marca a cravação da estaca fundamental da siderúrgica. O registro fotográfico desse evento foi, durante décadas, um elemento bastante significativo no cotidiano da empresa. Tanto a pedra fundamental quanto a fotografia ficavam na entrada da Usina e foram transferidas para o espaço do Grande Hotel em 2021, durante sua reabertura para ocupar o Centro de Memória, em uma estratégia de diálogo com o público, recriando o gesto fundador.

A transferência foi sentida por boa parte dos colaboradores e gestores, que sugeriram a confecção de uma réplica desses elementos que fazem parte da história da inauguração da empresa, com o objetivo de ocupar o lugar dos originais. Esse fato denota a importância simbólica do evento para os colaboradores.



Os samurais no Japão

4

A primeira equipe de engenheiros formada pela Usiminas é enviada para treinamento no Japão. Os "Sete Samurais" (alusão ao filme do renomado diretor de cinema japonês Akira Kurosawa) ficam lá por um ano.

Apesar dessa alusão, foram dez profissionais, como podemos citar: coqueria (Helder Parente Prudente), controle de qualidade (João Geraldo Pessoa Evangelista), instrumentação e combustão (Álvaro Luiz Macedo de Andrade), sinterização (Manuel Moacélio de Aguiar Mendes), laminação (Antônio Pedrosa da Silva), planejamento (Mauricio de Mello), acaria (Valério da Silva Fusaro), altos-fornos (José Barros Cota), manutenção eletromecânica (José Eulálio Pinto), transporte e apoio à operação (Cássio Lanari Guatimosim).



Grande Hotel, anos iniciais

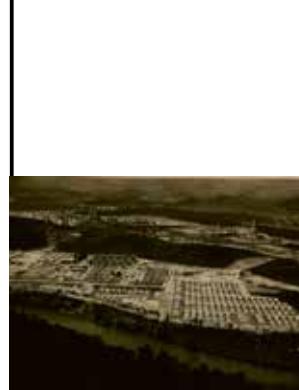
6

A construção do Grande Hotel teve início no ano de 1959, sendo fundado em 1961, com projeto de Raphael Hardy Filho, engenheiro arquiteto com formação pela Escola de Arquitetura da UFMG e que seguiu o mesmo caminho de seu pai, Raphael Hardy, também arquiteto e um dos precursores da Art-decô em Belo Horizonte.

Entre as edificações com autoria de Hardy Filho, destacam-se: o Fórum Lafayette, a sede do Ipsemg, o edifício residencial Nossa Senhora de Fátima e a antiga sede da Usiminas na Pampulha. Hardy Filho foi também responsável por projetar o plano urbanístico de Ipatinga. O arquiteto deixou inúmeros marcos que podem ser vistos até hoje e pertenceu à geração que se formou a partir da década de 1940, na qual se destacaram os arquitetos Fontenelle e Shakespeare, que deixaram marcas nas gerações dos anos 50 e 60.

Para a construção do Grande Hotel, Hardy convida o também arquiteto Marcelo Bhering. A destinação inicial do local, tinha como objetivo receber funcionários e empreendedores do mercado siderúrgico. Sendo um dos marcos do processo de industrialização na cidade de Ipatinga, o edifício está localizado no bairro Castelo, com proximidade ao centro comercial de Cariru.

O hotel recebeu inúmeros nomes importantes do mercado siderúrgico durante muitos anos, sendo tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Municipal, sob lei nº 1762, de 24 de março de 2000. Agora, o prédio abriga o Centro de Memória Usiminas, fundado no ano de 2021.



Usiminas e a urbanização de Ipatinga

5

A história do crescimento da Usiminas se mistura à história de Ipatinga. A empresa selecionou Hardy Filho para atuar na elaboração do plano urbanístico, baseado nos pontos-chave do urbanismo moderno, que tinha o objetivo de construir a Vila Operária para atender às demandas dos seus futuros colaboradores. O projeto pretendia acompanhar as expansões do parque siderúrgico, com sua evolução urbana, social e econômica. A Vila dependia diretamente dos interesses da sede, que ficava no atual município de Coronel Fabriciano.

Em 29 de abril de 1964, ocorre a emancipação de Ipatinga e de Timóteo, sendo decretada por José de Magalhães Pinto, e a partir desse momento o distrito de Barra Alegre passa oficialmente a pertencer a Ipatinga.

A emancipação de Ipatinga se relacionou ao crescimento da cidade, ligada às ideias desenvolvidas e defendidas no plano de urbanização. A prefeitura da cidade passa a assumir serviços públicos que antes eram executados pela Usiminas, como água, esgoto sanitário e pluvial, limpeza urbana e manutenção de ruas.

Uma das importantes medidas foi a criação da Coordenação do Plano Habitacional da Usiminas, cujo objetivo foi coordenar o desenvolvimento de estudos sobre a criação de núcleos habitacionais, sua elaboração e execução, tendo em vista a necessidade de consolidar o desenvolvimento do Plano Habitacional da empresa, visando atender às suas necessidades de crescimento. Financiadas com recursos próprios, Banco Nacional de Habitação (BNH), Banco de Crédito Real de Minas Gerais, Cooperativa do Vale do Aço e Cooperativa Habitacional do Cariru, foram construídas novas unidades residenciais nos bairros Amaro Lanari, Areal e Cariru e foi iniciado o projeto de urbanização do bairro Bela Vista, onde seriam construídos 800 apartamentos e 917 casas.

O ano de 1965 é marcado pela inauguração do Hospital Márcio Cunha, em solenidade com a presença do presidente da República, Humberto de Alencar Castelo Branco, e pela fundação do Clube Morro do Pilar, no bairro Castelo, e do Cariru Tênis Clube.

O hospital contava, no momento de sua inauguração, com unidades básicas compostas por 50 leitos, serviços de raios x e laboratório, bloco cirúrgico, centro obstétrico, duas alas de internação geral e maternidade. Ele teve o amparo da Fundação Francisco Xavier, que também investiu na ampliação do hospital, que cresceu na mesma proporção que o município.



Hospital Márcio Cunha, anos iniciais

7

Houve uma moderna transformação na arquitetura do hospital durante as décadas seguintes que integraram diversos serviços aos sete andares do prédio da Unidade de Internação, como unidades de apoio ao diagnóstico, unidades de tratamento intensivo, laboratório, centro de reabilitação, centro cirúrgico e consultórios com médicos especializados.

Hoje o hospital possui 548 leitos e é referência para mais de 700 mil habitantes em mais de 85 municípios do leste de Minas Gerais. Esses avanços foram importantes para a consolidação de um atendimento médico seguro e de qualidade que pudessem acompanhar o crescimento de Ipatinga.



Presidente João Goulart acende o Alto-Forno 1

8

O ano: 1962. A história da industrialização brasileira ganha um capítulo muito especial. Em 26 de outubro, é inaugurada em Minas Gerais, mais precisamente no Vale do Aço, a Usina Intendente Câmara.

O presidente da república, João Goulart, faz o acendimento do Alto-Forno 1 com uma tocha trazida a pé por estudantes da tradicional Escola de Minas de Ouro Preto, simbolizando o sonho dos inconfidentes mineiros.

A primeira corrida de gusa marca o início da produção industrial da Usiminas.



Príncipes herdeiros japoneses visitam Ipatinga

9

Akihito, então herdeiro do trono japonês, e sua esposa, a princesa Michiko, estiveram no Brasil para uma visita de cortesia, em 1967. O roteiro incluiu visitas à Usiminas e ao Hospital Márcio Cunha, em Ipatinga.



Usiminas Mecânica, anos iniciais

11

Ao iniciar sua fase de expansão, a Usiminas constitui, no ano de 1970, uma empresa subsidiária - Usiminas Mecânica S.A., cujas bases para a formação têm origem nos resultados dos trabalhos realizados pela Assessoria Especial para Promoção do Uso do Aço. Segundo exposição do Relatório Anual de Atividades de 1970, a nova empresa estaria "destinada inicial e principalmente à manutenção da Usina Intendente Câmara e deverá evoluir no sentido da sua implantação como empresa de base tecnológica e de desenvolvimento industrial, utilizando não só as facilidades da Usiminas como de toda a indústria de equipamentos". (RELATÓRIO/1970. Usiminas Revista. Belo Horizonte, 2 (3): 5-19. 1971. Citação: p-17.)

Para promover a utilização do aço, a nova empresa inicia a fabricação de estruturas metálicas e de pontes e inaugura sua fábrica de perfis soldados, em Ipatinga. Mas o principal objetivo da subsidiária será a produção de equipamentos siderúrgicos, visando atender às expansões das grandes siderúrgicas brasileiras e cuja fabricação era vista como fator básico para o desenvolvimento do Brasil.



Nasce o Centro de Pesquisas

10

O pioneirismo na pesquisa siderúrgica é outro marco importante, com a assinatura de acordo de consultoria técnica, firmado junto à empresa japonesa Yawatta Iron Steel Co., hoje Nippon Steel Corporation, para organização e instalação do Centro de Pesquisas. Em 1967, é iniciada a seleção dos primeiros engenheiros para essa nova área.

O Centro de Pesquisas foi criado para desenvolver conhecimento próprio, elevar o nível tecnológico da produção e dar suporte às expansões futuras. A instalação dos laboratórios ocorre em 1971. Ainda hoje, o Centro de Pesquisas é considerado um dos mais modernos da América Latina.

O planejamento de pesquisas é feito anualmente, com base nas necessidades apontadas pelos setores de produção, de controle metalúrgico e de vendas, e pelos próprios clientes.

São, portanto, variados os projetos desenvolvidos, envolvendo desde pesquisa sobre processos siderúrgicos até pesquisas direcionadas às áreas de energia (redução do consumo de derivados de petróleo através da utilização de fontes alternativas) e de comercialização (apoio ao desenvolvimento de novos produtos).

O Centro de Pesquisas atua, ainda, desenvolvendo projetos para outras empresas e em associação com outras instituições, como universidades.



Usiminas é a primeira estatal privatizada no Brasil

12

Com capital privado, controlado por grandes grupos industriais e financeiros, a empresa passa a planejar-se estratégicamente, não apenas para superar as adversidades do cenário econômico do país, mas para pensar em seu futuro.

No cenário do Brasil, o governo planejava dar início a um ciclo de privatizações, que ficou conhecido como Plano Nacional de Desestatização (PND). O objetivo era reduzir a presença do Estado na economia, liberalizando o setor produtivo, a começar pela siderurgia. Por estar em melhores condições financeiras e operacionais, a Usiminas é escolhida como a primeira estatal a ser privatizada, o que ocorre em 24 de outubro de 1991.



**Centro Cultural
Usiminas,
equipamento
referência no Brasil**

14

O Instituto Usiminas foi fundado em 1993 e é responsável pela gestão de ações de responsabilidade social nos municípios onde as empresas Usiminas estão presentes e, também, pela manutenção de quatro relevantes equipamentos culturais em Ipatinga: Centro Cultural Usiminas, Teatro Zélia Olguin, Centro de Memória Usiminas e Estação Pedra Mole.

O Centro Cultural Usiminas foi inaugurado em 1998, juntamente à Galeria de Arte Hideo Kobayashi, que realizou inúmeras exposições importantes e recebeu, em 2006, o prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABC), na categoria "Instituição pela Programação". Esse complexo de cultura se tornou referência no Brasil, contribuindo para a formação de público e consolidando um mercado no segmento na região do Vale do Aço.



**Criada a Mineração
Usiminas**

17

Como estratégia de fomentar o desenvolvimento de suas atividades de mineração, a Usiminas associa-se à japonesa Sumitomo Corporation e formaliza a criação da Mineração Usiminas (Musa), a partir dos ativos minerários adquiridos do Grupo J. Mendes, em Serra Azul, e da participação na ferrovia MRS.

A empresa estabeleceu-se como importante fornecedora de minério, tanto para o mercado nacional quanto para o mercado internacional. Ela oferece minérios de alta qualidade e utiliza a inovação e a tecnologia, sem abrir mão da segurança e da sustentabilidade.



**Aquisição da Cosipa,
em Cubatão**

13

O principal movimento da consolidação da Usiminas foi a aquisição do controle acionário da Companhia Siderúrgica Paulista (Cosipa), em Cubatão, privatizada em 1993 como parte do PND. Naquele período, a Cosipa enfrentava graves problemas operacionais e, após uma fase de diagnóstico, a Usiminas empreende o projeto Drop Down, que consiste em ampla reestruturação financeira, econômica e tecnológica na usina, elevando a produtividade e o valor agregado da produção. Somadas as capacidades produtivas das usinas de Ipatinga e Cubatão, a Usiminas forma o maior complexo siderúrgico da América Latina.



**Soluções Usiminas:
processamento
do aço**

15

Para ampliar o valor de seus ativos de beneficiamento e logística, é criada uma subsidiária: a Soluções Usiminas (SU), que reuniria as empresas Rio Negro, Dufer, Fasal e Zamprogna, além das unidades industriais Usial e Usicort.

A Soluções Usiminas passa a atuar nos segmentos de distribuição, serviços (transformação do aço) e produção de tubos com costura, com a missão de atender de forma mais customizada às demandas do mercado.



**Governador de Minas
Gerais, Itamar Franco,
inaugura a Unigal, aços
de alto valor agregado**

16

entre a Usiminas e a Nippon Steel Corporation. Os aços produzidos, resistentes à corrosão e de alto valor agregado, contribuem para consolidar a qualidade do mix de produtos da Usiminas. Quatro anos após sua inauguração, a Unigal passa a responder por 42% do total de aços galvanizados consumidos pelas montadoras brasileiras. Em 2011, duplica sua capacidade de produção.



**Usiminas participa
da entrada da
Ternium na bolsa
de valores**

18

Desde suas origens, a Usiminas e a Ternium mantiveram uma estreita relação, que lhes permitiu construir uma aliança estratégica na região onde a empresa brasileira sempre acompanhou a Techint em suas expansões: primeiro na Argentina, com o nascimento da Siderar; em seguida na Venezuela, com a privatização da Sidor, e, finalmente, participando da oferta pública da Ternium.



Comemoração dos 60 anos da assinatura do Acordo Lanari-Horikoshi, que oficializou a participação da Nippon Steel na Usiminas em 1957, no teatro do Centro Cultural Usiminas, em Ipatinga.

Celebração dos 60 anos do acordo Lanari - Horikoshi (2017)

19

Na ocasião, foi lançada a versão em português do livro Vínculo de Aço – Minha mocidade dedicada à Usiminas, do escritor Koremasa Anami, traduzida pelo então presidente do Conselho Fiscal da companhia, Masato Ninomiya. A publicação retrata a trajetória dos primeiros japoneses que vieram trabalhar no Vale do Aço.



Grupo dos 10 e samurais: presente e passado pelo futuro da Usiminas

21

Inspirada na contribuição que os "Sete Samurais" deram para a construção da Usiminas, a diretoria criou o Grupo dos 10. O novo time, formado mais de 50 anos depois e composto por executivos de carreira, tem a missão de viabilizar o crescimento da empresa. O objetivo é apresentar soluções rápidas e eficazes para todas as áreas da companhia, focadas na redução de custos, aumento das vendas e retomada em escala da geração de resultados.



Techint e Nippon Steel: bloco de controle acionário da Usiminas

20

A Techint, controladora, entre outras empresas, da Ternium, adquire a participação do grupo Camargo Corrêa/Votorantim em 2012 e passa a integrar o bloco de controle da companhia, com a Nippon e a Caixa dos Empregados da Usiminas. Em 2018, um novo acordo de acionista entra em vigor entre os controladores da Usiminas.



Criação do Centro de Memória Usiminas (2021)

22

INDUSTRIALIZAÇÃO E MEMÓRIA

O corredor apresenta uma exposição com história em cores da industrialização brasileira, da Colonização do Vale do Aço, com destaque para Ipatinga. A exposição é formada por fotografias e de vídeos sobre influências em seu desenvolvimento, assim como registros de experiências cotidianas das imigrantes de países que colonizaram o sítio colonizou e ainda conservam a cultura, possibilitando ao visitante elaborar uma experiência de memória de forma a partir da história do presente.

Destaca-se também o diálogo estabelecido entre o novo museu, intitulado Museu do Centro da Mineração, à memória mantida através da entrada, se conecta à Escultura Pedro Malta, representando um imigrante, presente no frontispício da edificação por encantar durante sua vida pesar e desespero da memória econômica da sua família.

Este corredor visa conectar à memória sua história e suas raízes de cívis, de modo que seja convidado a fazer parte para reencontro de identidade com o espaço contemporâneo, por exemplo a escultura da escrava da planta social da comunidade de Mendes Chaves, presente nessa instalação para lembrar.



INDUSTRIALIZAÇÃO



**LOCOMOTIVA UTILIZADA PARA
O PRIMEIRO TRANSPORTE DE GUSA**

Ano de aquisição: 1961
Modelo: D 203
Suporta 20 toneladas

**LOCOMOTIVE USED FOR
THE FIRST TRANSPORTATION OF PIG IRON**

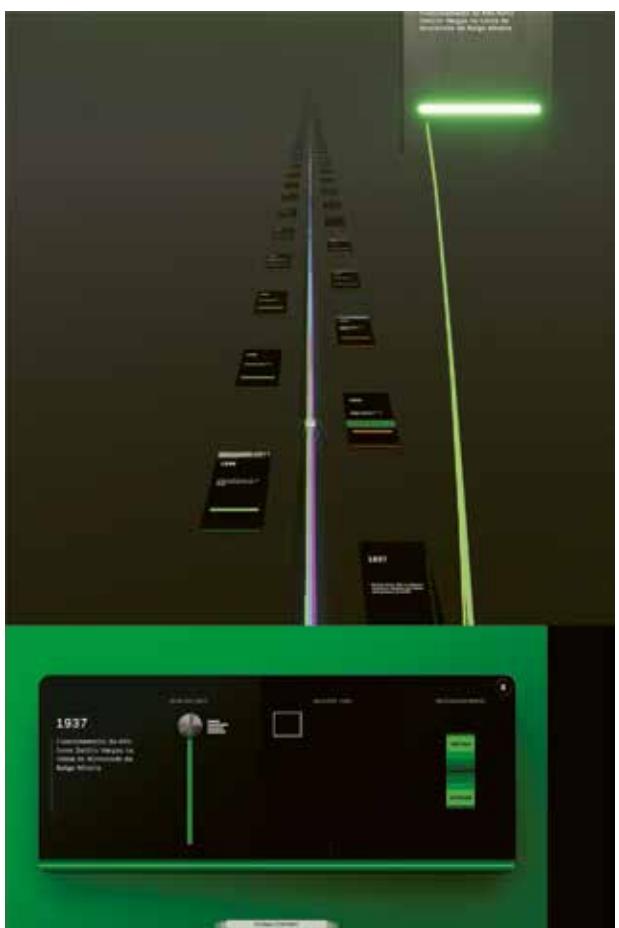
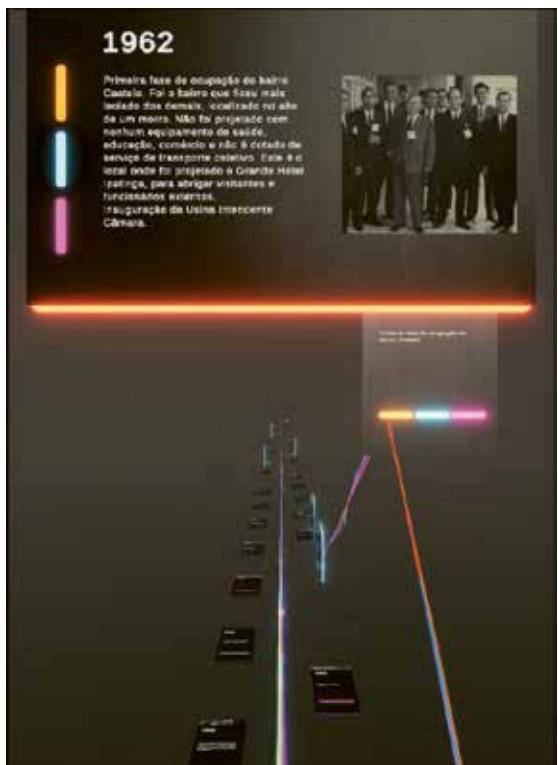
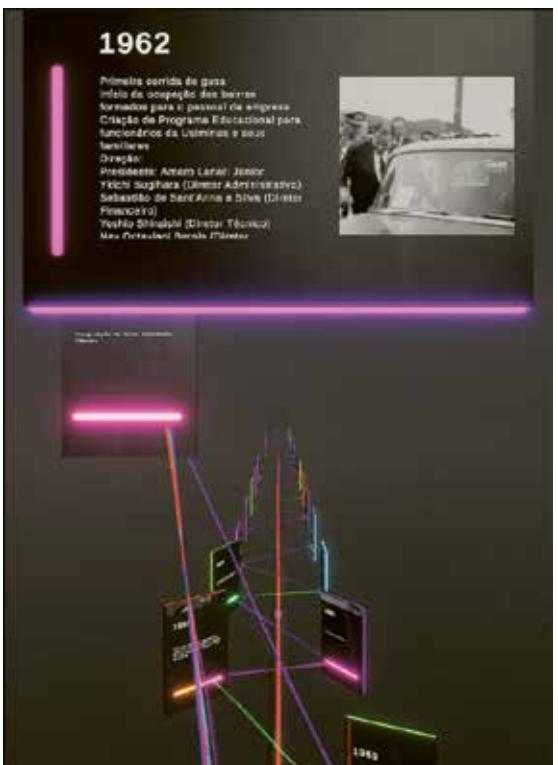
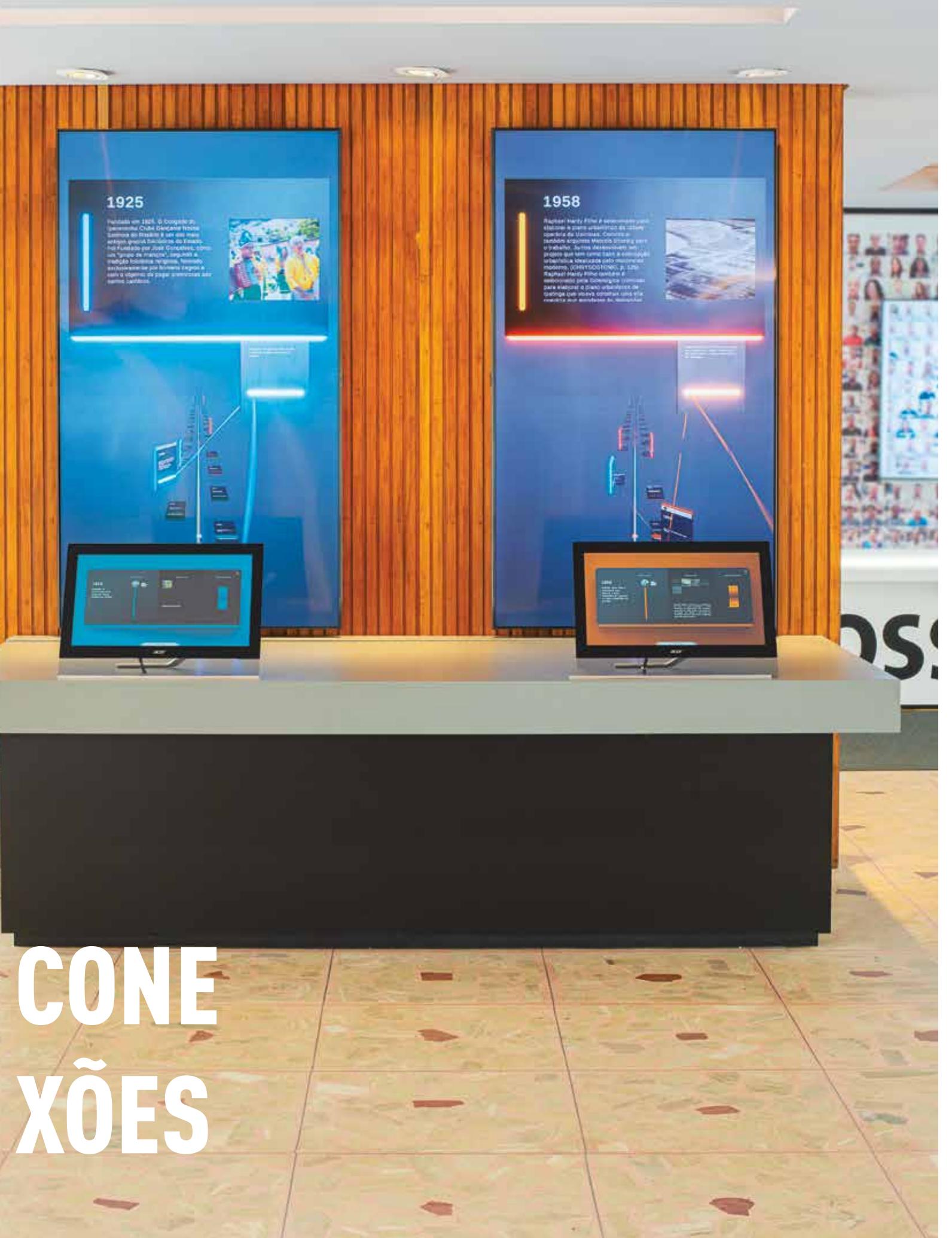
Year acquired: 1961
Model: D 203
Withstands 20 tons

O caminho percorrido nesse espaço constitui-se por histórias em comum: da industrialização brasileira, da Usiminas e do Vale do Aço, com destaque para Ipatinga. A composição das fotografias e do vídeo, expostos no Centro de Memória Usiminas e retratados resumidamente nesse livro, está articulada em um fluxo temporal contínuo repleto de experiências simbólicas das imagens históricas de atores que construíram e ainda constroem a Usiminas, possibilitando ao visitante elaborar uma experiência de atualização do passado a partir da vivência do presente.

Destaca-se também o diálogo estabelecido entre o espaço museográfico interno e externo do Centro de Memória. A locomotiva, localizada no pátio de entrada, se conecta à Estação Pedra Mole, primeira estação ferroviária de Ipatinga, relembrando sua importância no processo de desenvolvimento da indústria por encurtar distâncias, aproximar pessoas e transportar os recursos necessários a esta atividade.

Este caminho nos conduz à fotografia que relembra o gesto inaugural da Usiminas, que remonta o momento da cravação da estaca inicial da construção de Intendente Câmara, primeira usina instalada pela companhia.





O projeto Big History, que norteou a realização da curadoria do Centro de Memória Usiminas, visa interconectar temporalidades e eventos à primeira vista não relacionados, mas que estão em constante diálogo, em uma estrutura não linear. O plano a que nos propomos não se refere à construção de uma narrativa do tempo em sucessão contínua, mas sim em uma constelação. Como resultado, essa categoria de abordagem sobre a história começa a tratar uma ampla variedade de áreas e formas de conhecimento. Na imagem acima é possível perceber a utilização do banco de dados no momento em que três histórias se relacionam, visando demonstrar a complexidade das ações: a história da Usiminas, a história da Industrialização e a história de Ipatinga.

INDÚSTRIA, CIDADE E JARDIM



A cidade construída para abrigar uma grande indústria, acolheu também as pessoas.

O aço trouxe para Ipatinga os grandes equipamentos, a tecnologia, a urbanização e o desenvolvimento social. Nessa bagagem, vieram também muitas árvores, os livros escolares e uma promessa de futuro para milhares de pessoas.

Para além dos muros da Usina, a Usiminas atuou, desde sua fundação, para dotar Ipatinga de infraestrutura e serviços de ponta, fatores chave para o crescimento da cidade, que hoje figura entre as 10 maiores do Estado, e para a qualidade de vida de seus moradores.

Essa sinergia entre indústria, cidade e comunidade permitiu que o progresso técnico e econômico se refletisse também em progresso social e desenvolvimento humano, transformando a realidade local ao longo de seis décadas.

Ipatinga: uma cidade industrial que se orgulha da sua posição privilegiada entre as mais verdes do país com seus cerca de 100 m² de área verde por habitante. Uma cidade industrial que abraça outras tantas como polo de saúde e educação, que vive a arte, a solidariedade e que mantém o olhar voltado para o futuro.

GRANDE HOTEL

1959

O Grande Hotel Ipatinga foi projetado pelo arquiteto Rafael Hardy e fez parte da infraestrutura montada pela Usiminas, para receber funcionários e empreendedores do mercado siderúrgico. Teve sua obra iniciada em 1959 e concluída em 1961. Representa um dos marcos do processo de industrialização da cidade. (Lei 1762 de 24/03/2000)

Inauguração da Igreja Nossa Senhora da Esperança no Norte



ARQUITETURA MODERNISTA

O Grande Hotel de Ipatinga, atual Centro de Memória, possui inúmeras características da Arquitetura Modernista. Uma das principais ocorreu com a eliminação dos aspectos decorativos. Foi construído com grandes vãos livres sustentados por pilastras que permitem ampla iluminação no espaço, além da integração de inúmeros ambientes. Essa dinâmica do projeto tem como objetivo que todos os espaços estejam em contínua comunicação, tanto da parte interna, quanto da externa. Para isso, os arquitetos modernistas substituíram grande parte das paredes por vidros, possibilitando a comunicação externa e a interna.

É necessário observar que o paisagismo também se transforma em um elemento importante e funcional da estrutura arquitetônica, sendo que muitos projetos são concebidos a partir dessa integração. O trabalho do arquiteto Raphael Hardy Filho, apesar de se apoiar nos princípios da Arquitetura Modernista, não abandonou os aspectos estéticos reafirmados no equilíbrio entre forma e função da construção. Além da produção arquitetônica, ele foi um importante pesquisador sobre a História da Arquitetura e seus procedimentos técnicos. Em conferência realizada em uma aula inaugural da Escola de Arquitetura, questiona:

Perguntamos: qual é, de resto, o fim mesmo da Arquitetura? Satisfazer a certas solicitações do homem, ordenar o ambiente em que ele vive, favorecer seu desenvolvimento físico e espiritual. De uma obra de Arquitetura se exige, também, que sobreviva no tempo, isto é, continue como elemento plásticamente válido, mesmo quando não fôr mais funcionalmente útil (HARDY, 1962, p. 09).

Raphael Hardy Filho, ainda na sua conferência, afirma que:

Não é suficiente para uma criação arquitetônica que ela satisfaça só à necessidade que o homem tem de se abrigar, de comer ou de dormir. O papel da Arquitetura não pode ser simplesmente passivo, mas antes de tudo, dinâmico, explosivo – ativo, enfim. Seu papel é o de favorecer o desenvolvimento pleno do ser humano, fazendo com que o meio em que él vive, e que pode influenciar em seu comportamento e em sua própria evolução, seja organicamente e ordenado em seu benefício (HARDY, 1962, p. 09).

A obra de Raphael Hardy Filho foi bastante significativa no período e também influenciou outras gerações. Com poucos anos de formado venceu o concurso para o projeto do ginásio coberto do Minas Tênis Clube, que teve disputantes de gabarito como o recém-formado mineiro Sylvio de Vasconcellos e o paulista Eduardo Kneese de Melo. A construção do ginásio, que se estendeu de 1947 a 1951, dotou Belo Horizonte da sua maior estrutura metálica. Outras obras de Raphael Hardy Filho são várias residências e o prédio do antigo IPSEMG, na Praça da Liberdade, com seus blocos bem definidos e “vedação das paredes em vidro e o largo beiral de coroamento vazado em grandes círculos, que lembra o prédio do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA)”. O Edifício Nossa Senhora de Fátima, na Rua Tupis, esquina da Rua Rio de Janeiro, caracteriza toda uma produção de edifícios de moradia bastante diferente da fase anterior aos anos 40, como demonstra (CASTRIOTA, 1998, p. 218).

Raphael Hardy Filho estava em contínuo diálogo com as revoluções da Arquitetura Modernista em grande parte traduzida com as propostas de G. Warchavchik (1896-1972), que em 1925 publica o Manifesto da Arquitetura Funcional influenciado pelas concepções de Le Corbusier (1887-1965). Ainda como destaque, temos a importante obra de G. Warchavchik: Casa Modernista, localizada na Rua Santa Cruz, em São Paulo.

O Manifesto da Arquitetura Funcional defendia uma construção lógica e coerente com a Arquitetura Modernista. Criticava construções baseadas em estilos antigos em que a arquitetura moderna deveria “basear-se apenas na lógica e esta lógica devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo” e valorizava o estudo pelos arquitetos tanto da “arquitetura clássica para desenvolver seu sentimento estético” quanto os estudos dos materiais novos que estavam disponíveis “estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não receando exibi-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista da estética, fazendo refletir em suas obras as idéias do nosso tempo” (FRACALOSSI, 2023).

G. Warchavchik utiliza uma grande gama de materiais como o ferro, o vidro e o concreto armado. Aproximação de Warchavchik e a proposta arquitetônica de Le Corbusier pode ser confirmada na *Villa Savoye*, realizada entre os anos de 1928-1931.

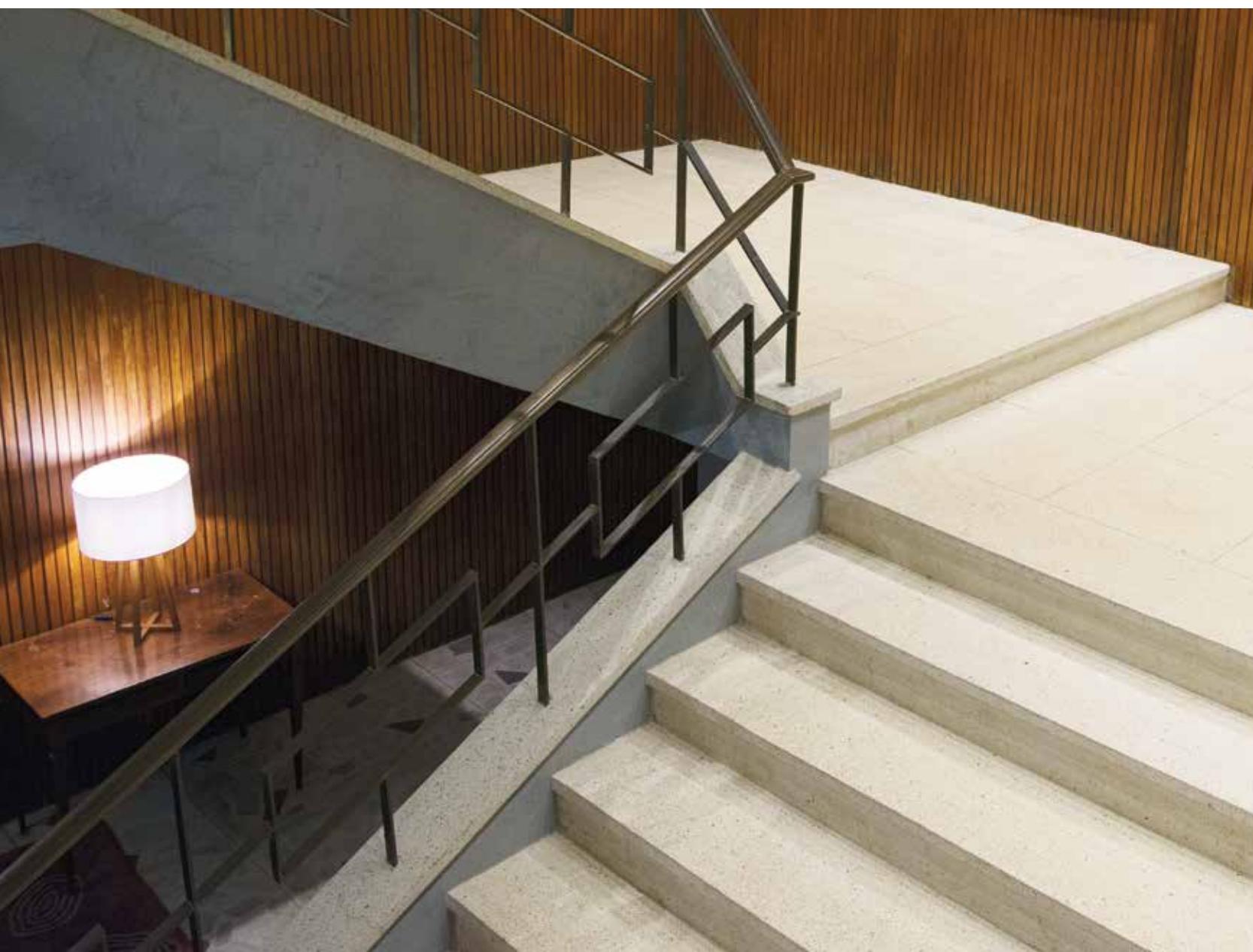
Cabe destacar que Raphael Hardy Filho conviveu com as propostas desenvolvidas na Arquitetura Modernista de Oscar Niemeyer, principalmente na construção do Complexo da Pampulha em Belo Horizonte.

M E M Ó
R I A M O D E
R N I S
M O

RAPHAEL HARDY

O GRANDE HOTEL DE IPATINGA: O GRANDE FAROL

Podemos imaginar um visitante habitual de Ipatinga ou mesmo um morador que fica sabendo da existência do Centro de Memória na cidade. Ao percorrer o seu caminho usual, ele se depara com esse novo equipamento cultural. A primeira sensação será de estranhamento tentando buscar, em sua memória, como era a construção anterior.



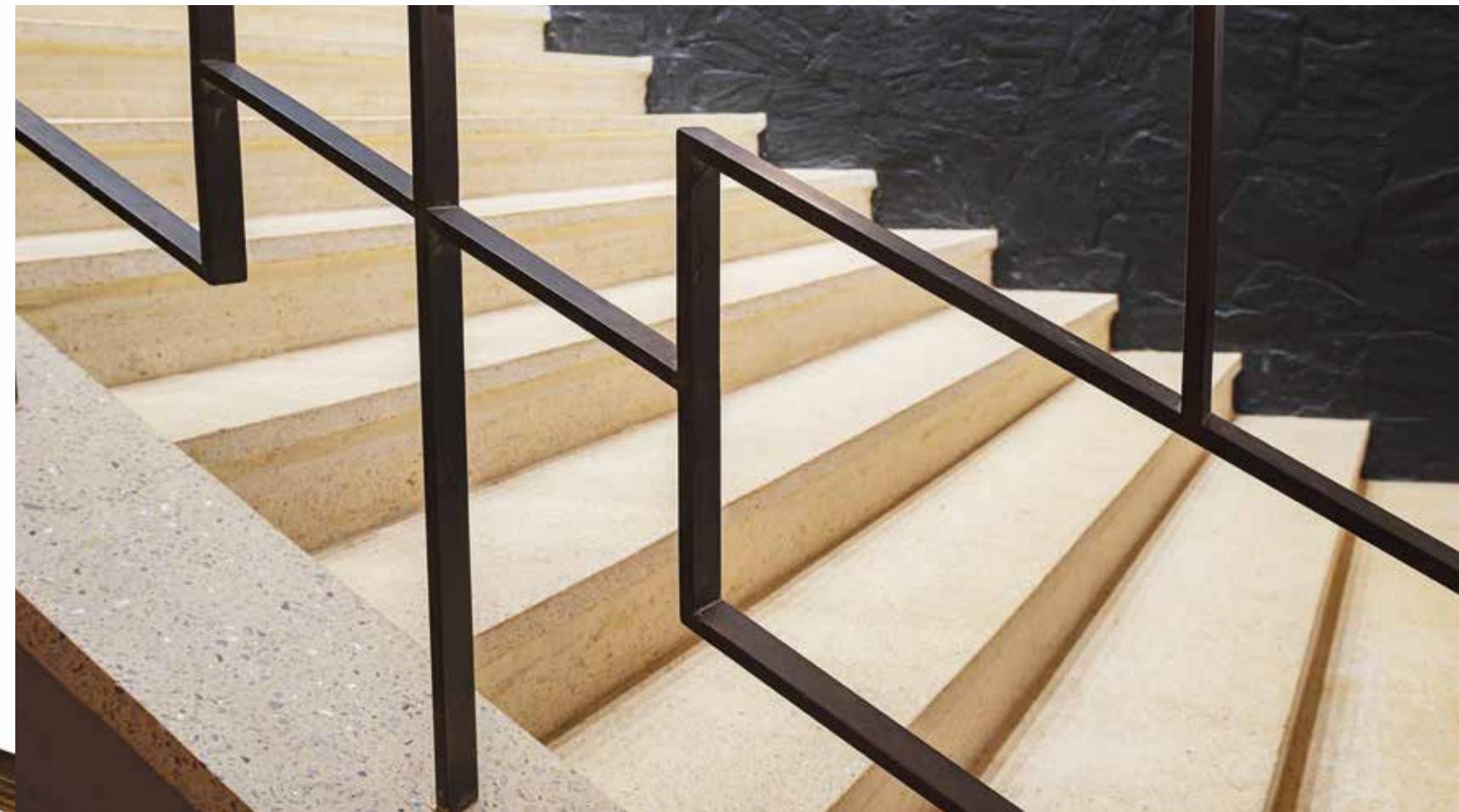
Quem conhece a região, com certeza já ouviu as grandes histórias de personalidades, cantores e figuras públicas que lá se hospedaram. Talvez poucos saibam, mas o Centro de Memória acabou por fechar um ciclo ou, para uma outra percepção, inaugurar um novo. O espaço que ficou silencioso agora é habitado por toda uma sorte de visitantes. Fascinados e emocionados, compartilham novas experiências que são materializadas em sorrisos, fotos e pertencimento. Esse fluxo de ideias, pensamentos e emoções os convida a retornar ao espaço. Já se sentem pertencentes e membros ativos desse grande projeto. Ensaiam convidar os amigos, a família, e se sentem parte integrante desses saberes. Caminham pelos espaços, ensaiam algumas explicações, orgulhosos pela chance de serem os agentes desse processo.

Como parte de retribuição desse afeto e da recepção desse projeto, chegou o momento de um segundo passo, uma ampliação dos saberes. O Centro de Memória partiu de uma aposta de um grupo de sonhadores, que mesmo os mais otimistas não poderiam imaginar, quanto à proporção que alcançaria. Muitos sabem e reconhecem esse protagonismo, mas nunca será demais reafirmá-lo e repeti-lo, como fazemos com aquilo de que sentimos orgulho.

Descentralização da cultura: grande parte dos investimentos e produções culturais ainda está concentrada na capital. A criação de um espaço fora do eixo produtor e consumidor de cultura é extraordinário.

Produções culturais de excelência: oferecer ao público obras de arte e reflexões de grande complexidade cultural e intelectual, desmistificando o preconceito usual de que “arte e cultura não são para todos”, que apenas intelectuais conseguem entender esse universo cultural.

Manter um acervo artístico de longa duração, cumprindo as exigências de uma obra de arte: um segundo olhar, uma nova visita.

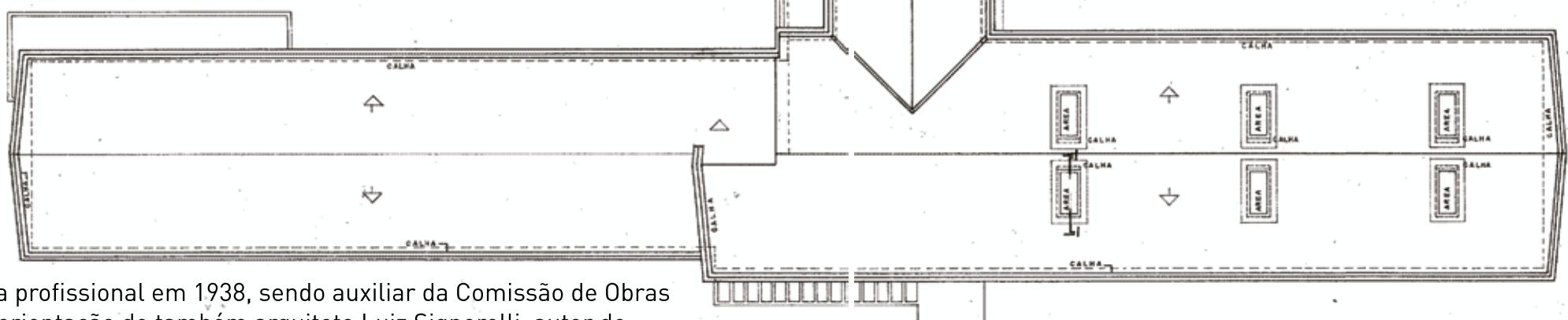


Esses fatores já seriam suficientes para nos sentirmos realizados como parte de um projeto que está em funcionamento. Na sua formulação, sempre ouvíamos as expressões de ceticismo: em Ipatinga? Centro de Memória? Coleção de arte? Pensando bem, poderíamos encarar essas dúvidas como realismo e não ceticismo. O problema de grandes realizações é que nos acostumamos com essa sensação de realizar o impossível, e nada menos do que isso parece viável. É chegada a hora desse segundo passo, ou seja, demarcar a importância desse espaço, colocando-o em diálogo contínuo com Minas Gerais, o Brasil e o mundo, a partir de uma publicação que, assim como o Centro de Memória, pretende realizar o irrealizável.

Raphael Hardy Filho:

um arquiteto modernista

Raphael Hardy Filho e sua família se mudam para Belo Horizonte na década de 1920, onde, mais tarde, diploma-se como engenheiro arquiteto na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Raphael segue o caminho de seu pai e atua como um grande arquiteto, sendo um dos precursores da Art decó em Belo Horizonte.



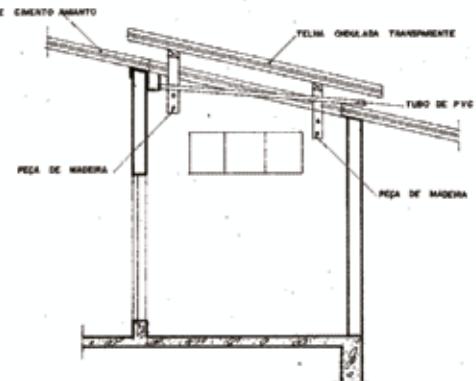
Hardy Filho começa sua trajetória profissional em 1938, sendo auxiliar da Comissão de Obras do Barreiro em Araxá-MG, sob a orientação do também arquiteto Luiz Signorelli, autor do Grande Hotel de Araxá. Volta para Belo Horizonte no ano seguinte e produz inúmeras edificações, entre as quais destacam-se o Fórum Lafayette, a sede do Ipsemg, o edifício residencial Nossa Senhora de Fátima e a antiga sede da Usiminas na Pampulha. Esta última foi projetada junto aos arquitetos Istvan Farkasvolgyi e Álvaro Hardy (Veveco), seu filho.

Teve diversas outras atuações, sendo professor titular da Universidade Federal de Minas Gerais, membro do Conselho Universitário da UFMG e diretor da Escola de Arquitetura da UFMG, da qual se aposentou em 1977.

Participou de alguns projetos de planejamento urbano e rural, como a Cidade da Usiminas em Ipatinga-MG, com a colaboração do arquiteto Marcelo Bhering, e também o Plano Urbanístico das Instalações Industriais da Fertiza em Araxá-MG. A formação do núcleo urbano de Ipatinga está associada à própria criação da Usiminas. Antes de sua implantação, essa região era um vilarejo com apenas 300 habitantes. Em 1958, a Usiminas o seleciona para atuar na elaboração do plano urbanístico de Ipatinga, com o objetivo de construir uma vila operária que pudesse atender às demandas dos seus futuros colaboradores.

O plano desenvolvido pelo arquiteto foi pautado em meio aos ideais modernistas, identificado nas tipologias presentes nas residências e na organização urbana que tinha o fim de direcionar o desenvolvimento da cidade com base em hierarquias funcionais. O projeto pretendia acompanhar as expansões do parque siderúrgico, com sua evolução urbana, social e econômica.

Nº	LATA	REVISÃO	REVIS. POR
01	14/08/79	ACRESCITADAS CHAMNÉ E CORTE I.	E. MAZZONI
02	15/10/79	RECORTADO-ACRESCITADO TÍTULO	Wilson R. C.
03	17/12/79	ACRESC. QUADRA, BAIRRO, CIDADE NO TÍTULO	Waz. Subst.



A construção do Grande Hotel teve início no ano de 1959, com projeto de Raphael Hardy Filho, com inauguração em 1961. A destinação inicial do Grande Hotel tinha como objetivo receber funcionários e empreendedores do mercado siderúrgico. Sendo um dos marcos do processo de industrialização na cidade de Ipatinga, o edifício está localizado no bairro Castelo, com proximidade ao centro comercial de Cariru. Hardy Filho deixou inúmeros marcos que podem ser vistos até hoje e pertenceu à geração que se formou a partir da década de 1940, na qual se destacaram os arquitetos Fontenelle e Shakespeare, que deixaram marcas nas gerações dos anos 50 e 60 (SOUZA, 1988).

PROJETO N.º		00-8116	DATA
DESENHO		00000000	
CÓPIA			
VERIF.			
ARQUIV.			
UNID. CIDADE	HOTEL PARA ENGENHEIROS QUADRA Nº 07 - BAIRRO CASTELO - IPATINGA - MG COBERTURA GRANDE HOTEL	PROJETO N.º	FORM.
VISTO	APROVADO:	EM SUBST. A.	PROJETO N.º
EM.		EM.	00000000
EM.	EM.	EM.	DESENHO N.º
			167

00-8116

00-8116-C-90023

Como pudemos ver, a obra de Hardy Filho foi muito significativa no período, tendo também influenciado as gerações contemporâneas. Com poucos anos de formado, ele venceu o concurso para o projeto do ginásio coberto do Minas Tênis Clube. Porém, seu trabalho de maior destaque para essa curadoria é a construção do Grande Hotel Usiminas, que recebeu inúmeros nomes importantes do mercado siderúrgico durante anos, foi desativado em 2000, permanecendo fechado por 20 anos e, agora, abriga o Centro de Memória Usiminas.



MOBILIÁRIO: os protagonistas

Com a emergência do Modernismo, encontramos artistas que passaram a assinar o mobiliário. Como demonstra Maria Cecília Santos,

Os primeiros artistas e arquitetos que, de fato, lançaram as bases do estilo moderno da mobília no Brasil foram: John Graz, Cassio M'Boi, Gregori Warchavchik, Lasar Segal, Theodor Heuberger (SANTOS, 1995, p. 39).

Flávio de Rezende Carvalho é um dos exemplos desse protagonismo ao oferecer serviços de “decoração de interiores, jardins modernistas, projetos de mobília, lustres, pintura mural, painéis decorativos, projeto e execução de cenários para teatro e cinema, anúncios” (SANTOS, 1995 p. 19). Como referido anteriormente, Gregori Warchavchik também possui um papel fundamental para a produção de mobiliário.

Com clara expressão dessa modernização, o móvel acompanhará, ainda que com certa defasagem, as principais trajetórias das vanguardas europeias. Primeiro, a fase de produção de um móvel dentro das tendências internacionais das artes decorativas industriais: despojado, linhas retas, seguindo os padrões *Art-Déco*. Depois vieram os móveis dos arquitetos-designers, que seguiram a trilha da modernização internacional da mobília, do De Stijl à Bauhaus, entre outros (SANTOS, 1995, p. 22).

As relações entre o mobiliário internacional e o brasileiro que se iniciam na década de 1930 apenas ganham contornos a partir da década de 1950 no próprio processo de modernização brasileira e o grande exemplo da construção de Brasília. A Arquitetura Modernista também buscava proporcionar uma coerência com o mobiliário. Para tanto, seria necessário abandonar o aspecto artesanal com o torneamento das madeiras



Peça de mobiliário do Grande Hotel
Centro de Memória Usiminas

MOBILIÁRIO: das importações a busca do mobiliário nacional

A história do mobiliário brasileiro possui uma crescente modificação a partir da abertura dos Portos, em 1808, momento em que o Brasil começou a receber “móveis ingleses, franceses, austríacos, que influenciaram a produção local, trazendo maior complexidade e riqueza de estilos” (SANTOS, 1995, p. 15). Um segundo momento importante na história do mobiliário no país ocorreu em 1890, com a abertura no Rio de Janeiro da Companhia de Móveis Curvados, com “a finalidade de produzir em larga escala móveis que imitavam os de procedência austríaca” (SANTOS, 1995, p. 15).

Os Liceus de Artes e Ofícios tiveram uma importante contribuição denominada “oficinas de arte em madeira”, que possuíam como atribuição mobiliar residências importantes, como também se transformou em um importante espaço para a formação de artesãos qualificados. Mas, especificamente, no presente texto nos interessa a produção moderna com a qual o mobiliário do antigo Grande Hotel de Ipatinga dialoga.

Uma das mudanças contextuais que interessa ocorreu com as interrupções da importação devido às duas Grandes Guerras Mundiais, assim como o fluxo imigratório.

Mais tarde, no segundo pós-guerra, acentua-se a preocupação em produzir móveis com características mais brasileiras, adequados a nossas condições, particularidades climáticas e materiais, desenvolvendo-se as pesquisas em torno das matérias-primas nacionais – a madeira, os tecidos etc., até chegar à produção em série, o que consolidou definitivamente o vocabulário formal implantado nos anos anteriores (SANTOS, 1995, p. 17).

Mas, como afirma Maria Cecília Loschiavo dos Santos, a história do mobiliário brasileiro pode ser dividida em duas fases distintas:

Antes de 1930, seguindo a tradição colonial, o que imperou foi a cópia dos velhos estilos, a cartilha foi eclética, misturaram-se aos lúises e marias o nosso colonial, o barroco, o inglês e, até mesmo, o árabe, que aqui chegou de segunda mão, via Portugal (SANTOS, 1995, p. 21).

A grande modificação ocorre a partir de 1930, com o debate da Semana de Arte Moderna de 1922, principalmente com as propostas de Mário de Andrade que, inclusive, desenhou um conjunto de móveis para sua casa e promoveu o Primeiro Concurso de Mobília Proletária no Brasil, durante sua gestão, perante o Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, em 1936 (SANTOS, 1995, p. 19).

MOBILIÁRIO: processo de industrialização

Os móveis produzidos pelos artistas renomados eram exclusivos e encomendados por um grupo restrito de pessoas que poderiam adquiri-los, considerando o seu alto valor. Rapidamente a produção foi industrializada e, em 1920, já podemos encontrar três fábricas que se tornaram pioneiras na produção do mobiliário: a Fábrica de Móveis Carrera (1909-1918), a Indústria Cama Patente L. Liscio S. A. (1919-1968) e a Cia. Industrial de Mobiliário - CIMO (1919-1939), sendo que esta última dominou "durante anos o mercado nacional de móveis para instalações comerciais e institucionais, com repercussão em diversos países da América Latina" (MAKOWIECKY, GOUDARD, HENICKA, 2020, p. 39). Um exemplo são as famosas carteiras escolares de madeira. Vale destacar que não somente a CIMO, mas as outras duas indústrias citadas também produziram para o comércio e as instituições. A cama patente, por exemplo, foi comprada amplamente pelos hospitais.

Joaquim Tenreiro (1906-1992) inaugurou sua fábrica em 1943, acompanhado de outras empresas como a Branco e Preto (1952-1964) e a do arquiteto Sérgio Rodrigues. Essas "foram iniciativas que buscaram nas raízes da tradição moveleira brasileira as matrizes para a produção de móveis modernos. [...] sem, no entanto, desvincularem-se do mercado exigido pela elite" (MELO, 2001, p. 15).

A década de 50 foi marcada por "iniciativas talvez nem tão expressivas do ponto de vista estético, porém certamente muito criativas pelas soluções industriais que encaminharam" (SANTOS, 2015, p. 103).

Entre elas, destacaram-se: a Fábrica de Móveis Z. Zanine, Pontes & Cia. Ltda., de São José dos Campos, cujo principal designer foi José Zanine Caldas; a Ambiente Indústria e Comércio de Móveis S.A.; a Móveis Branco & Preto; a L'Atelier Móveis e Unilabor indústria de Artefatos de Ferro e Madeira Ltda., todas desenvolvidas em São Paulo. Cada uma dessas empresas, à sua maneira, animada por diferentes partidos de desenho, foi responsável pelo início da produção em série do móvel moderno em nosso país, deixando o estágio do artesanato do móvel único e modelos exclusivos. A produção em série e a comercialização através de canais de venda mais populares - como grandes magazines - foram fatores importantes para a legitimação e difusão do desenho moderno (SANTOS, 2015, p. 103).

O objetivo desse breve contexto é situar a história do mobiliário modernista brasileiro, visando encontrar pistas para compreender o mobiliário utilizado no Grande Hotel de Ipatinga.



Como visto anteriormente, parte significativa dos arquitetos modernistas também elaborou seus projetos de mobiliário. Buscava-se a construção de uma coerência em todos os aspectos construtivos e espaciais. Apesar das diferenças individuais de cada autoria, mantinham os pressupostos estéticos do modernismo. Essa nova estética industrial permitiu que inúmeras fábricas passassem a produzir mobiliários que possuíam como influência a estética modernista. Especificamente para o Grande Hotel de Ipatinga, encontramos duas fábricas.

Fábrica de móveis Finotti, localizada na Rua Carmo Gifoni, esquina com Avenida Belo Horizonte, tendo como proprietário Ernesto Finotti. E a Indústria de Móveis Minart, fundada pelo imigrante austríaco Misionschnik na Avenida do Contorno, no Barro Preto. Maior fábrica de móveis de Minas Gerais nas décadas de 50 e 60.



Detalhe da peça de mobiliário do Grande Hotel.
Centro de Memória Usiminas

O MOBILIÁRIO DO GRANDE HOTEL

Como é possível perceber comparativamente, enquanto parte do mobiliário seguia a estrutura de linhas, sem detalhes e com uma estética modernista, o mesmo não ocorre com as camas. Apesar de não possuírem muitos adornos, ainda mantêm alguns detalhes que destoam da proposta do modernismo.

Conclusão:

Esse capítulo da História da Arquitetura Modernista e do mobiliário do qual o Grande Hotel de Ipatinga faz parte é de extrema importância para compreender os processos de diálogo entre o Modernismo internacional e o brasileiro. Rapidamente passamos a buscar a nossa identidade na realização tanto dos projetos arquitetônicos quanto do mobiliário. Dessa forma, também constatamos que o Modernismo não ficou localizado apenas nas capitais e, sem dúvida, o Grande Hotel de Ipatinga é parte da demonstração de como esse movimento também se expandiu para cidades importantes como Ipatinga.

Referências

CASTRIOTA, Leonardo Barci (org). Arquitetura da Modernidade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

HARDY, Raphael Filho. Por uma Arquitetura Brasileira. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1962.

FRACALOSSI, Igor. Manifesto: acerca da arquitetura moderna - Gregori Waechavchik. Arch Daily, 24 out. 2013. Disponível em:
<https://www.archdaily.com.br/br/01-148964/manifesto-acerca-da-arquitetura-moderna-slash-gregori-warchavchik>. Acesso em: 30 set. 2023.

MAKOWIECKY, Sandra; GOUDARD, Beatriz; HENICKA, Marli. Museu da Escola Catarinense da UDESC e outros museus do mundo: memória e história visual. Palhoça, SC: Lilás, 2020.

MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. Móveis artísticos Z: 1948-1961. O moderno autodidata e seus recortes sinuosos. 2001. 301 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Móvel Moderno no Brasil. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.



Detalhe da peça de mobiliário do Grande Hotel.
Centro de Memória Usiminas



Detalhe da peça de mobiliário do Grande Hotel.
Centro de Memória Usiminas

ACERVO ARTÍSTICO



O CENTRO DE MEMÓRIA USIMINAS E A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

História da Arte é uma disciplina constituída a partir da relação ou da contraposição entre exclusão e inclusão. Tal critério acaba por permear toda uma narrativa de forma silenciosa, sem deixar vestígios. Longe de se configurarem como um ato simples, esses discursos podem levar a certezas que precisam ser questionadas, pois apagam realidades artísticas ao revestir-las com invisibilidade. Entretanto, mais do que recusar os atuais discursos, é necessário reavaliar também seus critérios. A presente reflexão se situa nesse limiar, entre a renúncia a antigos parâmetros e a busca por cenários distintos a partir de olhares.

Se voltarmos, por exemplo, à interpretação de Giorgio Vasari em “Vidas dos artistas” (1550) – que dominou incisivamente grande parte das construções posteriores sobre História da Arte –, será possível reconhecer seu caráter linear moldado a partir da ideia de progresso artístico que, consequentemente, suprime aquelas formas artísticas não conformadas a ela. As cidades de Florença, Roma e Veneza foram selecionadas por Vasari como centros de inovação, o que as categorizou, por sua vez, como atrasadas ou imitativas, quanto às demais regiões italianas. Firmada a hierarquia entre centro e periferia, todo o jogo restante torna-se previsível.

As considerações desenvolvidas por Friedrich Hegel também foram significativas para o delineamento de cenários lacunares, ao representarem um tipo de compreensão histórica da arte, porém territorialmente localizada. Apesar de oferecer um embasamento filosófico para o desenvolvimento histórico artístico, sua narrativa não passa pela América e firma o Ocidente como a matriz única de poder geográfico e estético. Os pesquisadores europeus e, posteriormente, os norte-americanos – considerando-se a alteração do eixo de concentração de estudos do campo e da realização de exposições de Paris para Nova York – foram responsáveis pela produção dos critérios de avaliação dos objetos de arte, além de construírem a primeira narrativa da “história da arte universal” e por sua respectiva consolidação. A construção dessa narrativa acabou por formatar nossa ideia atual de artístico, perpetuada em livros, cursos, museus e produções cinematográficas ligadas à arte. Da mesma forma, a própria escrita da História, a partir do momento que reivindicou o status de ciência com práticas e métodos que delinearam a historiografia desde o século XIX, por muito tempo, foi pautada a partir de uma ideia universal, em que a trajetória da humanidade convergiu, em

todos os pontos, para uma Europa irradiadora de cultura, desenvolvimento e progresso. Essa perspectiva começou a ser questionada apenas na primeira metade do século XX, a partir das modificações referentes à escrita da História, em que, gradativamente, foram incluídos novos atores e núcleos sociais. Contudo, ainda hoje, o ensino de História e, principalmente, o da História da Arte, segue marcado por uma escrita que privilegia a História da Europa enquanto base de desenvolvimento da nossa própria cultura, cujos modelos de comparação são amplamente difundidos como justificativas para o nosso atraso.

Análoga às ponderações acima está a reflexão de Walter Mignolo (2012), indicando que, ainda que a descolonização seja verdadeira enquanto marco histórico, suas marcas seguem latentes por meio da permanência da ocidentalização. Isso significa dizer que não basta substituir o discurso oposto – ocidental e colonizador – por mais uma construção teórica advinda das próprias colônias. É necessário abandonar, principalmente, o eixo específico de estruturação do discurso registrado pelo Ocidente, que estabelece seus critérios como nossos e difunde preceitos de ser, sentir e pensar que só podem significar dentro de uma cosmologia particular e estranha às nossas experiências.

Mesmo a ideia de “novo”, hoje tão comumente associada ao processo de criação artística, remonta historicamente à colonização e à descoberta do Novo Mundo, não existindo enquanto condição em sociedades não europeias e sendo fixada como critério no século XIX.

Já sua temporalidade desponta quando Jean François Lyotard introduz o conceito de

“pós-modernidade”. E se, antes, o “novo” se dava em oposição ao desconhecido, agora passa a associar-se com a modernidade e, consequentemente, com a temporalidade indicada por ela. Mas “tudo aquilo que não se ajusta às regras do gosto e da racionalidade – ocidentalmente concebida – pertence à barbárie, que deve ser civilizada, ou à tradição, que precisa ser modernizada. Digno de nota é que barbárie e tradição não existem fora do imaginário ocidental”¹⁶(MIGNOLO, 2012, p. 38).

Não se trata somente de assumir a opção “descolonial” como uma nomenclatura ou como um “novo” discurso no âmbito da modernidade/pós-modernidade, mas, como salienta Mignolo (2012), de demonstrá-la como um trabalho de restabelecimento de dignidade e de encontrar, no mundo, um lugar para aqueles que o tiveram arrebatado pela combinação entre modernidade e colonialidade.

É importante destacar que, apesar de a crítica de Mignolo (2012) ser bastante pertinente, não pode ser apenas atribuída aos pesquisadores externos. O problema reside em pesquisadores brasileiros construírem suas narrativas a partir da “colonização do olhar”. Nesse sentido, a arte brasileira não poderia ser diferente. O discurso engessado de atraso nos impediu de enxergar nitidamente a produção de artistas brasileiros. Importamos as teorias e os problemas típicos da realidade europeia e tentamos encaixá-los à realidade brasileira. Esse descompasso, por muito tempo visto como natural, foi questionado pela teoria social na década de 1970, a partir da formulação da tese de Roberto Schwarz

16 “Todo aquello que no se amolda a las reglas del gusto y de la racionalidad – occidentalmente concebida –, pertenece a la barbarie que debe ser civilizada o a la tradición que hay que modernizar. Es de destacar que barbarie y tradición no son entes existentes fuera del imaginario occidental.”

sobre o lugar das ideias. Para esse pensador, as contradições e as acomodações que participaram do processo de formação da sociedade brasileira, que são claras do ponto de vista econômico, refletem-se no sentimento de subalternidade da cultura e em todas as teorias utilizadas para caracterizar a produção cultural brasileira pela via das comparações com padrões europeus. O objeto de análise de Schwarz é a literatura, tendo Machado de Assis como alvo, porém os questionamentos sobre a conformação de comparativos que estipulam o atraso transpõem-se também para as artes visuais, principalmente quando a linha temporal das escolas artísticas ainda é utilizada como parâmetro para a análise dos artistas brasileiros.

Por muito tempo, mesmo quando a crítica esteve a cargo de definir nosso movimento de abertura estética, foram buscados traços da tradição ou da ruptura visual europeia, o que fez com que se sacralizasse um descompasso constante entre as manifestações artísticas brasileiras e internacionais já que, muitas vezes, a tenuidade entre a exclusão do referente e a total submissão a ele não é respeitada. É necessário esclarecer que esse discurso deve ser contextualizado para não eximir a nossa responsabilidade enquanto pesquisadores do campo da História da Arte. Por qual razão não construímos nossa própria História da Arte? Qual a justificativa para a falta de pesquisas no campo em nosso país? Mesmo se existisse uma boa fé por parte dos historiadores da arte europeus, como eles poderiam analisar nossa produção se não possuímos sistematizações mínimas,

17 As ideias fora do lugar foi publicado, primeiramente, como artigo, nos anos de 1972 e 1973, em versões em francês, *L'Homme et la société*, e em português, nos estudos CEBRAP. Posteriormente, em 1977, como primeiro capítulo do livro de Roberto Schwarz sobre o escritor Machado de Assis, *Ao vencedor as batatas*.

com o registro de nomes de artistas atuantes, levantamento das obras, fichas técnicas e, principalmente, obras abertas à consulta do público? Como avaliar ou sequer produzir um conceito sobre a história da arte brasileira se não contamos nem com o levantamento básico das obras que poderiam figurar nessa narrativa? Essa situação pode ser demonstrada claramente se pensarmos em artistas brasileiros que possuem obras em coleções internacionais, que são continuamente expostas e que contribuem para a reafirmação desse estatuto específico.

Nossa breve Historiografia da Arte tem sido marcada por precariedades institucionais, pelo isolamento dos regionalismos e especialidades ou pela dificuldade de organização de uma memória artística ancorada em narrativas mais abrangentes. Mas essas características não são condições exclusivas à narrativa brasileira e podem ser apreendidas junto à ideia de arte latino-americana que, segundo Joaquín Barriéndos Rodríguez (2013), é a somatória dos discursos produzidos tanto interna quanto externamente à América Latina por sujeitos que podem, ou não, se definir como tais. Essas narrativas são expressivas justamente no que permitem que a arte latino-americana seja estudada, colecionada, exibida e, especificamente, configurada como um aparato por meio do qual as diferenças culturais e geográficas do continente são compostas e decompostas dentro do conhecimento geopolítico global.

Enquanto território discursivo, é possível observar, junto à ideia de arte latino-americana, três postulados básicos: 1) subtração geográfica, em oposição à arte de outras localidades geoculturais; 2) indefinição, autonomia estética como meta; e

3) afirmação da arte latino-americana por meio da voz do intelectual considerado subalterno. Todos fundamentais para o assentamento da América Latina como um descompasso discursivo, como heterogeneidade cultural e modernidade periférica.

Essa discussão também foi elaborada por teóricos brasileiros. Autores como Rodrigo Naves (1996) e Tadeu Chiarelli (2002) lançaram mão de prerrogativas de análise que priorizam a obra de arte como objeto fundador do discurso e como fonte primordial de pesquisa. A assim chamada busca pela “visualidade” da obra como primeiro passo de análise destaca os dois pesquisadores no cenário brasileiro.

Ao explorar as obras, Naves (1996) nos sugere que a produção destas coadunara com as contradições históricas e sociais do país. A arte brasileira, ao tentar se aproximar do “universal”, ditado na arte internacional, ou seja, como a produção europeia até meados do século XX e a norte-americana do pós-guerras, acaba cerceando os seus contatos com o público, criando o que ele considera ser a “forma difícil”.

A própria tentativa de transcender a forma acaba por conduzir a “dificuldade da forma”. Naves (1996) exemplifica com Iberê Camargo, que possui “obras com uma intensidade indiscutível, mas que guardam algo do movimento anterior, daquela resistência a entregar as formas a seus próprios limites” (NAVES, 1996, p. 25). Essa busca pela transcendência da forma na arte brasileira chegaria ao extremo em Hélio Oiticica e Lygia Clark, em que Naves (1996) chama de interioridade problemática.

A tentativa de criar uma arte que abandonasse a atitude contemplativa da tradição e que se abrisse para a vida – interrogação que tem origem numa discussão estritamente modernista sobre os limites da relação figura e fundo – conduz a experiências com uma plenitude drástica. Progressivamente, seus trabalhos vão circunscrevendo uma totalidade imune a qualquer exterioridade (NAVES, 1996, p. 20).

A Historiografia da Arte no Brasil, na tentativa de constituir uma estrutura sólida, assim como vemos no cenário europeu, no que tange à conformação de uma tradição visual de um determinado período e ao estabelecimento e à organização das obras em uma linha histórica de produção, acaba criando marcos temporais e classificações das obras, vinculando-as à arte internacional, que estabelecem limites equivocados. Para Naves (1996, p. 11):

[...] parecem ineficazes e pouco esclarecedoras as periodizações com maior ou menor vigência entre nós, já que não correspondem a uma produção forte o suficiente para lhes dar operacionalidade e caráter explicativo. Afinal, seria preciso antes que grupos, escolas e movimentos tivessem um diálogo real entre si para que as classificações correspondessem a uma dinâmica efetiva, o que só ocorre a partir do debate entre concretos e neoconcretos, na década de 50.

Com esse argumento, Naves nos remete ao conceito de enquadramento, de Hans Belting, que, ao criticar a tradicional História da Arte estabelecida no século XIX, denuncia a necessidade urgente de reformular o campo de conhecimento nos seus pressupostos metodológicos no tocante à linearidade evolutiva da arte (BELTING, 2006).

Para Naves (1996), a Historiografia da Arte, no Brasil, não teria dado conta nem mesmo de formular uma periodização histórica e linear. O que existe é um conjunto de artistas apresentados dispersamente, acentuando singularidades.

Diante disso, questionamo-nos: como empreender, então, uma proposição de um rompimento crítico ou de reformulação

metodológica que abarque essa discussão do desenquadramento para o caso brasileiro? Olhar a obra ainda é o mais urgente e primordial antes de incorrermos em reformulações que poderiam atender a uma dupla demanda: a de rever as generalizações, que desviam o olhar para circuitos artísticos hegemônicos, e as especificidades em torno da individualidade de artistas, celebrados como personalidades excepcionais diante do cenário de pouca cultura para a valorização da arte. Mas, como nos mostra Naves (1996), esses embates convergem nas categorizações estipuladas equivocadamente na arte brasileira.

COLECCIONISMOS: públicos e privados

Ao visitarmos uma exposição de longa duração em um museu, tratamos as obras apresentadas com a mesma naturalidade de um fiel ao adentrar um templo. A comparação não é absurda, pois não cabe ao fiel o questionamento, mas apenas a aceitação da revelação que o antecede. No contexto do ritual, os objetos expostos são destituídos dos aspectos que caracterizam sua visualidade - como forma, cor e textura - e são associados somente aos representacionais. O museu, assim como o templo, também oferece essa ideia de atemporalidade e estado de indagações silenciadas, fornecendo a sensação de existência anterior e independente àqueles que o visitam. O olhar do especialista, em contrapartida, deve ser crítico, mas atuante ao buscar a compreensão de pontos determinantes como a distribuição da luz no ambiente, as disposições dos quadros, as divisões e as cores utilizadas no espaço, os textos curoriais, as estratégias de mediação, entre outras questões que definem a realização das exposições. Especificamente sobre estas últimas, é importante ressaltar sua condição como "exposições públicas, ou melhor, abertas ao público" (CURY 2005, p. 36). Questionar sua organização seria romper com a situação delineada junto ao momento de institucionalização das coleções e mantida atualmente, na qual as exposições refletiam e ainda refletem "sistemas de pensamento fechados em si mesmos, comprehensíveis apenas para iniciados e/ou interessados, [...]. Os objetos continuavam sendo venerados e contemplados, por poucos de forma passiva, e os museus seguiam sendo templos" (CURY 2005, p. 36).

DESEJOS INDIVIDUAIS imagens de coletividade

É associada ao museu a ideia de espaço público com amplo acesso. Nesse caso, as peças selecionadas para figurarem no interior dessas instituições não deveriam ter sido escolhidas por esse mesmo público? Não seria verdade dizer que essas obras passam a representar coletividades, apesar de registrarem somente o individual? Para a análise de museus que têm como prólogo a história do colecionador, faremos considerações associadas ao discutido no artigo publicado por Chantal Georgel e recentemente traduzido no Brasil por Ana Cavalcanti¹, no qual a autora busca compreender a formação de museus europeus que tiveram suas obras oriundas de coleções pessoais e o processo de conversão dessas "simples" peças em constituintes da história da arte. O questionamento feito de forma direcionada ao cenário francês também se encaixa no recorte que comporta museus brasileiros que compartilham do ponto de partida localizado na figura do colecionador. Mas como atuam: o colecionador, o museu e a história da arte? Existe entre eles a possibilidade de convergência de papéis?

A transferência de coleções privadas ao público possui, no cenário francês, muitos exemplos: "transferência (a primeira de todas) em 1694 da coleção Boisot (ex-coleção Perrenot de Granvelle) em Besançon, transferência das coleções reais ao Museu das Artes em 1793; transferência aqui e

e acolá das coleções apreendidas aos emigrantes" (GEORGEL, 2015, p. 278). E seguem os casos ainda na atualidade: "pensem nas cento e dez obras legadas por Maurice Jardot a Belfort em 1996 e em Paul Dini que doou mais de quatrocentos quadros a Villefranche-sur-Saône em 1997" (GEORGEL, 2015, p. 278). Voltando ao século XIX para encerrar os exemplos dados, "em 1869, o Museu do Louvre recebe uma de suas mais prestigiosas doações, 582 quadros do doutor La Caze" (GEORGEL, 2015, p. 278). Essas doações, no entanto, não tinham o objetivo de construção da história da arte, estando mais associadas ao que era compreendido como missão do museu, ou seja, "afirmar a supremacia da nação, propagar o amor à arte, refinrar o gosto, fornecer modelos aos artistas" (GEORGEL, 2015, p. 278). A questão era antes de ordem social e não de história da arte propriamente.

Essa história da arte escrita por colecionadores não poderia almejar equiparação àquela realizada pelos poderes públicos, que tomavam para si, com extrema facilidade, do mais caro ao mais renomado. Aos, em certa medida, menos afortunados, como François-Xavier Fabre, François Cacault, Pierre-Adrien, Pâris, Jean-Baptiste Wicar e, ainda, Dominique-Vivant Denon, restavam as compras pela variedade, e não pela legitimidade, ou em outros termos, obras pouco ou nada interessantes aos poderes públicos:

as obras italianas mais antigas, ou ao contrário as mais recentes, obras dos contemporâneos menos cotados, desenhos dos grandes mestres. Compraram obras desconhecidas, ainda ausentes do campo de estudos e reflexão dos historiadores, e que deveriam, porque foram transmitidas a algum museu, assumir um dia seu lugar na história da arte, por vezes muito mais tarde. (GEORGEL, 2015, p. 279).

Os colecionadores não tinham o encargo de compor uma história da arte ou mesmo uma história completa, pois suas ações se resumiam na reunião de peças que posteriormente, já dentro de um museu, formariam dada coleção quando revelada a sua possível coerência.

Dentro do museu, o que antes era uma ação de pendurar obras aleatoriamente, considerando somente seus aspectos materiais, passou a se efetivar enquanto classificação, catalogação e organização dessas obras. Gradativamente o museu passa a assumir a condição de construtor da história, mesmo ocupando, nessa história de escolhas, o papel de coadjuvante.

Estávamos em 1849, em meados do século XIX. Teria o museu, ao adotar em seu modo de exposição os princípios de classificação herdados dos primeiros historiadores da arte, se tornado plenamente lugar de história? Será que a contribuição dos colecionadores deveria a partir de então servir, prioritariamente, para a elaboração desses "cursos mudos de história da arte"? [...] Seria o museu uma escola, um lugar de entretenimento ou um lugar de fruição estética? Debatia-se a propósito daqueles que sabem ou não ver uma obra de arte (*"oculos habent et non vident"*), e a propósito do colecionador - deveria ser um sábio? Era necessário que o fosse? (GEORGEL, 2015, p. 280).

As mudanças enunciadas, todavia, afetaram apenas o sentido das ações do museu pois, enquanto isso, os colecionadores persistiram na constituição de suas coleções distanciados da história, movidos por vezes pelo "gosto da época" ou por recomendações presentes em manuais publicados na ocasião. Isso posto, grandes parcelas das coleções reunidas no decorrer do século XIX, detentoras ou não de qualidade, "refletiam,

sem que o colecionador tivesse sempre plena consciência, uma atitude ditada precisamente pelo desenvolvimento dos estudos históricos que, em meados do século XIX, sugeriam (firmemente) a tolerância com toda forma de arte" (GEORGEL, 2015, p. 281-282).

A contribuição do colecionador foi feita no sentido de estabelecer para o museu "uma visão histórica, universalista, enciclopédica, a mesma visão que fundamentara a formação de suas coleções, por vezes em detrimento do Belo" (GEORGEL, 2015, p. 282-283). Na busca pelo todo e pela ordem, evitando a percepção deslocada e sem filiação entre as peças desprovidas de estudo histórico anterior, essas doações colocam ao museu "a tarefa de 'preencher suas lacunas' (é um leitmotiv), o que se faz graças aos colecionadores aos quais se atribui agora o papel de 'completar' as séries existentes, ou fundar novas" (GEORGEL, 2015, p. 283). Seria fruto, em resumo, de um desejo maior em "relocar as obras não apenas no curso de sua história, mas também no curso da história da arte mundial" (GEORGEL, 2015, p. 283).

Na França, o desejo dos colecionadores apoia-se no intuito de modificar o curso da história, em tentativas de desafiar o conformismo e integrar ao curso da narrativa um "novo quadro histórico".

COLEÇÃOISMO NO BRASIL

No Brasil, por outro lado, o desejo individual dos colecionadores seria autônomo e potente a ponto de inaugurar e firmar, simultaneamente, uma história assumida como "certa" desde os instantes iniciais de seu surgimento. Ao colecionador francês falta o "peso" do amanhã, ao brasileiro, ao contrário, não há a perspectiva do ontem e, sim, a validação das escolhas sem o elo do que lhe antecede.

A falta de uma política de valorização das artes plásticas e da cultura em geral no Brasil faz com que desejos individuais de colecionadores sejam metamorfoseados em interesses públicos. A seguir, estão apresentados três modelos gerais de museus e seus respectivos processos de constituição de coleções. Com relação aos exemplos colocados, eles não têm como finalidade a produção de uma tipologia institucional capaz de abranger todas as possibilidades associadas à formação de coleções. O propósito é estabelecer comparações com o modelo existente no Museu de Arte da Pampulha (MAP).

No primeiro caso, um colecionador, ao longo dos anos, adquiriu, por meio de compras em leilões ou diretamente de artistas, um conjunto de obras. Com o passar do tempo, generosamente, o hipotético colecionador faz a doação das obras para uma instituição. Como deve proceder a instituição? Preservar

a ordem e a organização do doador ou gerenciar as obras elaborando um critério de "valor artístico"? O visitante, após essa denominação, passa a considerar de fato que as obras expostas possuem uma relevância artística a partir de um consenso coletivo, quando, na realidade, essa importância está quase unicamente baseada em um esforço midiático.

Tal situação configura o distanciamento entre o museu e a sociedade que o visita. A simples institucionalização das coleções privadas e formadas por valores do proprietário inicial somente contribui para evidenciar o descompasso que relaciona indivíduo e coletividade. A disseminação da coleção ao acesso do público não predispõe a mesma disseminação do significado. "A base dessa historicidade ou desse distanciamento está na idéia de museu público gerada a partir da institucionalização de coleções privadas" (CURY 2005, p. 35). Garantir o acesso, à vista disso, não é o mesmo que garantir apropriações democráticas das coleções, "pois as intenções do seu formador (quando colecionou) eram pessoais, [...]. A coleção privada era exposta para poucos e expandir o seu público não significou, necessariamente, democratizá-la, pois o seu sentido permanecia basicamente o mesmo" (CURY 2005, p. 35).

Um segundo nível que estabelece uma indiferenciação entre o desejo individual e o

interesse público está nos gestores que, em nome de uma determinada instituição, adquirem obras de arte para pertencerem a um possível museu. Essa referência é verificável em um museu importante como o MASP que, contudo, conseguiu fundir o papel do mecenas (Assis Chateaubriand) ao do especialista (Pietro Maria Bardi), transformando um processo de aquisição de obras em uma coleção de representatividade inquestionável.

O esforço contínuo foi capaz de ampliar o ponto de vista individual em uma perspectiva alargada, alterando e conciliando as iniciais intenções de seu formador. Tal fato decorre da participação do especialista que investiu em obras pertencentes à tradição da história da arte, o que não anula a presença simultânea de obras que podem até não se apresentar como as mais significativas na produção de determinado artista, mas que ainda assim configuram-se como exemplares fundamentais da cultura artística internacional.

O quadro pode ser compreendido através da capacidade de converter uma coleção em acervo. Maria Cecília Lourenço (1999) indica as diferenças entre os termos muitas vezes usados como sinônimos:

A palavra coleção associa-se a voluntarismo, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. Em geral, os objetos são de mesma natureza e, ou guardam relações, como se fossem dados objetivos, porém desvendam o indivíduo. Orientam-se, também, pelo gosto pessoal, gerando desmesurado acúmulo e obsessão pelo quantitativo e pelas raridades. A escolha de acervo, para segmentos conectados, segundo um projeto museológico, é aqui intencional, dada a sua proximidade com a palavra latina *cervix*, indicadora da parte posterior do pescoço e que apoia, sustenta e configura uma verticalidade à espécie humana, o acervo pressupõe processo cotidiano para reconhecimento e a formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente. (LOURENÇO, 1999, p.13).

Um terceiro caso foi a constituição do Museu de Arte da Pampulha, que será desenvolvido posteriormente com mais profundidade. O acervo foi constituído, em grande parte, pelos prêmios de aquisição concedidos nos Salões de Arte. Estes foram criados devido à reivindicação dos artistas mineiros após a realização do Salão Bar Brasil no ano de 1936. Esses artistas, reconhecendo as dificuldades que caracterizavam o circuito de Belo Horizonte, almejavam tanto a criação de uma Escola de Artes quanto a criação de um salão anual. Encontramos, veiculada nos jornais da capital mineira da época, a exposição de 1936.

Para que seja possível entender o aspecto constitutivo dos salões, é necessário apresentar o caminho percorrido para transformar um artefato em um objeto de arte, iniciado com a seleção para participação no salão e registrado por sua premiação pelo corpo de jurados e inclusão no acervo do museu. Essa proposição aproxima-se, em parte, das considerações de G. C. Argan ao demonstrar que a obra de arte não possui uma "natureza" e não pode ser definida pelos materiais utilizados, pela localização geográfica ou por sua temporalidade, pois vem antes da construção histórica feita a partir de um "valor artístico". A definição de objeto artístico depende de um sistema que confere "valor artístico" ao artefato, contrariando as teorias que parecem somente reconhecer características que são internas às obras de arte.



USIMINAS: do individual ao coletivo



A Usiminas, ao longo de sua trajetória, recebeu obras de grandes artistas brasileiros. O investimento em aquisições culturais pela Usiminas é de longa data, mas especificamente em relação ao seu acervo artístico, ganhou mais fôlego a partir da realização da Exposição Coleções em Diálogo, realizada no Centro Cultural Usiminas em 2013. A exposição colecionou em diálogo três coleções importantes, que até então não estavam abertas ao público: a coleção do Museu de Arte da Pampulha, Arquivo Histórico da UFMG e da Usiminas.

A partir dessa exposição, o resultado das ações artísticas e oportunitades de não parar se evoluiu e surgiu 22 obras de arte, obras de relevância das cidades e artistas locais, e desse foi construída uma proposta curatorial que valorize os artistas e suas histórias, que valorize os contextos na construção de uma nova perspectiva compreensiva com relação ao acervo e ao seu diálogo com o público.

CAMINHOS DA TRIDIMENSIONALIDADE

A coleção de arte da Usiminas pode ser dividida considerando tanto os aspectos que caracterizam sua inserção na história da arte como também em suas linguagens. Nesse caminho, podemos elencar representantes do Modernismo brasileiro: Bruno Giorgi, Alfredo Cescchiatti, Inimá de Paula, Yara Tupynambá, Chanina; Abstração Geométrica: Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Maria Helena Andres; Abstração Lírica: Arcângelo Ianelli, Roberto Kenji Fukuda, Tomie Ohtake; Vanguarda e pós-vanguarda: Manoel Serpa, Manfredo Souzanetto, Farnese de Andrade, Amélia Toledo, Carlos Scliar; Contaminações e Hibridismos: Mário Azevedo, Marcos Coelho Benjamin, Jayme Reis, Marco Túlio Rezende.

Apesar da representatividade das obras individuais, não existia uma coerência no conjunto da coleção que possibilitasse sua organização em uma linha do tempo. Nesse sentido, investimos nas afinidades entre as obras buscando as possibilidades de diálogo: formais, temáticas e de movimentos artísticos.

Assim, a exposição foi organizada em três grandes salas.

A primeira, denominada Caminhos da Tridimensionalidade, é composta por esculturas e objetos que foram divididos nos módulos Diálogos Íntimos com o Espectador, Intersecções Espaciais e Desejos Narrativos.

Na sala Figurativo, Não Figurativo e Matéria, temos experiências que foram organizadas nos módulos Representações do Visível, Entre a Razão e o Sensível e Adesão e Incorporação. Encerrando nosso percurso, a sala Hibridismos e Contaminações conta com obras que dialogam com as noções contemporâneas de expansão e não categorização em modalidades artísticas.



DIÁLOGOS ÍNTIMOS COM O ESPECTADOR: dinâmicas do movimento

No presente módulo, encontramos um conjunto de esculturas nas quais o sentido é produzido a partir da experiência prática do visitante com as obras, por meio da observação das características imanentes destes objetos: gesto, movimentos e a construção das formas no espaço tridimensional. Estas esculturas estão relacionadas a percepção de um aspecto primário e fatual, possibilitando significações expressionistas: ao identificarmos os elementos formais, somos capazes de reconhecer sensações, gestões e ações, como por exemplo, os movimentos que conduzem a ação de dançar ou tocar um instrumento.

O desafio na produção de uma escultura consiste na transformação de uma matéria de natureza estática em um objeto que se desenvolve na temporalidade e na sensação do movimento. Existem dois aspectos fundamentais na constituição da escultura: a própria matéria que a constitui e que preserva características fixas de sua natureza, como a fibra, a textura, o brilho da madeira, do ferro ou do alumínio e o movimento relativo, que se estabelece na interação corpórea entre observador e obra.

Nesse movimento, a compreensão fragmentária em apenas uma vista é gradativamente preenchida quando o visitante circunda a obra. Um exemplo dessa proposta pode ser encontrado na obra Mulher, de Bruno Giorgi, em que o corpo da figura é gradualmente percebido quando o espectador observa seus diferentes ângulos.

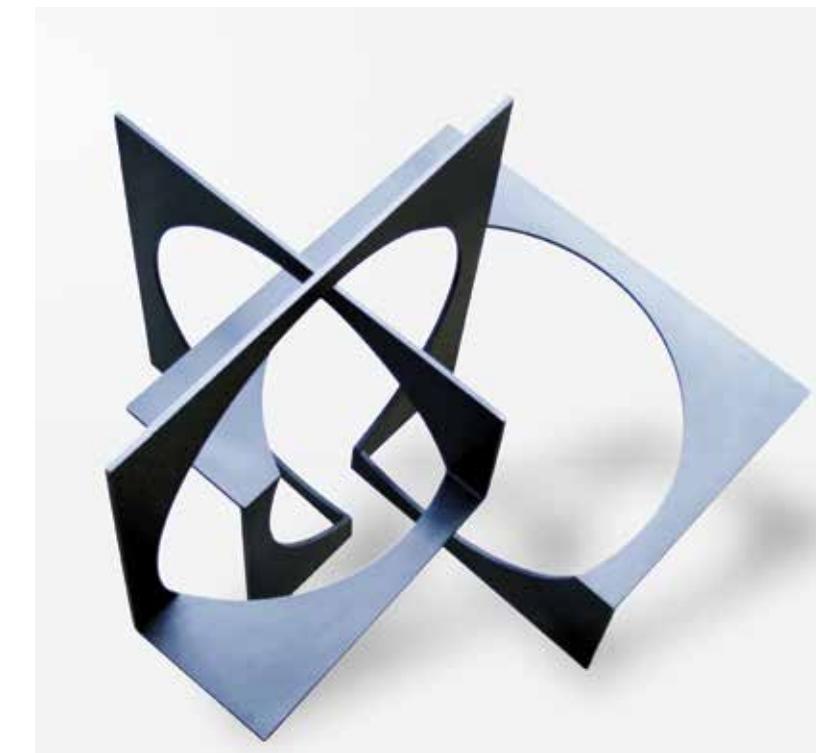
É necessário destacar que alguns escultores produziram obras não figurativas como, por exemplo, o grande escultor Franz Weissmann, que explorava o conceito de vazio ativo em suas obras. Os espaços vazios ou incompletos oferecem um convite para que o espectador os preencha mentalmente.

FRANZ WEISSMANN

S/ título

ESCULTURA - Aço pintado
87 x 120 x 112 cm

Untitled
SCULPTURE - Painted steel

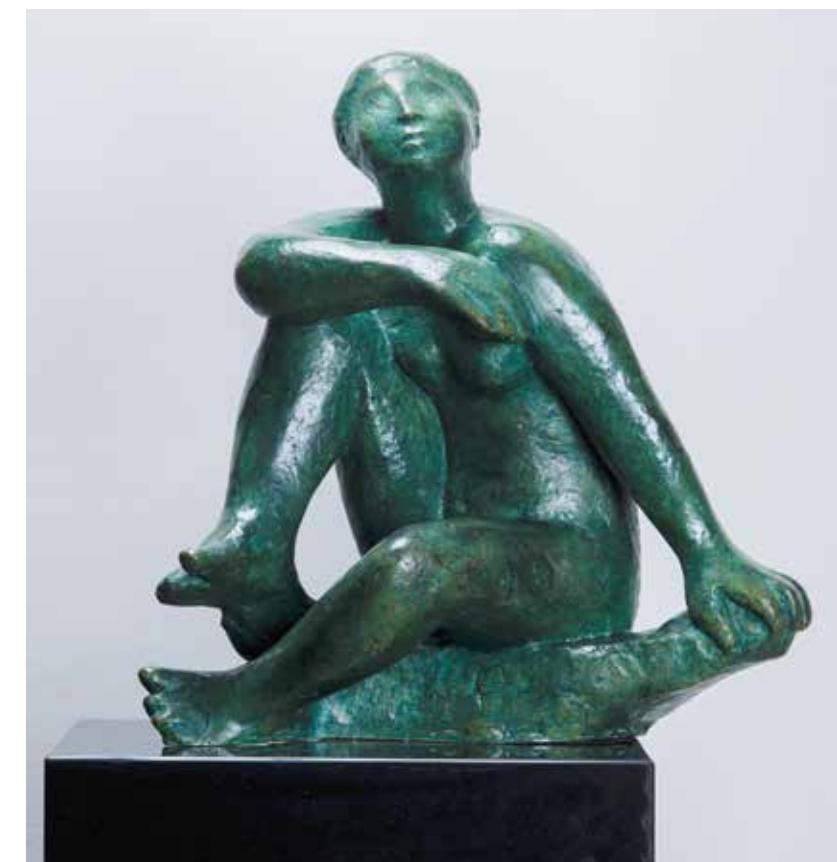


BRUNO GIORGI

Mulher

ESCULTURA - Bronze fundido
59 x 56 x 35,5 cm

Woman
SCULPTURE - Cast bronze



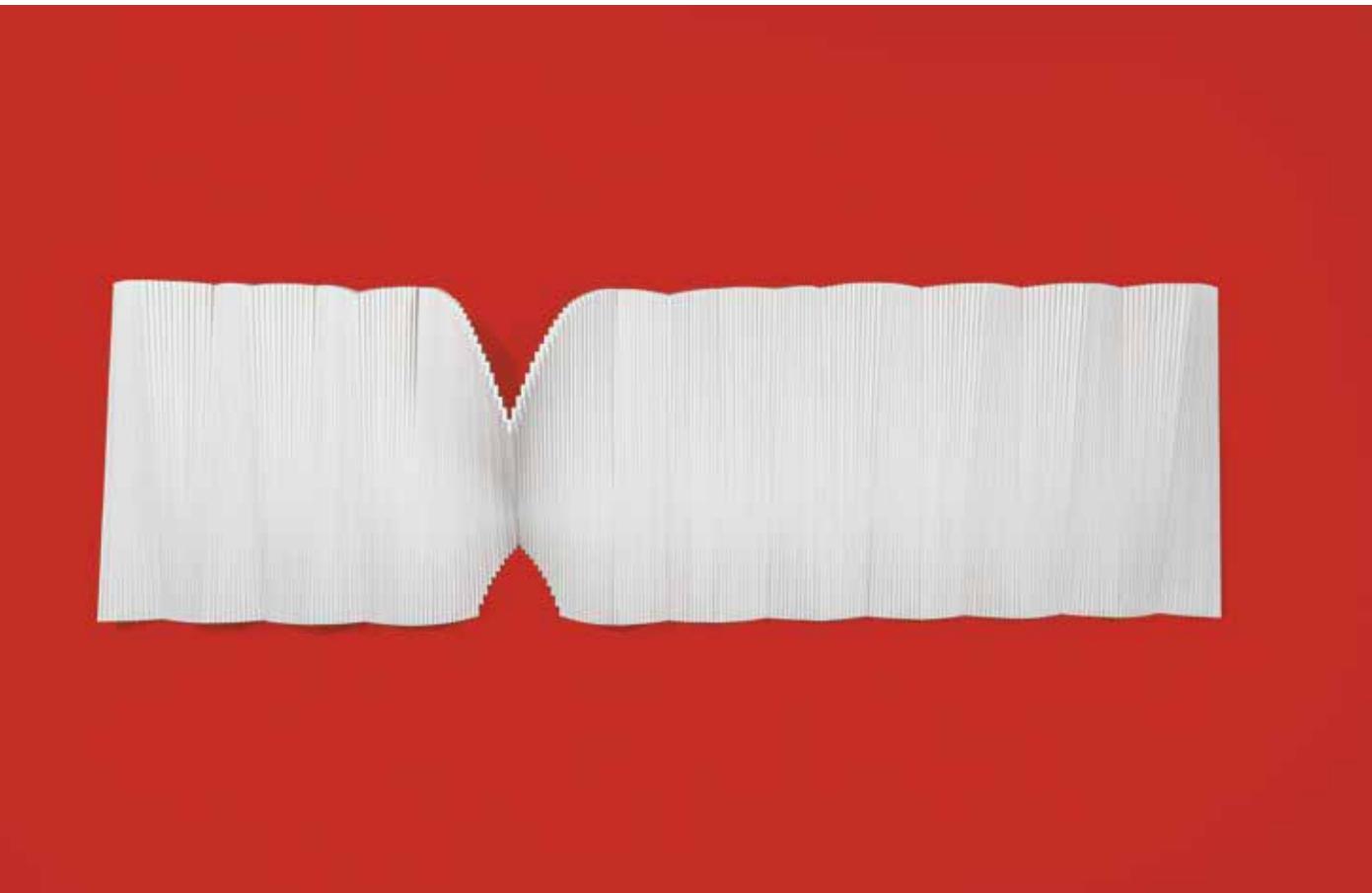
INTERSEÇÕES ESPACIAIS: escultura, arquitetura e design

As esculturas sempre estiveram em contínua relação com o espaço circundante e muitas vezes cumprindo funções estruturais com a arquitetura. O objetivo não era da subordinação da escultura à arquitetura, mas sim um processo de diálogo e integração. Nesse sentido, possuímos algumas experiências como a do Anjo de Alfredo Ceschiatti, feito com duralumínio e realizado, inicialmente, como um conjunto de três anjos para a Catedral de Brasília. Há um diálogo não só entre obra e arquitetura, mas também entre as esculturas, através da volumetria das roupas, do movimento dos corpos e das posições que ocupam no espaço.

A obra de Ceschiatti dialoga com o anjo posicionado no meio da Catedral de Brasília, mas as diferenças de escalas permitem outras experiências. O Anjo presente na exposição possui 1,20 x 50 centímetros, enquanto os que ocupam a Catedral de Brasília possuem entre 4,45 metros e 2,22 metros.

No momento em que a escala muda, muda também sua relação com o espectador: enquanto a escala monumental coloca o espectador em uma posição de fragilidade, aqui nos é oferecida a possibilidade de percorrer e perceber detalhes antes não perceptíveis. Com a alteração das proporções, o jogo perceptivo também muda. Nos anjos de Ceschiatti, a escala monumental permite uma percepção da verticalidade dos corpos de forma alongada principalmente tendo em vista sua instalação no alto da catedral sustentada em cabos de aço. A obra Guerreiros de Bruno Giorgi, também presente na exposição, é outro ótimo exemplo: possui 70 x 30 x 8 centímetros, enquanto ocupa, com 8 metros de altura, a Praça dos Três Poderes, em Brasília.

Há um segundo discurso dentro dessa modalidade - que se evidencia nos trabalhos de Paulo Laender, Marcos Coelho Benjamim e Ascânio MMM - no qual esse processo de diálogo resulta em uma integração da obra com o espaço, de forma orgânica e produzindo a sensação de que os objetos de fato foram realizados para aquele lugar.



ASCÂNIO MARIA MARTINS MONTEIRO
S/ título

OBJETO – madeira e tinta
400 x 120 cm

Untitled
OBJECT – Wood and paint

BRUNO GIORGI
Guerreiros, 1992

ESCULTURA – Bronze fundido
70 x 30 x 8 cm
Guerreiros, 1992
SCULPTURE – Cast bronze





LILIZA MENDES
S/ título

OBJETO - Cerâmica
1a peça: 116 x 14 cm
2a peça: 112 x 12,5 cm

Untitled
OBJECT - Ceramics
1st piece: 116 x 14 cm
2nd piece: 112 x 12,5 cm



PAULO LAENDER

Relevo Circular Azul, 1995

OBJETO - Madeira e tinta
160 cm diâmetro x 7 cm

Blue Circular Embossing, 1995
OBJECT - Wood and paint



DESEJOS NARRA TIVOS

narrativas simbólicas, étnicas e religiosas

Neste módulo encontramos obras cujas estruturas são desenvolvidas por um plano narrativo religioso, alegórico ou mítico, ultrapassando os aspectos meramente formais.

Obras como a de Lêda Gontijo e Maurino Araújo oferecem distintas possibilidades de construção de sentido a partir do trabalho com a madeira, material comumente utilizado por artistas populares e que ganhou sentido para a produção contemporânea. O processo de construção da obra ganha sentido no material, cuja imagem já se encontra nele, e se revela pelas mãos do artista e pelas ações do tempo. Esse processo pode ser encontrado nas obras tanto de Lêda Gontijo como também de Maurino Araújo, mas com objetivos representacionais distintos. Enquanto Gontijo constrói imagens em diálogo com o universo cristão, Araújo direciona seu trabalho às matrizes africanas.

A produção de significado se dá pelo conhecimento das narrativas religiosas (iconografia) e simbólicas, ou seja, as significações não se dão pela experiência prática primária, mas pelas conexões identitárias ou culturais.

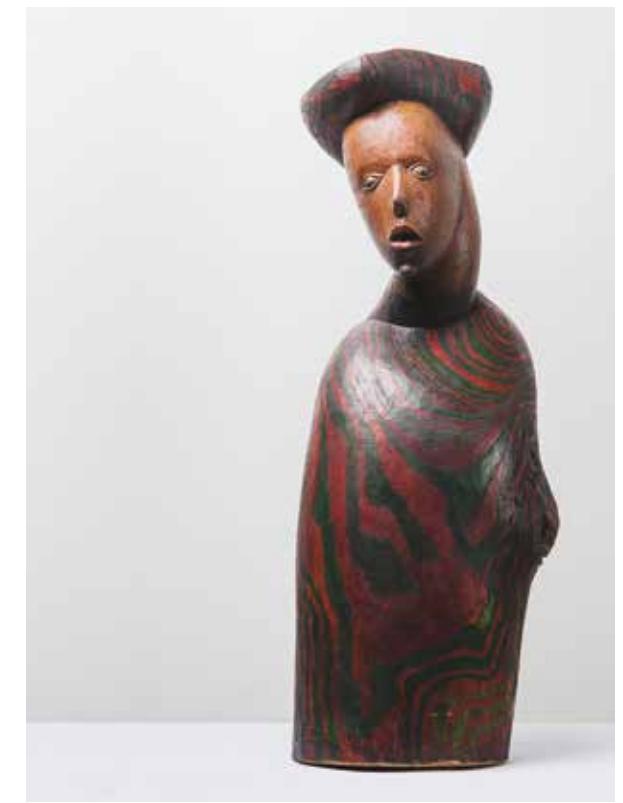
O simbolismo da narrativa étnica em Jorge dos Anjos se aproxima de Maurino Araújo que, neste caso, se constitui pelos padrões e símbolos arquétipos. A escolha do material (o metal) por Anjos também é carregada de um sentido associado a um saber ancestral. Parte significativa dos povos africanos trazidos no processo diaspórico para o Brasil vieram de regiões que desenvolviam trabalhos com o metal. Jorge dos Anjos desenvolve em seu trabalho uma conexão entre essa tradição e a arte contemporânea.



JORGE DOS ANJOS
S/ título

PINTURA - oxidação/tinta sobre tela. Díptico
200 x 195 cm / 200 x 180 cm

Untitled
PAINTING - oxidation/ink on canvas. Diptych



MAURINO DE ARAÚJO
Homem

ESCULTURA em madeira e policromia
94 x 37 x 32 cm

Man
SCULPTURE - wood and polychrome

OS CAMINHOS DA REPRE SENTAÇÃO

Durante séculos, coube à pintura o protagonismo de representar o mundo, seja no campo do visível ou crível. No primeiro concebemos cenas de paisagens, retratos e autorretratos. Mesmo com um caráter de “invenção” que nunca abandonou os artistas, era desejável a aproximação entre obra e referente. O segundo está ligado aos artistas responsáveis por materializar e tornar visível o crível, pertencente às narrativas bíblicas e mitológicas, as histórias dos santos. A aproximação com a matemática foi fundamental para a construção da perceptiva que permitia que uma pintura bidimensional oferecesse a ilusão de três dimensões.

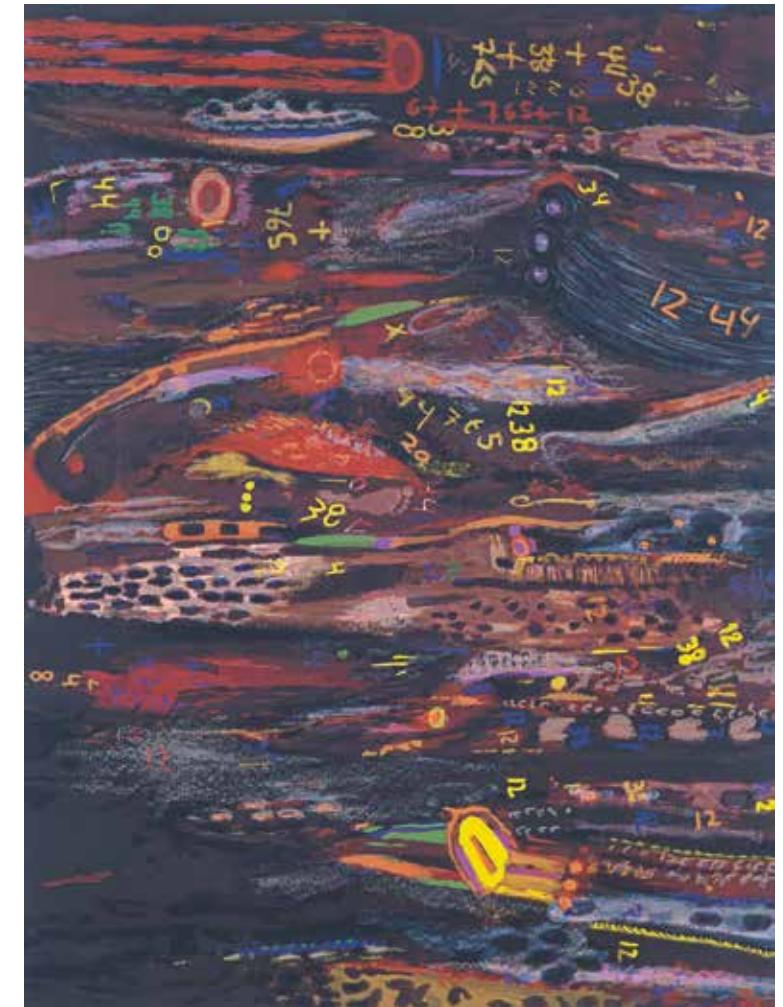
A representação figurativa gradativamente deixou de ser o principal elemento de representação do mundo visível com a invenção e popularização de tecnologias como a fotografia. Neste processo, os artistas criaram uma infinidade de novas técnicas e formas de representação que passaram a tensionar os códigos de percepção visual existentes, tanto em obras que possuem elementos figurativos, quanto em obras abstratas.

Neste módulo são apresentadas produções de pinturas, desenhos e gravuras que se utilizam dos elementos figurativos como recurso, mas que não têm por objetivo a ilusão nem a identificação direta ao real e, da mesma forma, encontramos obras abstratas que nos impõem um olhar específico para as cores, formas e a própria matéria que as constitui. Tais obras são tidas como a experiência de equilíbrio entre a razão e o sensível ou como formas, suporte e matéria que se tornam protagonistas para além da construção de figuras.

SIRON FRANCO
S/ título, 1993

GRAVURA - serigrafia sobre papel
110 x 86 cm

Untitled, 1993
ILLUSTRATION - silkscreen on paper



INIMÁ DE PAULA
S/ título, 1970

DESENHO – Sanguínea sobre papel
49 X 64 cm

Untitled, 1970
DRAWING - Blood on paper



REPRESEN TACÕES DO VISÍVEL: a figuração

O termo figurações designa o desejo da produção de obras capazes de representar o mundo visível. Compreendidos nesse universo, podemos encontrar os principais artistas do mundo da arte. Especificamente nesse módulo, o visitante poderá encontrar artistas que buscaram pela estilização das formas do desenho a construção de um espaço lúdico, como encontramos nas obras de Chanina.

As figuras podem também estar dispostas como colagens, produzindo universos oníricos, como nas figuras flutuantes de Fernando Pacheco. A organização de estruturas modulares, em cores chapadas, nos remete a uma cidade que temos a certeza de termos visitado, algo bem expressado no trabalho de Carlos Scliar.

Formas expressivas no espaço figurativo podem produzir sensações diversas. Sejam elas pela utilização de escalas de preto e cinza, remetendo a um imaginário de medo, como na proposta das Lendas Brasileiras, de Yara Tupynambá, ou mesmo de vivacidade nas variações cromáticas e gestos rápidos, encontrados na fábrica de Carlos Bracher.

Independentemente do material e do movimento artístico ao qual estas obras pertencem, a existência da figura é o que estabelece as aproximações entre elas, e é por meio dela que o espectador acessa o real ou a representação deste.



CARLOS SCLIAR
S/ título, 1994

PINTURA - Vinil e colagem / encerados sobre tela e colados em madeira
75 x 55 cm

Untitled, 1994
PAINTING - Vinyl and collage / waxed on canvas and glued on wood



CHANINA Luwiz Szejnbekn
Anjo a cavalo

DESENHO sobre papel
28 x 22 cm
Angel on a horse
DRAWING on paper



YARA TUPYNAMBÁ

Série Lendas Brasileiras, 1970

GRAVURA - Xilogravura sobre papel

Mani-mandioca - 66 cm x 77 cm

Lobisomem - 60 cm x 70 cm

Amazonas - 60 cm x 70 cm

Assombração - 96 cm x 60 cm

Mãe d'agua - 60 cm x 70 cm

Brazilian Legends Series, 1970

ILLUSTRATION - Xylography on paper

Mani manioc - 66 cm x 77 cm

Werewolf - 60 cm x 70 cm

Amazons - 60 cm x 70 cm

Haunting - 96 cm x 60 cm

"Mãe d'agua" - 60 cm x 70 cm



**CARLOS BRACHER***S/ título, 1994*

PINTURA – óleo sobre tela
162 x 93 cm

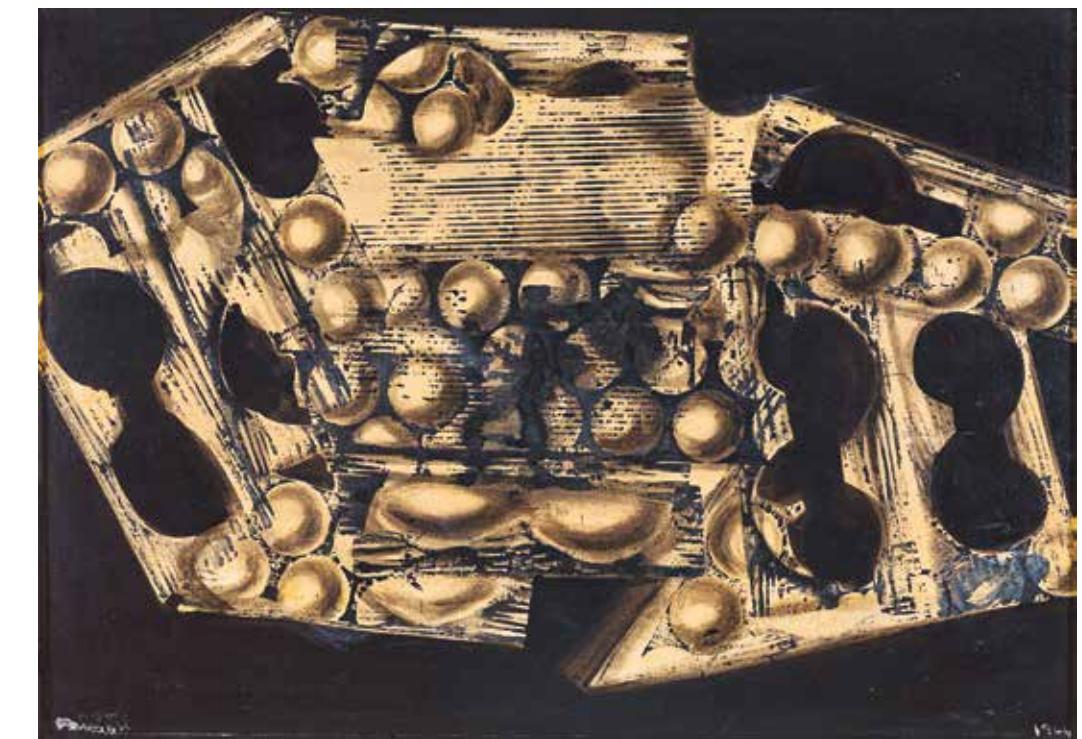
Untitled, 1994
PAINTING - oil on canvas

**NELLO NUNO**

Pássaro seta a procura de alvo, 1974

PINTURA – óleo sobre eucatex
39 x 48 cm

Lily of the Nile painting, 1974
PAINTING - oil on canvas

**FARNESE DE ANDRADE***S/ título, 1964*

TÉCNICA MISTA – Cera, papel, tinta acrílica e nanquim encerados sobre cartão
70 x 50 cm

Untitled, 1964
MIXED TECHNIQUE - Wax, paper, acrylic paint
and nankeen waxed on cardboard

ENTRE A RAZÃO E A IMAGINAÇÃO: arte não figurativa

A história da pintura não figurativa foi construída a partir de uma rede complexa do desenvolvimento da arte moderna.

Gradativamente, os artistas buscaram produzir obras sem condicionamentos históricos, religiosos ou mitológicos, optando por uma perspectiva do campo sensível. Surgiram neste processo as aproximações com a música instrumental, que consegue pela melodia e ritmo construir diálogos sensíveis. A similaridade entre estes dois campos, inclusive, permite associações em relação ao tom, ritmo, cromatismo e harmonia.

A partir da década de 1950, dois movimentos ficaram mais conhecidos no Brasil: Grupo Ruptura, organizado a partir do concretismo, visando um pensamento matematizado, formas simplificadas e aproximação com a ciência, com artistas situados em São Paulo, e Grupo Frente, localizado no Rio de Janeiro, que visava a produção de obras que valorizassem o processo do fazer artístico, as noções de experiência e o campo sensível. Apesar da relevância desses dois movimentos, atualmente a historiografia considera um terceiro movimento denominado Abstração Lírica de igual relevância. Com grande influência de artistas de origem japonesa, valorizam o gesto, as cores e a liberdade de criação.

Tomie Ohtake é uma das grandes representantes da abstração lírica que podemos visitar na exposição. Sua pintura se constrói em uma grande superfície cromática com a mistura de várias cores, sobressaindo o amarelo. Sobre ele, um gesto em movimento preenche a quase totalidade da superfície pictórica produzindo a vibração das cores.

Amílcar de Castro, com sua obra em grande formato, possibilita à nós acompanhar o gesto do artista. A obra pode ser vista tanto na vertical quanto na horizontal, mas as experiências são distintas. Percebemos as cerdas do grande pincel que toca a tela e que realiza seu longo caminho.

ARCANGELO IANELLI

Vibração cromática em vermelho, 2002

PINTURA sobre tela
146 x 188 cm

Chromatic vibe in red, 2002
PAINTING on canvas

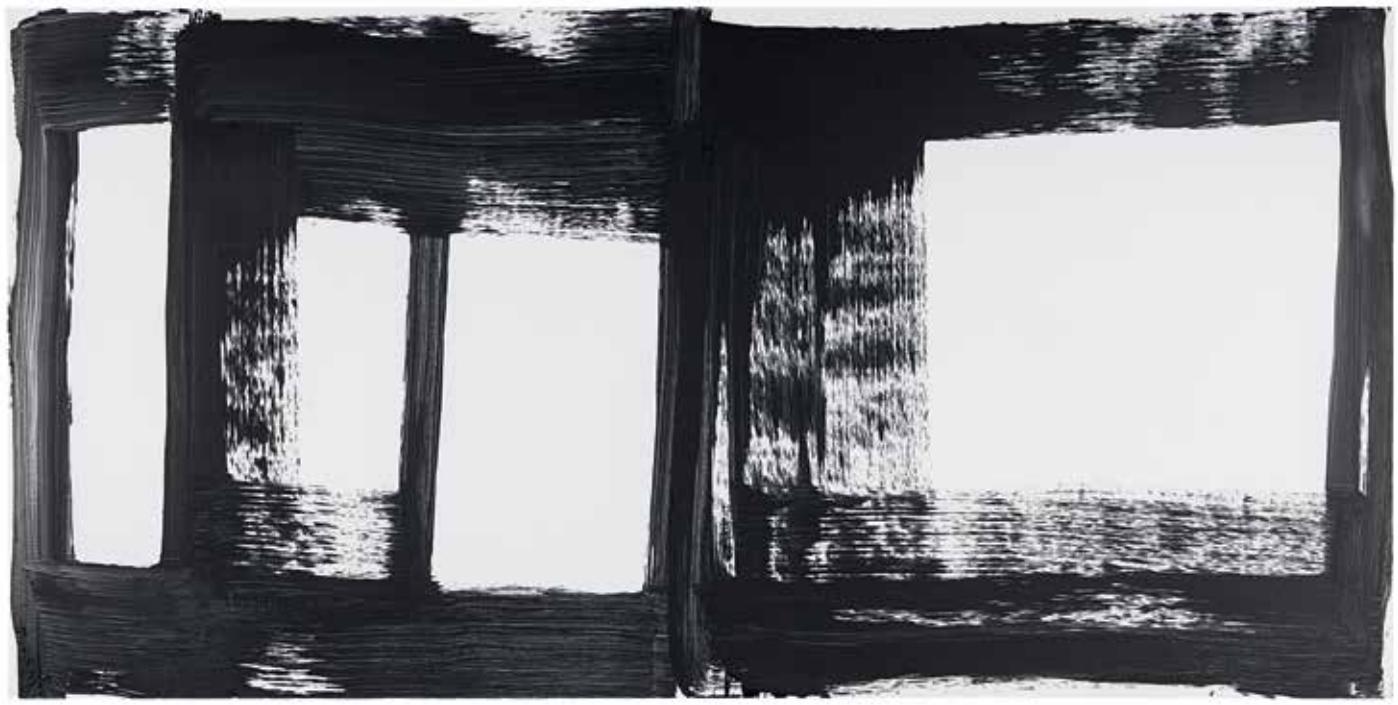


ARCANGELO IANELLI

Vibração cromática em bege e ocre, 2002

PINTURA sobre tela
146 x 188 cm





AMILCAR DE CASTRO

S/ título,

PINTURA – Acrílica sobre tela
256 x 129 cm

Untitled
PAINTING - Acrylic on canvas



TOMIE OHTAKE

Amarelo, 1997

PINTURA – óleo sobre tela
100 x 200 cm

Yellow, 1997
PAINTING - oil on canvas

HERMELINDO FIAMINGHI

S/ título

GRAVURA (PA) – litografia
sobre papel
89 x 68,5 cm

Untitled
ILLUSTRATION (PA) - lithograph
on paper



DESVELAMENTO E INCORPORAÇÃO:

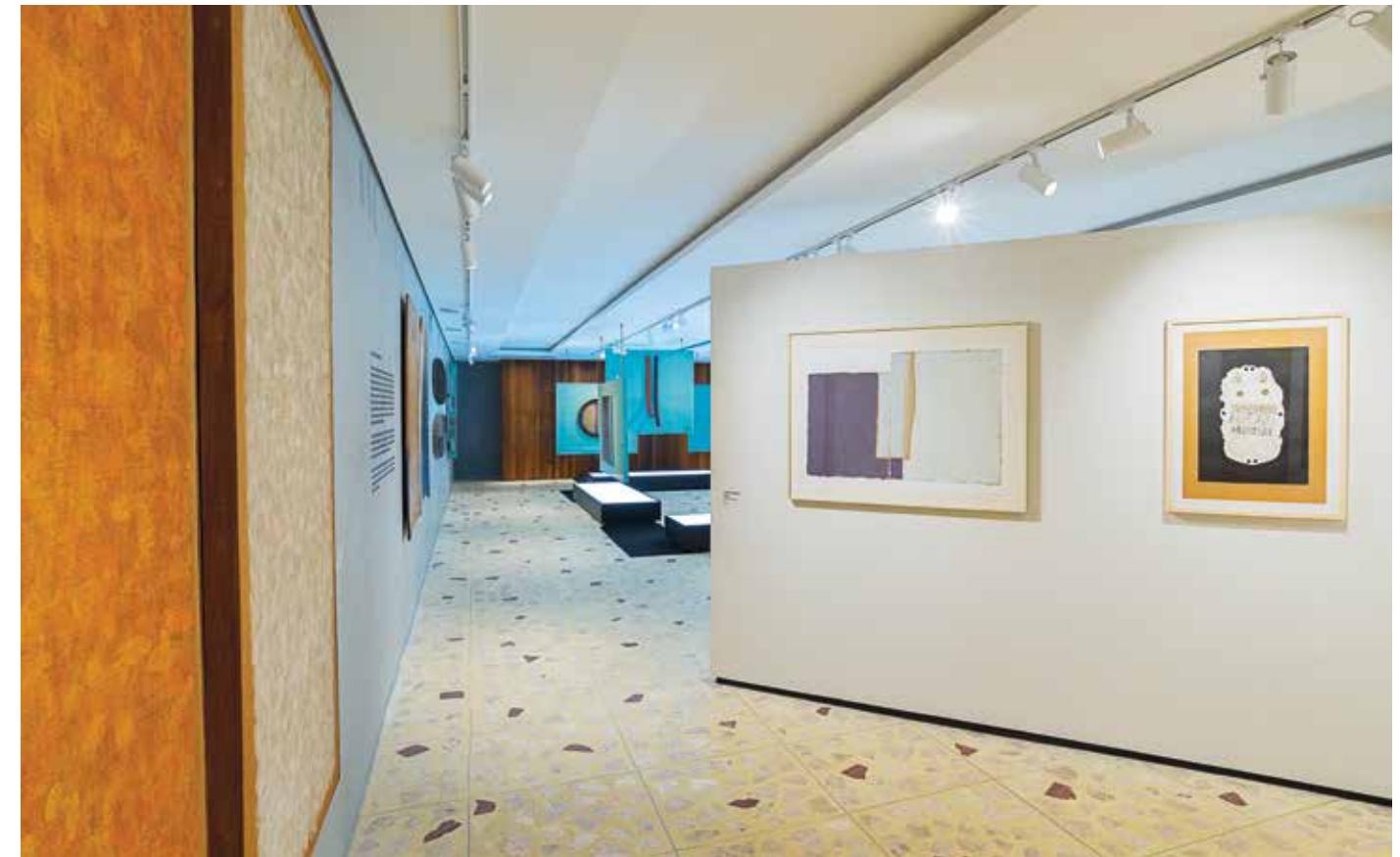
pintura matérica

Neste módulo encontramos artistas que tratam a materialidade da pintura como parte integrante da produção de sentido. A tinta, a tela ou o papel, antes percebidos como suportes que deveriam ser neutralizados na visualidade, agora assumem valores na composição e estrutura da própria pintura, eles são a forma e conteúdo da obra.

Essa produção trouxe questões como a relação entre o suporte e a representação e o protagonismo da matéria. Nestas obras, há uma integração da tinta à trama em uma relação de completa aderência dos materiais ao suporte. As técnicas e os materiais da pintura deixam de ser uma ferramenta de representação e se transformam na própria expressão, falando por si mesmas.

Uma obra que foi trabalhada a partir dessa ideia da autonomia da matéria é a Papel Prensado de Manoel Serpa, na qual o papel, material que sempre foi usado como um meio para a construção de um desenho ou pintura, dessa vez se coloca como o próprio fim. Outro exemplo dessa modalidade é percebido no díptico feito pela artista Amélia Toledo, que é uma elaboração em cima do próprio material e que evidencia uma relação entre a questão bidimensional, relacionada ao suporte, e a tridimensional, manifestada a partir da textura dos elementos incorporados à ele.

Mesmo com a existência de qualidades abstratas, esse tipo de trabalho não é uma oposição clara à figuração. Ele contém uma estrutura ainda permeada pela narrativa e vinculada a aspectos do real, mesmo que as formas se dispersem na superfície. Uma das coisas que mantém a conexão com a realidade é a própria concretude dos materiais trabalhados, que formam uma textura em relevo na superfície da tela.





AMÉLIA TOLEDO

S/ título, 1992

PINTURA – Acrílica sobre tela
256 x 129 cm (cada)

Untitled
PAINTING - Acrylic on canvas



MANOEL SERPA

S/ título

GRAVURA – Técnica mista, Tinta e papel artesanal prensado
80 x 60 cm

Untitled
ILLUSTRATION - Mixed media, Ink and pressed handmade paper



MÁRIO AZEVEDO

S/ título

TÉCNICA MISTA - papel artesanal
57 x 77 cm

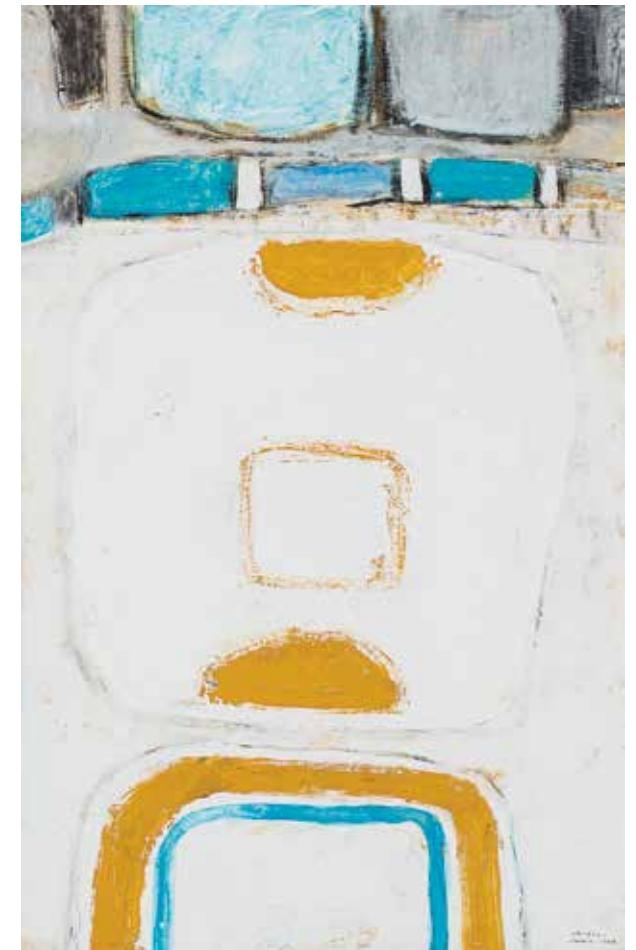
Untitled
MIXED TECHNIQUE - handmade
paper - 57 x 77 cm

ARCANGELO IANELLI

Abstração Parisiense, 1963

PINTURA sobre papel - técnica mista
85 x 64 cm

Parisian Abstraction, 1963
PAINTING on paper - mixed media



ASSIMILAÇÕES E HIBRIDISMOS

As obras que constituem este módulo colocam em questão as fronteiras entre as modalidades artísticas. O que poderia ser identificado como pintura, escultura ou fotografia passa por um processo de hibridização e de difícil nomeação, caracterizado pela indefinição e não aceitação de uma categoria/rótulo estanque. Desta forma, o conceito de modalidade artística é substituído por expressão artística, sob a noção de campo expandido, que amplia as possibilidades de criação. Isso pode ser observado nos trabalhos de artistas que exploram as aproximações e os atravessamentos entre técnicas e linguagens em um caminho convergente.

Os trabalhos desenvolvidos pelos artistas Marco Túlio Rezende, Roberto Vieira, Marcos Coelho Benjamin e Máximo Soalheiro, por exemplo, operam em uma interação entre aspectos da tridimensionalidade e da gravura, desenho e pintura na medida em que as obras de caráter objetual são fixadas na parede.

Nas obras de Jayme Reis e Manfredo Souzanetto, observa-se, ainda, a apropriação de materiais que receberam pouca intervenção do artista, destacando assim a aproximação da ordem do cotidiano a partir da matéria, em um deslocamento do objeto tridimensional.



MANFREDO SOUZANETTO
S/ título

OBJETO - Madeira, juta, pigmentos de terra, acrílica, técnica mista
110 x 8 x 5 cm - 125 x 6 x 4 cm

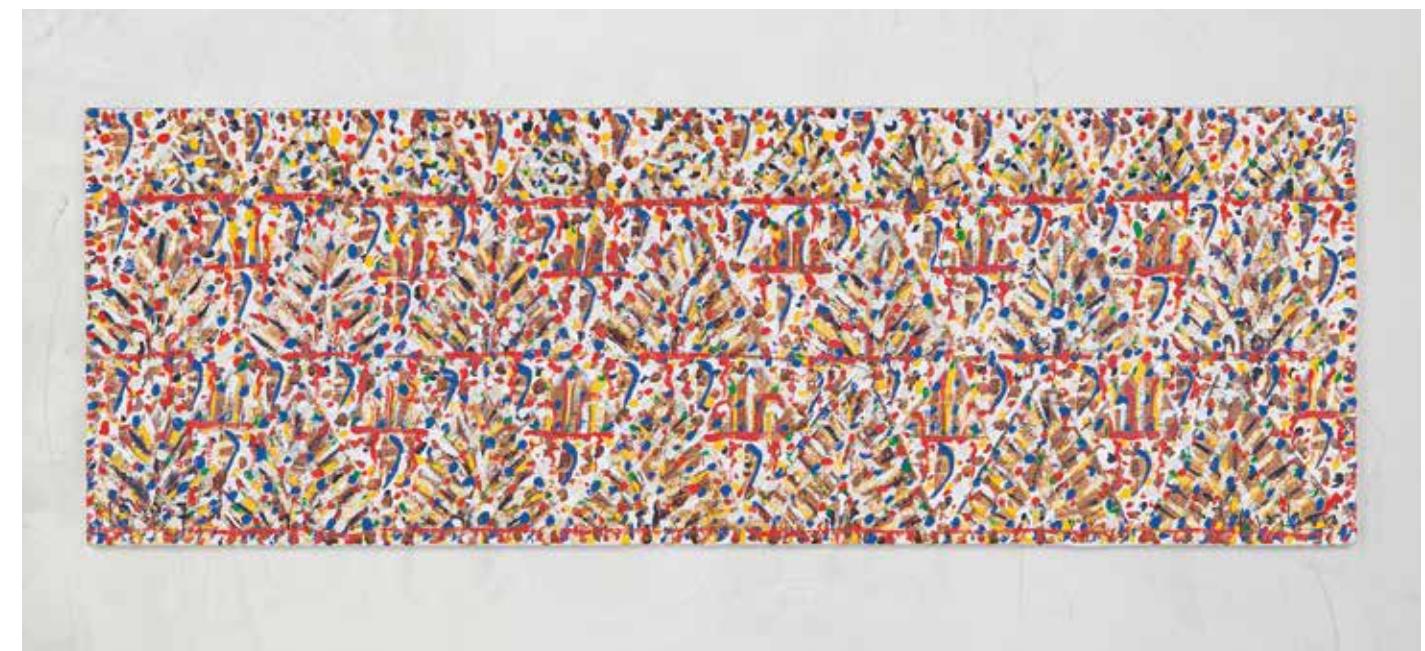
Untitled
OBJECT - Wood, jute, earth pigments, acrylic, mixed technique



ROBERTO VIEIRA
Natureza Enquadrada 1995

OBJETO - Madeira, tinta, colagem, pintura, galhos
90 x 90 x 7 cm

Framed nature, 1995
OBJECT - Wood, paint, collage, painting, branches



FERNANDO LUCCHESI

S/ título

PINTURA – Acrílica sobre madeira *Untitled*

55 x 160 cm

PAINTING - Acrylic on wood



MARCOS COELHO BENJAMIM

S/ título, 2003

Untitled, 2003
SCULPTURE - steel

ESCALUTURA - aço
150 x 13 cm (cada)



PRESENTATION

CURATORSHIP

In 2019, we held the exhibition Collections in dialog: Usiminas, UFMG and the "Pampulha" Art Museum, as part of a project based at UFMG, which aims to survey, classify and analyze works belonging to public and private institutions. The majority of Brazilian collections are restricted to internal visitation and do not allow a significant number of artists to have their works studied or even known by the public. This situation has direct results on both the artistic tradition and the general education of the non-specialized public. Works that have unquestionable value for the history of Brazilian art are out of circulation, offering a very partial perception of the significance of national artistic production. For new generations, the impact seems even more disastrous, as new works repeat solutions already created by artists who preceded them.

In this last challenge, we brought the three collections of the aforementioned institutions closer together and the result can be seen in the freely available catalog¹. Some projects reach greater heights, especially when they find a setting with institutions like Usiminas, which realized not only the significance of its collection, but above all the need to make its rich collection available by building the Usiminas Memory Center. This project covered both the art collection and the 59-year history of the institution. In this catalog we will present both the challenges and the realization of this major undertaking as part of the celebration of its 60th anniversary.

¹ CF: <https://www.institutousiminas.com/wp-content/uploads/2019/11/catalogo-colecoes-em-dialogo.pdf>

complex constellation that connects different temporalities and fields of human knowledge.

With the delivery of this work, we can see the richness of the history of a great company in continuous connection with the city of Ipatinga, the Steel Valley and Brazil. This is the start of an important journey with respect for traditions, memories and history that is set to be renewed through new events to be revealed and the continuous flow of the present, past and future.

The proposal is that Usiminas Memory Center should be a space for sharing experiences and producing knowledge so that visitors can become part of this Great History. And now, through this book, we can bring some of these experiences to a wide audience.

Working with memory and history poses many challenges, because it is practically impossible to pinpoint what differentiates purely individual aspects from those that are crossed by the collective.

Our curatorial challenge in building the Usiminas Memory Center was to address these issues, having as a point of reflection the places where memory takes shape and materializes. The idealization of the space was based on the decision to build a space capable of recovering, preserving and recalling the history of the institution and its relations with different groups, in dialogue with regional, national and/or global issues.

In order to do so, we articulated interpretative models from both the Long Duration, from French historiography, and the Big History or World History, from North American historiography, based on the major temporal axes of the History of Industrialization; the History of Usiminas; the History of Ipatinga and the History of the Grand Hotel. This articulation is made up of the internal and external physical spaces, which hold material and immaterial heritage: the Memorial space, the symbolic space of the Grand Hotel, the Artistic Acquis space and, outside the building, the Locomotive and the "Pedra Mole" Station.

The survey of this documentary and artistic corpus that we present in this space, and summarized in this book, was organized and open to public consultation, bringing together historical events, maps, photographs and a large iconographic base of these major axes, forming a

PLACES OF MEMORY

Working with memory poses many challenges, as it is practically impossible to pinpoint the purely individual aspects of the elements that are in fact shared. This problematization has received the important study of Maurice Halbwachs, in "The Collective Memory"² which deals with the complex connections between the crossings of memory. But our questioning is not associated with the definition and construction of memory, be it individual or collective. Our challenge is to question these issues, taking as our point of reflection the places where memory takes shape and materializes. This was Pierre Nora's challenge when he defined "places of memory".

Curiosity about the places where memory crystallizes and takes refuge is linked to this particular moment in history. A moment of articulation where the awareness of the break with the past is confused with the feeling of a shattered memory, but where the shattering still awakens enough memory to pose the problem of its incarnation. The feeling of continuity becomes residual to the places. There are places of memory because there are no more means of memory.³

The "places of memory" to which Nora refers are associated with the structures of physical spaces capable of offering conditions for "information retrieval, for the benefit of administrative and legal information and historical testimony, as well as scientific, technological, cultural and social dissemination⁴, cultural and social".

The decision to set up a physical space capable of storing objects, documents and information about a person or even an institution brings together numerous criteria to decide not only what will be preserved, but also what will be discarded. The culture of preservation always coexists with its opposite: the elimination of what is not considered relevant. Considering the volume of documents produced by an

Institution, it is impossible to preserve them in their entirety, which means that in addition to adequate space, it is also necessary to have ways of organizing and making knowledge available.

The construction of a place of memory, therefore, starts from the principle of selection, not accumulation, because document management is understood as "the set of procedures and technical operations relating to the production, processing, use, evaluation and archiving of documents in the current and intermediate phases, with a view to their elimination or collection"³.

The selection process requires careful attention to functionality or destination, so that the creation of the memory space meets, as best as possible, the wishes of the internal and external community with which the institution wishes to establish a dialog based on its collection. In this process, transparency in the criteria that define selection, organization and availability become fundamental.

The challenge of creating this *place of memory* to encompass the institutional history of Usiminas and its artistic collection, however, requires a conceptual understanding of the definitions of different spaces traditionally associated with memory, including the museum, the archive and the *Memory Center*.

There are fundamental differences in the creation of these spaces, which leads us, first of all, to situate the Museum as a space of memory that is transmitted through a legacy, through generations and through the conservation of works. Its main function is to establish a constant dialog between the work and the public, in a movement of re-signification. The museum is also made up by collectivity, and aims to serve a diverse public, while, on the other hand, memory centers, as Viviane Tessitore points out⁴, aimed at a more specific public.

¹ NORA, Pierre. Between memory and history: the complex nature of places. Translated by Yara AunKhouri. History Project, São Paulo, December 1993. p. 07.

² BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Archive studies and reflections. Belo Horizonte: UFMG Publishing House, 2014. p. 38.

³ BRAZIL, National Archives. Brazilian Dictionary of Archival Terminology. Rio de Janeiro: National Archives, 2005. p. 99.

This is because memory centers are directly associated with the institution they are intended for and constitute. In these places, there is an interest in looking at the history of the institution and its internal and external relations. The challenge is to demonstrate how the community, which lives around these spaces, is also the protagonist of these institutional actions. It is therefore important to point out that, conceptually, the proposal for the Memory Center encompasses both the characteristics of an institutional Memory Center, by bringing together institutional history and memory, as well as preserving and making tradition available to society.

The documents in the memory center are specifically related to the history of the institution, through which it will be possible to write it down. In this case, working with memory aims to provide a fresh look internally at the institution's history and its relations with distinct groups in dialogue with regional, national or global issues.

Given the functional proximity of memory spaces, whether they are museums, memory centers or archives, it is common to confuse a memory center with a documentation center, for example. And it is precisely because of these close relationships between a space and another that the first step is to understand Usiminas' desire to build a place of memory that articulates traces of its actions: both institutional actions and its leading role in bringing together works of art of great artistic significance. And how can we build an institutional history that dialogues not only with an internal and external audience, but also with its rich artistic collection? This is the challenge of the Curatorship project, which aims to build a form of dialog with an audience other than those who identify and/or have a relationship of belonging with the Usiminas institution, based on what is configured as a Big History, or World History, as we will explain in more detail throughout this text.

⁴ TESSITORE, Viviane. How to set up Documentation Centers. How to do it, vol. 9. São Paulo: State Archives and Official State Press, 2003.

CONNECTIONS OF THE SAME HISTORY: INDUSTRIALIZATION AND CULTURE THROUGH THE EYES OF world history

French historian Fernand Braudel questioned one of the fundamental characteristics of history: the definition of historical time, which is often treated as homogeneous. Braudel proposes different temporalities for analyzing historical phenomena. Known as the three times of history, Braudel explains.

Strictly speaking, an event can carry a series of meanings or familiarities. It sometimes bears witness to very profound movements and, through the factual or non-factual play of "causes" and "effects" dear to yesterday's historians, attaches a time much longer than its own duration. Extending to infinity, it is linked, freely or not, to a whole chain of events, of underlying realities, and impossible, it seems, to separate them from each other. Through this game of additions, Benedetto Croce could claim that, in every event, the whole of history and the whole of man are incorporated and then rediscovered at will⁵.

To perceive history as a path towards non-linear or non-stage integration and connection is to be willing to understand it in nuances. The plan we are proposing does not refer to the construction of a narrative of time in continuous succession, but rather in a constellation that relates diverse events, documents, milestones, works, in a more complex reflection of the information networks that connect different temporalities.

The three temporalities systematized by Braudel would thus be defined as short, medium and long duration. The short duration is associated with a set of events that chronologically mark the course of a given society, such as the Proclamation of the Republic or the French Revolution, which are short moments, counted in a few days, months or years.

⁵ BRAUDEL, Fernand. The times of history. In: BRAUDEL, Fernand. Writings on history. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. p. 45.

⁶ BRAUDEL, Fernand. The times of history. In: BRAUDEL, Fernand. Writings on history. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. p. 47.

In contrast to this first definition, there is average temporality, which cannot be measured in terms of the number of days that have passed but needs to be analyzed in a broader way. This is the case, as exemplified by the author, of "a price curve, demographic progression, the movement of wages, interest rate variations, the study of production (more imagined than realized)"⁶. These events are already part of the fields of study of a history of the conjuncture.

Lastly, there is the long term, which depends on a broader perception of the temporalities and events related to it. The notions of a history connected by cycles and intercycles are thus sewn together.

Based on these notions of different temporalities and how they can be perceived and included in a narrative, we seek to develop associations between the temporality of Usiminas own establishment and parts of networks of meanings and events to which it is a privileged agent: the history of industrialization which, in turn, is related to the development of culture and art. It is worth noting that we do not conceive of one instance as superior or determinant to the others. Just like some analyses that may perceive culture or art only as a reflection of political and economic action.

In this broader analysis, we also have as an approach strategy a "world history"⁷, a concept discussed by Patrick Manning in his book Navigating World History: Historians Create a Global Past, published in 2003. From his perspective, history is understood through the connections established by events on a global scale. The work of the historian who wants to articulate this notion is therefore to show the intersection between borders and different systems during the course of humanity, from the most intimate, familiar and individual scale to narratives that encompass the whole of humanity.

Thus, by promoting a recovery of the memories and history of Usiminas through *the bias of world history*, a new steel production technique can be

associated with a piece of equipment linked to the company, related to the city, which takes us to the railroads, which interrelates with the history of industrialization in Brazil.

This constellation, which is formed from these dialectical relationships and escapes linearity, bringing an interpolation of events that assume different temporalities, requires a multi- and transdisciplinary effort.

By expanding our gaze, we become capable of locating previously unnoticeable interconnections that help us explain facts or even patterns that are established throughout history. In this way, the need arises to incorporate fields of study that were previously excluded from history, due to the limited understanding that they were unrelated. As a result, this category of approach to history begins to address a wide variety of areas and forms of knowledge.

In his book Natural History and Human History: rupture or continuity?, Big History and transdisciplinarity⁸, researcher Alexandre Torres Fonseca presents the transdisciplinary project of big history, taking up some of the thoughts on this subject already developed by other authors, such as Rudolf Carnap, Otto Neurath, Hans Hahn and David Christian. The challenge for these authors was to connect different areas of knowledge without denying the specificity of human history. In Brazil we can present a narrative that establishes its specific events, but which is also part of a larger story, "that of the origin and evolution of human beings, of life, of the earth, and of the universe, hence big history".

According to the author, "Discussing these propositions in the light of transdisciplinarity is my proposal in this thesis that big history has more to do with the idea of transdisciplinarity, a

place, a summit, in which knowledge goes between, through and beyond das disciplines."¹⁰

Fonseca states that transdisciplinarity would be linked to everything that articulates the disciplines and uses this to promote a greater understanding of the concepts dealt with in each of them. Regarding this articulation, he says: "I will develop my argument by stressing this unification of knowledge through a dialogical articulation.

In a dialogical articulation, the first term always relates to the others, which in turn return to the first."¹¹

In historiographical terms, Fonseca clarifies that the "new world history is a historiographical line that emerged in the United States in the mid-1960s" and that the prefix "new" is used to differentiate this world history from the old world histories"¹².

One of the methodological requirements for this model is the need for an "expansion of space, as well as a greater extension of time, seeking to find patterns in history."¹³

The project we are working on is associated with this model, as we seek to integrate Usiminas' institutional memory with the history of industrialization, culture and art. In this sense, the construction of the Usiminas Memory Center is aimed at preserving both its institutional history and the constitution of an interactive space that establishes dialogues between the spheres of material and immaterial heritage and the public, not only in the transmission, but in the construction of transdisciplinary content that can be continuously transformed.

¹⁰ FONSECA, Alexandre Torres. Natural History and Human History: rupture or continuity? Big History and transdisciplinarity. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 9.

¹¹ FONSECA, Alexandre Torres. Natural History and Human History: rupture or continuity? Big History and transdisciplinarity. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 10.

¹² FONSECA, Alexandre Torres. Natural History and Human History: rupture or continuity? Big History and transdisciplinarity. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 175.

¹³ FONSECA, Alexandre Torres. Natural History and Human History: rupture or continuity? Big History and transdisciplinarity. Alagoas: EDUFAL, 2016. p. 175

INSTITUTIONAL TIMELINE

1



**The Lanari-Horikoshi agreement:
Japanese delegation
at Galeão Airport**

The dream nurtured by the people of Minas Gerais of a new steel industry in the state found its way into Juscelino Kubitschek's Target Plan and began to take shape in campaigns and economic forums held by industrial leaders and engineers in the second half of the 1950s. Once the creation of the company was decided, talks with Japanese groups intensified.

After the talks started during the first mission in 1956, the following year a new Japanese commission was sent to Brazil. The third mission was then carried out with the signing of an agreement known as the Lanari-Horikoshi agreement for the foundation of Usiminas, defining, in eight topics, the technical characteristics of the plant.

2



**President Juscelino
Kubitschek drives the
first stake**

In 1958, two years after the first negotiations, construction began on "Intendente Câmara" Plant. The ceremony was attended by Juscelino Kubitschek and other authorities, which marked the driving of the steel mill's foundation stake. The photographic record of this event was, for decades, a very significant element in the company's daily life. Both the cornerstone and the photograph stood at the entrance to the Plant and were transferred to the Grand Hotel space in 2021, during its reopening to occupy the Memory Center, in a strategy of dialog with the public, recreating the founding gesture.

The relocation was felt by many of the employees and managers, who suggested replicas of these elements, which are part of the history of the company's inauguration in order to take the place of the originals. This shows the symbolic importance of the event for the company's staff.

3



The Plant is raised in Ipatinga

Construction began in 1959 and involved around 3,000 workers in the initial stages, such as earthmoving, rising to 10,000 people in 1961 with the assembly of equipment.

4



The Samurai in Japan

The first team of engineers formed by Usiminas is sent for training in Japan. The "Seven Samurai" (an allusion to the movie by renowned Japanese film director Akira Kurosawa) stay there for one year.

In spite of this reference, we can mention ten professionals: coke plant (Helder Parente Prudente), quality control (João Geraldo Pessoa Evangelista), instrumentation and combustion (Álvaro Luiz Macedo de Andrade), sintering (Manuel Moacélio de Aguiar Mendes), rolling mill (Antônio Pedrosa da Silva), planning (Maurício de Mello), steelworks (Valério da Silva Fusaro), blast furnaces (José Barros Cota), electromechanical maintenance (José Eulálio Pinto), transportation and operational support (Cássio Lanari Guatimosim).

5



**Usiminas and Ipatinga's
urbanization**

Usiminas' history of growth is intertwined with the history of Ipatinga. The company selected Hardy Filho to work on the urban plan, based on the key points of modern urbanism, with the aim of building the Workers' Village to meet the demands of its future employees. The project was intended to accompany the expansion of the steel plant, with its urban, social and economic evolution. The Village depended directly on the interests of the head office, which was located in the current municipality of Coronel Fabriciano.

On April 29, 1964, the emancipation of Ipatinga and Timóteo was decreed by José de Magalhães Pinto, and from that moment on the district of Barra Alegre officially belonged to Ipatinga.

The emancipation of Ipatinga was related to the growth of the city, linked to the ideas developed and defended in the urbanization plan. The City Hall took over public services that had previously been carried out by Usiminas, such as water, sanitary and rainwater sewage, urban cleaning and street maintenance.

A particularly important measure was the creation of Usiminas Housing Plan Coordination Office, whose objective was to coordinate the development of studies on the creation of housing centers, their preparation and execution, in view of the need to consolidate the development of the company's Housing Plan, in order to meet its growth needs. Financed by the company's own resources, the National Housing Bank (BNH), "Banco de Crédito Real de Minas Gerais", "Cooperativa do Vale do Aço" and "Cooperativa Habitacional do Cariru", new residential units were built in the Amaro Lanari, Areal and Cariru neighborhoods and the urbanization project began in the Bela Vista neighborhood, where 800 apartments and 917 houses were to be built.

6



The Grand Hotel, early years

Construction of the Grand Hotel began in 1959 and it was founded in 1961 to a design by Raphael Hardy Filho, an architectural engineer with a degree from the UFMG School of Architecture who followed the same path as his father, Raphael Hardy, also an architect and one of the forerunners of Art Deco in Belo Horizonte.

Among the buildings designed by Hardy Filho the following stand out: the Lafayette Forum, the Ipsem headquarters, the "Nossa Senhora de Fátima" residential building and the former Usiminas headquarters in Pampulha. Hardy Filho was also responsible for designing Ipatinga's urban plan. The architect left numerous landmarks that can still be seen today and belonged to the generation that graduated from the 1940s, in which the architects Fontenelle and Shakespeare stood out, who left their mark on the generations of the 50s and 60s.

7



Márcio Cunha Hospital, early years

For the construction of the Grand Hotel, Hardy invited fellow architect Marcelo Bhering. A The initial purpose of the building was to accommodate employees and entrepreneurs from the steel steel business. As one of the landmarks of the industrialization process in the city of Ipatinga, the building is located in the Castelo district, close to the Cariru shopping mall.

The hotel has been home to many important names in the steel industry over many years and is listed as a Municipal Historical and Artistic Heritage Site under Law No. 1762 of March 24, 2000. The building now hosts the Usiminas Memory Center, founded in 2021.

The year 1965 was marked by the inauguration of "Márcio Cunha" Hospital, in a ceremony attended by the President of the Republic, Humberto de Alencar Castelo Branco, and by the founding of the Morro do Pilar Club, in the Castelo neighborhood, and the Cariru Tennis Club.

When the hospital opened, it had basic units comprising 50 beds, x-ray and laboratory services, a surgical block, an obstetric center, two general admission wards and a maternity ward. It was supported by the Francisco Xavier Foundation, which also invested in expanding the hospital, which grew at the same rate as the municipality.

The hospital's architecture underwent a modern transformation over the following decades, which integrated several services into the hospital's seven floors Admission Unit building, such as diagnostic support units, intensive care units, a laboratory, rehabilitation center, surgical center and offices with specialized doctors.

Today the hospital has 548 beds and is a reference for more than 700,000 inhabitants in more than 85 municipalities in the east of Minas Gerais. These advances were important for consolidating safe, quality medical care that could keep pace with Ipatinga's growth.

8



President João Goulart lights up Blast Furnace 1

The year: 1962. The history of Brazilian industrialization takes on a very special chapter. On October 26, the Intendente Câmara Plant was inaugurated in Minas Gerais, more precisely in the Steel Valley.

The President of the Republic, João Goulart, ignites Blast Furnace 1 with a torch carried on foot by students from the traditional School of Minas Gerais in Ouro Preto, symbolizing the dream of the "Inconfidentes" from Minas Gerais.

The first pig iron cast marks the start of Usiminas' industrial production.

9



Japanese crown Princes visit Ipatinga

Akihito, then heir to the Japanese throne, and his wife, Princess Michiko, were in Brazil for a courtesy visit in 1967. The itinerary included visits to Usiminas and the Márcio Cunha Hospital in Ipatinga.

10



The Research Center is born

Pioneering steel research is another important milestone, with the signing of a technical consultancy agreement with the Japanese company Yawatta Iron Steel Co., now Nippon Steel Corporation, to organize and set up the Research Centre. In 1967, the selection of the first engineers for this new area began.

The Research Center was created to develop its own knowledge, raise the technological level of production and support future expansions. The laboratories were installed in 1971. Even today, the Research Center is considered one of the most modern in Latin America.

Research planning is carried out annually, based on the needs identified by the production, metallurgical control and sales sectors, and by the customers themselves

The projects developed are therefore varied, ranging from research into steelmaking processes to research into energy (reducing the consumption of oil derivatives by using alternative sources) and marketing (supporting the development of new products).

The Research Center also develops projects for other companies and in association with different institutions, such as universities.

11



**"Usiminas Mecânica",
early years**

At the start of its expansion phase, Usiminas set up a subsidiary company in 1970 - Usiminas Mecânica S.A., whose foundations for formation stemmed from the results of the work carried out by the Special Office for the Promotion of the Use of Steel. According to the Annual Activities Report for 1970, the new company would be "initially and mainly intended for the maintenance of the Intendente Câmara Plant and should evolve towards its establishment as a technology-based and industrial development company, using not only Usiminas' facilities but also the entire equipment industry". (REPORT/1970. Usiminas Magazine. Belo Horizonte, 2 (3): 5-19. 1971. Citation: p-17.).

To promote the use of steel, the new company began manufacturing metal structures and bridges and inaugurated its welded steel profile factory in Ipatinga. But the subsidiary's main purpose will be the production of steelmaking equipment, to meet the needs of the large Brazilian steel plants, whose manufacture was seen as a basic factor for Brazil's development.

12



**Usiminas is the first
state-owned company
privatized in Brazil**

In the Brazilian scenario, the government planned to start a cycle of privatizations, which became known as the National Privatization Plan ("PDN"). The aim was to reduce the state's presence in the economy by liberalizing the productive sector, starting with the steel industry. As Usiminas was in better financial and operational condition, it was chosen as the first state-owned company to be privatized, which took place on October 24, 1991. With private capital, controlled by large industrial and financial groups, the company began to plan strategically, not just to overcome the adversities of the country's economic scenario, but to think about its future.

13



**Acquisition of "Cosipa"
in Cubatão**

The main move in Usiminas' consolidation was the acquisition of a controlling stake in "Companhia Siderúrgica Paulista" ("Cosipa"), in Cubatão, privatized in 1993 as part of the PND. At the time, "Cosipa" was facing serious operational problems and, after a diagnostic phase, Usiminas undertook the Drop Down project, which consisted of extensive financial, economic and technological restructuring at the plant, increasing productivity and the added value of production. Combining the production capacities of the Ipatinga and Cubatão plants, Usiminas forms the largest steel complex in Latin America.

14



**Usiminas Cultural Center,
a benchmark in Brazil**

The Usiminas Institute was founded in 1993 and is responsible for managing social responsibility actions in the municipalities where Usiminas companies are present and also for maintaining four important cultural facilities in Ipatinga: Usiminas Cultural Center, Zélia Olguin Theater, Usiminas Memory Center and "Pedra Mole" Station.

Usiminas Cultural Center was inaugurated in 1998, together with the Hideo Kobayashi Art Gallery, which has held numerous important exhibitions and was awarded the Rodrigo Mello Franco de Andrade prize in 2006 by the Brazilian Association of Art Critics (ABC), in the "Institution for Programming" category. This cultural complex has become a benchmark in Brazil, contributing to public education and consolidating a market in the segment in the Steel Valley area.

15



**"Soluções Usiminas":
steel processing**

In an effort to boost the value of its processing and logistics assets, a subsidiary was created: "Soluções Usiminas" (SU), which would bring together the Rio Negro, Dufer, Fasal and Zamprogna companies, as well as the Usial and Usicort industrial units.

"Soluções Usiminas" now operates in the distribution, services (steel processing) and welded pipe production segments, with the mission of meeting market demands in a more customized way.

16



**Governor of Minas Gerais,
Itamar Franco, inaugurates
Unigal, a high value-added
steel company**

Throughout the 1990s, investments totaled US\$ 2 billion in several projects. Among them, the following stand out: replacement of conventional casting with continuous casting in Steel Mill 1, implementation of Cold Strip Line 2 and production of galvanized steel.

In 2000, a hot-dip galvanized steel line was inaugurated by Unigal, a joint venture between Usiminas and Nippon Steel Corporation. The high added-value, corrosion-resistant steels produced contribute to consolidating the quality of Usiminas' product mix. Four years after its inauguration, Unigal was responsible for 42% of the total galvanized steel consumed by Brazilian automakers. In 2011, it doubled its production capacity.

17



**Mineração Usiminas
(MUSA) is created**

As part of its strategy to promote the development of its mining activities, Usiminas joined forces with Japanese Sumitomo Corporation and formalized the creation of Mineração Usiminas (Musa), based on the mining assets acquired from the J. Mendes Group in Serra Azul and its stake in the MRS railroad.

The company has established itself as an important supplier of ore, both to the domestic and international markets. It offers high quality and uses innovation and technology, without compromising on safety and sustainability.

18



**Usiminas participates in
Ternium's listing on the
stock exchange**

Since their origins, Usiminas and Ternium have kept a close relationship, which has allowed them to build a strategic alliance in the region where the Brazilian company has always accompanied Techint in its expansions: first in Argentina, with the creation of Siderar; then in Venezuela, with the privatization of Sidor, and finally by taking part in Ternium's public offering.

19



**Celebrating 60 years of
the Lanari - Horikoshi
agreement (2017)**

Celebration of the 60th anniversary of the signing of the Lanari-Horikoshi Agreement, which formalized Nippon Steel's participation in Usiminas in 1957, in the theater of the Usiminas Cultural Center in Ipatinga.

On the occasion, the Portuguese version of the book "Vínculo de Aço" (Steel Bond - My youth dedicated to Usiminas), by the writer Koremasa Anami, was launched, translated by the then chairman of the company's Supervisory Board, Masato Ninomiya. The publication tells the story of the first Japanese who came to work in the Steel Valley.

20



**Techint and Nippon Steel:
shareholding control
block of Usiminas**

Techint, the parent company of Ternium, among other companies, acquires the Camargo Corrêa/Votorantim group's stake in 2012 and joins the company's controlling block, along with Nippon and "Caixa dos Empregados da Usiminas" (Usiminas Pension Funds). In 2018, a new shareholder agreement came into force between Usiminas' controlling shareholders.

CONNECTIONS

The Big History project, which guided the curatorship of the Usiminas Memory Center, aims to interconnect temporalities and events that are at first glance unrelated, but which are in constant dialog, in a non-linear structure. The plan we are proposing does not refer to the construction of a narrative of time in continuous succession, but rather in a constellation. As a result, this category of approach to history begins to address a wide variety of areas and forms of knowledge. In the image above, you can see the use of the database when three stories are linked to demonstrate the complexity of the actions: the history of Usiminas, the history of Industrialization and the history of Ipatinga.

21



**Group of 10 and Samurai:
present and past for
the future of Usiminas**

Inspired by the contribution that the "Seven Samurai" made to building Usiminas, the board of directors created the Group of 10. The new team, formed more than 50 years later, is made up of career executives and has the mission of enabling the company's growth. The aim is to present quick and effective solutions for all areas of the company, focused on reducing costs, increasing sales and resuming the generation of results on a large scale.

22



**Creation of Usiminas
Memory Center (2021)**

progress to also be reflected in social progress and human development, transforming the local reality over six decades.

Ipatinga: an industrial city that is proud of its privileged position among the greenest in the country with around 100 m² of green area per inhabitant. An industrial city that embraces so many others as a health and education hub, which thrives on art and solidarity and looks to the future.

INDUSTRIALIZATION

INDUSTRY, CITY AND GARDEN

The city, built to shelter a large industry, also welcomed people.

Steel brought large equipment, technology, urbanization and social development to Ipatinga. In that luggage there also came many trees, school books and the promise of a future for thousands of people.

Beyond the walls of the Plant, Usiminas has also ensured since its foundation that Ipatinga has state-of-the-art infrastructure and services, key factors for the growth of the city, which today ranks among the 10 largest in the state, and for the quality of life of its residents.

This synergy between industry, the city and the community has allowed technical and economic

The journey through this space is made up of stories in common: of Brazilian industrialization, Usiminas and the Steel Valley, especially Ipatinga. The composition of the photographs and video, exhibited at the Usiminas Memory Center and briefly portrayed in this book, is articulated in a continuous temporal flow full of symbolic experiences of the historical images of protagonists who built and still build Usiminas, enabling the visitor to elaborate an experience of updating the past from the experience of the present.

We should also highlight the dialog established between the Memory Center's internal and external museum spaces. The locomotive, located in the entrance courtyard, connects to Pedra Mole Station, Ipatinga first railway station, recalling its importance in the process of developing industry by shortening distances, bringing people together and transporting the resources needed for this activity.

This journey leads us to the photograph that recalls Usiminas inaugural gesture, which dates back to the moment when the initial stake was driven for the construction of "Intendente Câmara", the first plant installed by the company.

MODERNIST ARCHITECTURE

The Grand Hotel de Ipatinga, currently the Memory Center, has many characteristics of Modernist architecture. One of the main ones was the removal of decorative features. It is built with large openings supported by columns that allow ample light into the space, as well as the integration of numerous environments. This dynamic meant that all the spaces were in continuous communication, both inside and out. To this end, modernist architects replaced a large part of the walls with glass, making both external and internal communication possible. It should be noted that landscaping also becomes an important and functional element of the architectural structure, and many projects are conceived based on this integration. The work of architect Raphael Hardy Filho, despite being based on the principles of Modernist Architecture, did not abandon the aesthetic aspects reaffirmed in the balance between form and function of the construction. In addition to his architectural work, Raphael Hardy Filho was an important researcher into the history of architecture and its technical procedures. In a lecture at the inaugural lecture of the School of Architecture, he asked:

Let's ask ourselves: what is the very purpose of architecture? To satisfy man's needs, to order the environment in which he lives, to promote his physical and spiritual development. A work of architecture is also required to survive over time, that is, to continue as a plastically valid element, even when it is no longer functionally useful (HARDY, 1962, p.09).

Raphael Hardy Filho, in his Conference, states that:

It is not enough for an architectural creation to satisfy man's need for shelter, food or sleep. Architecture's role cannot simply be passive, but above all dynamic, explosive - active, in short. Its role is to promote the full development of the human being, ensuring that the environment in which he lives, and which can influence his behavior and his own evolution, is organically ordered for his benefit (HARDY, 1962, p.09).

The work of Raphael Hardy Filho was very significant in the period and also influenced other generations. Just a few years after graduating, he won the competition to design the indoor gymnasium for the "Minas Tênis Clube", which had top competitors such as Sylvio de Vasconcellos, a recent graduate from Minas Gerais, and Eduardo Kneese de Melo, from São Paulo. The construction of the gymnasium, which lasted from 1947 to 1951, provided Belo Horizonte with its largest metal structure. Other works by Raphael Hardy include several residences and the building of the former IPSEMG, in "Praça da Liberdade", with its well-defined blocks and "glass wall sealing, and the wide crowning eaves hollowed out in large circles, reminiscent of the building of the Museum of Modern Art in New York (MOMA)". "The Nossa Senhora de Fátima" Building, on Rua Tupis, on the corner of "Rua Rio de Janeiro", characterizes a whole production of housing buildings that is quite different from the previous phase of the 1940s, as shown by (CASTRIOTA, 1998, p. 218).

Raphael Hardy Filho was in continuous dialog with the revolutions of Modernist Architecture, largely translated into the proposals of Gregori Warchavchik (1896-1972), who in 1925 published the Manifesto of Functional Architecture, influenced by the conceptions of Le Corbusier (1887-1965). Also noteworthy is G. Warchavchik's important work: Casa Modernista, located on Rua Santa Cruz in São Paulo.

The Functional Architecture Manifesto advocated logical construction that was coherent with modernist architecture. It criticized constructions based on old styles in which modern architecture should "be based only on logic and this logic we must oppose to those who are trying by force to imitate in construction some style" and valued the study by architects of both "classical" architecture to develop their aesthetic feeling" and the study of new materials that were available "studying it and knowing it as the old masters knew their stone, not fearing to exhibit it

in its best aspect from the point of view of aesthetics, making it reflect in their works the ideas of our time" (FRACALOSSI, 2023).

Warchavchik made use of a wide range of materials such as iron, glass and reinforced concrete. Warchavchik's approach to Le Corbusier's architectural proposal can be confirmed in the Villa Savoye, built between 1928 and 1931.

It is worth mentioning that Raphael Hardy Filho lived with the proposals developed in the modernist architecture of Oscar Niemeyer, especially in the construction of "Pampulha" Complex in Belo Horizonte.

GRAND HOTEL OF IPATINGA: THE GREAT BEACON

We can picture a regular visitor to Ipatinga or even a resident who learns of the existence of the Memory Center in the city. As they walk along their usual route, they come across this new cultural facility. The first sensation will be one of being surprised, trying to search his memory for what the previous building was like.

Those who are familiar with the area will no doubt have heard the great stories of the personalities, singers and public figures who have stayed there. Perhaps few people know it, but the Memory Center has ended up closing a cycle or, to put it another way, inaugurating a new one. The space that was silent is now inhabited by all sorts of visitors. Fascinated and moved, they share new experiences that are

materialized in smiles, photos and belonging. This flow of ideas, thoughts and emotions invites them to return to the space. They already feel they belong and are active members of this great project. They rehearse inviting their friends and family and feel an integral part of this knowledge. They walk through the spaces, rehearse some explanations, proud of the chance to be the agents of this process.

As part of the return of this affection and the reception of this project, it was time for a second step, an expansion of knowledge.

The Memory Center was the brainchild of a group of dreamers who, even the most optimistic, couldn't have imagined the proportions it would reach. Many know and recognize this protagonism, but it cannot be repeated enough, as we do with what we are proud of. Cultural decentralization: a large part of cultural investment and production is still concentrated in the capital. The creation of a space outside the cultural producer and consumer axis is extraordinary.

Excellence in cultural productions: offering the public works of art and reflections of great cultural and intellectual complexity, demystifying the usual prejudice that "art and culture are not for everybody", that only intellectuals can understand this cultural universe.

Maintaining a long-term art acquis, fulfilling the requirements of a work of art: a second look, a new visit.

These factors would be enough for us to be fulfilled as part of a project that has been running for almost a year. When it was being conceived, we always heard expressions of skepticism: in Ipatinga? Memory Center? Art collection? Come to think of it, we could see these doubts as realism rather than skepticism. The problem with great achievements is that we get used to this feeling of accomplishing the impossible, and nothing less seems feasible. The time has come for this second step, which is to highlight the

importance of this space, placing it in continuous dialog with Minas Gerais, Brazil and the world, through a publishing project that, like the Memory Centre, aims to achieve the unachievable.

RAPHAEL HARDY FILHO: a modernist architect

Raphael Hardy Filho and his family settled in Belo Horizonte in the 1920s, where he later graduated as an architectural engineer from the School of Architecture at the Federal University of Minas Gerais (UFMG). Raphael followed in his father's footsteps and became a great architect, being one of the forerunners of Art Deco in Belo Horizonte.

Hardy Filho first began his professional career in 1938 as an assistant to the Barreiro Works Commission in Araxá-MG, under the supervision of fellow architect Luiz Signorelli, author of the "Araxá" Grand Hotel. He returned to Belo Horizonte the following year and produced numerous buildings, including the Lafayette Forum, the Ipsemg headquarters, "Nossa Senhora de Fátima" residential building and the former Usiminas headquarters in "Pampulha". The latter was designed together with the architects Istvan Farkasvolgyi and Álvaro Hardy (Veveco), his son.

He held several other positions, including full professor at the Federal University of Minas Gerais, member of the UFMG University Council and director of UFMG School of Architecture, from which he retired in 1977.

He took part in a number of urban and rural planning projects, such as the Usiminas City in Ipatinga-MG, with the collaboration of the

architect Marcelo Bhering, and also the Plan for Fertiza's Industrial Facilities in Araxá-MG. The creation of the urban center of Ipatinga is linked to the establishment of Usiminas. Before it was set up, the area was a village with just 300 inhabitants. In 1958, Usiminas selected him to work on the urban plan for Ipatinga, with the aim of building a workers' village that could meet the demands of its future employees.

The architect's plan was based on modernist ideals, identified in the typologies present in the residences and in the urban organization, which aimed to direct the city's development based on functional hierarchies. The project was intended to accompany the expansion of the steel complex, with its urban, social and economic evolution.

Construction of the Grand Hotel began in 1959, with a project by Raphael Hardy Filho, and it was inaugurated in 1961. The initial purpose of the Grand Hotel was to accommodate employees and entrepreneurs from the steel industry. One of the landmarks of the industrialization process in the city of Ipatinga, the building is located in the Castelo district, close to the Cariru shopping center. Hardy Filho left numerous landmarks that can still be seen today and belonged to the generation that graduated from the 1940s onwards, which included the architects Fontenelle and Shakespeare, who left their mark on the generations of the 1950s and 1960s (SOUZA, 1988).

As we have seen, Hardy Filho's work was very significant in the period and also influenced contemporary generations. Just a few years after graduating, he won the contest to design the indoor gym for Minas Tennis Clube. However, his most notable work for this curatorship is the construction of the Grand Hotel Usiminas, which hosted so many important names in the steel industry for years. It was shut down in 2000, remaining closed for 20 years, and now it hosts the Usiminas Memory Center.

FURNITURE: from imports to the search for national furniture

The history of Brazilian furniture has changed increasingly since the opening of the Ports in 1808, when Brazil began to receive "English, French and Austrian furniture, which influenced local production, bringing greater complexity and richness of styles" (SANTOS, 1995, p. 15). A second important moment in the history of furniture in Brazil occurred in 1890, with the opening of the "Companhia de Móveis Curvados" in Rio de Janeiro, with "the aim of producing furniture on a large scale that imitated Austrian furniture" (SANTOS, 1995, p. 15).

The Lyceums of Arts and Crafts had an important contribution, called "wood art workshops", which were used to furnish important residences and also became an important space for training qualified craftsmen. But, specifically, in this text we are interested in the modern production to which the furniture of the former Grand Hotel of Ipatinga relates.

One of the contextual changes that is of interest is the interruption of imports as a result of the two World Wars, as well as the influx of immigrants.

Later on in the second post-war period, there was a greater concern to produce furniture with more Brazilian characteristics, suited to our conditions, climate and materials, and research into national raw materials - wood, fabrics, etc. - developed until it reached series production. - to the point of mass production, which definitively consolidated the formal vocabulary established in the previous years (SANTOS, 1995, p. 17).

But, as stated by Maria Cecília Loschiavo dos Santos, the history of Brazilian furniture can be divided into two distinct phases:

Before 1930, following the colonial tradition, what prevailed was the copying of old styles, the primer was eclectic, our colonial, baroque, English and even Arabic, which arrived here second-hand, via Portugal, were mixed with the "Louis's and "Mary's styles." (SANTOS, 1995, p. 21).

The major change occurred in 1930, with the debate at the 1922 Modern Art Week, mainly with

the proposals of Mário de Andrade, who even designed a set of furniture for his home and promoted the First Proletarian Furniture Contest in Brazil. , during his administration, before the Department of Culture of São Paulo City Hall, in 1936 (SANTOS, 1995, p. 19).

FURNITURE: the protagonists

With the rise of Modernism, we find artists who started signing furniture. As Maria Cecília Santos shows,

The first artists and architects who really laid the foundations for the modern style of furniture in Brazil were John Graz, Cassio M'Boi, Gregori Warchavchik, Lasar Segal and Theodor Heuberger (SANTOS, 1995, p. 39).

Flávio de Rezende Carvalho is one of the examples of this protagonism, offering services such as: "interior decoration of modernist gardens, furniture projects, chandeliers, mural painting, decorative panels, design and execution of sets for theater and cinema, advertisements." (SANTOS, 1995 p. 19). As mentioned earlier, Gregori Warchavchik also played a key role in the production of furniture

As a clear expression of this modernization, furniture will follow, albeit with a certain lag, the main trajectories of the European avant-garde. First, there was the phase of producing furniture in line with international trends in industrial decorative arts: stripped down, straight lines, following Art Deco standards. Then came the furniture of the architect-designers, who followed the path of the international modernization of furniture, from De Stijl to Bauhaus, among others (SANTOS, 1995, p. 22).

The relationship between international and Brazilian furniture, which began in the 1930s, only took shape in the 1950s during the process of Brazilian modernization and the great example of the construction of Brasilia.

Modernist architecture also sought to create coherence with the furniture. In order to do this, it was necessary to abandon the artisanal aspect of wood turning and the assembly process that characterized colonial production: assembling countless different components. The gesture of the craftsman, which could be seen in the

previous eclectic period, was replaced by flat sheets, allowing only for assembly.

FURNITURE: industrialization process

The furniture produced by renowned artists was exclusive and commissioned by a restricted group of people who could afford it, given its high value. Production was quickly industrialized and, in 1920, we can already find three factories that became pioneers in furniture production: "Fábrica de Móveis Carrera" (1909-1918), "Indústria Cama Patente L. Liscio S. A." (1919-1968) and "Cia Industrial de Mobiliário – CIMO" (1919-1939), the latter of which dominated "the domestic furniture market for commercial and institutional premises for years, with repercussions in several Latin American countries" (MAKOWIECKY, GOUDARD, HENICKA, 2020, p. 39). One example is the famous wooden school desks. It is worth noting that not only CIMO, but the other two industries mentioned also produced for commerce and institutions.

Joaquim Tenreiro (1906-1992) opened his factory in 1943, joined by other companies such as Branco e Preto (1952-1964) and that of the architect Sérgio Rodrigues. These "were initiatives that looked to the roots of the Brazilian furniture tradition to find the matrices for the production of modern furniture. [...] without, however, detaching themselves from the market demanded by the elite" (MELO, 2001, p. 15).

The 1950s were marked by "initiatives that may not have been so expressive from an aesthetic point of view, but which were certainly very creative due to the industrial solutions they put forward" (SANTOS, 2015, p. 103).

Among them were: "Fábrica de Móveis Z. Zanine", "Pontes & Cia. Ltda.", from São José dos Campos, whose main designer was José Zanine Caldas; "Ambiente Indústria e Comércio de Móveis S.A.;" "Móveis Branco & Preto"; "L'Atelier Móveis" and "Unilabor Indústria de Artefatos de Ferro e Madeira Ltda.", all developed in

São Paulo. Each of these companies, in its own way, animated by different design parties, was responsible for the start of mass production of modern furniture in our country, leaving behind the stage of handcrafted, unique furniture and exclusive models. Mass production and marketing through more popular sales channels - such as department stores - were important factors in legitimizing and spreading modern design (SANTOS, 2015, p. 103).

The aim of this brief context is to situate the history of Brazilian modernist furniture in order to find clues to understanding the furniture used in the Grand Hotel in Ipatinga.

FURNISHINGS IN THE GRAND HOTEL

As seen above, a significant number of Modernist architects also designed furniture. They sought to build coherence in all aspects of construction and space. Despite the individual differences of each author, they maintained the aesthetic assumptions of modernism. This new industrial aesthetic allowed numerous factories to produce furniture influenced by the modernist aesthetic. Specifically for the Grand Hotel in Ipatinga, we found two factories.

Finotti furniture factory. Located in Rua Carmo Gifoni, on the corner of Av. Belo Horizonte, it was owned by Ernesto Finotti and Industria de Moveis Minart. It was founded by the Austrian immigrant Misionschnik on Av. do Contorno, in Barro Preto. MG's largest furniture factory in the 50s and 60s.

As can be seen in comparison, while some of the furniture tried to follow the structure of lines, without details, following the modernist aesthetic, as shown in the pictures of the chair (FIG. 01 and 02), the same is not entirely true of the beds. Although they don't have many adornments, they still have some details that are at odds with the modernist proposal.

Conclusion:

This chapter in the History of Modernist Architecture and Furniture, to which the Grand Hotel in Ipatinga belongs, is extremely important for understanding the processes of dialog between international and Brazilian Modernism. We quickly began to search for our own identity in the realization of both the architectural projects and the furniture. In this way, we can also see that Modernism was not only located in the capital cities, and without a doubt the Grand Hotel in Ipatinga is part of the demonstration of how Modernism also expanded to important cities like Ipatinga.

References:

- CASTRIOTA, Leonardo Barci (org). *Architecture of Modernity*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
HARDY, Raphael Filho. *For a Brazilian Architecture*. Belo Horizonte: School of Architecture, UFMG, 1962.
FRACALOSSI, Igor. *Manifesto: about modern architecture - Gregori Warchavchik*. Arch Daily, October 24, 2013. Available at: <https://www.archdaily.com.br/br/01-148964/manifesto-acerca-da-arquitetura-moderna-slash-gregori-warchavchik>. Accessed on: September 30, 2023.
MAKOWIECKY, Sandra; GOUDARD, Beatriz; HENICKA, Marli. *Museu da Escola Catarinense da UDESC e outros museus do mundo: memória e história visual*. Palhoça, SC: Lilás, 2020.
MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. *Móveis artísticos Z: 1948-1961. The self-taught modernist and his sinuous cut-outs*. 2001. 301 f. Master's thesis - São Carlos School of Engineering, University of São Paulo, São Paulo, 2001.
SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Modern Furniture in Brazil*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

USIMINAS MEMORY CENTER AND THE MAKING OF BRAZILIAN ART HISTORY

Art History is a discipline built on the relationship or opposition between exclusion and inclusion. This criterion ends up permeating an entire narrative silently, without leaving a trace. Far from being a simple act, these discourses can lead to certainties that need to be questioned, as they erase artistic realities by coating them with invisibility. However, rather than rejecting current discourses, it is also necessary to re-evaluate their criteria. This reflection is situated on that threshold, between renouncing old parameters and looking for different scenarios from different perspectives.

If we go back, for example, to Giorgio Vasari's interpretation in *Lives of the Artists* (1550) - which incisively dominated much of the later constructions on Art History - we can recognize its linear character, shaped by the idea of artistic progress, which consequently suppresses those artistic forms that do not conform to it. The cities of Florence, Rome and Venice were selected by Vasari as centers of innovation, which in turn categorized the other Italian regions as backward or imitative. Once the hierarchy between center and periphery was established, the rest of the game became predictable. The considerations developed by Friedrich Hegel were also significant in delineating lacunar scenarios, as they represented a type of historical understanding of art, albeit one that was territorially localized. Despite offering a philosophical basis for art historical development, his narrative does not go

through America and establishes the West as the sole matrix of geographical and aesthetic power. European and later North American researchers - considering the change in the axis of concentration of studies in the field and the holding of exhibitions from Paris to New York - were responsible for producing the criteria for evaluating art objects, as well as constructing the first narrative of the "history of universal art" and its respective consolidation. The construction of this narrative ended up shaping our current idea of art, perpetuated in books, courses, museums and film productions linked to art. In the same way, the writing of history itself, from the moment it claimed the status of a science with practices and methods that have outlined historiography since the 19th century, was for a long time based on a universal idea, in which the trajectory of humanity converged at all points towards a Europe that radiated culture, development and progress. This perspective only began to be questioned in the first half of the 20th century, following changes in the way history was written, in which new actors and social groups were gradually included. However, even today, the teaching of history, and especially art history, is still marked by a style of writing that privileges the history of Europe as the basis for the development of our own culture, whose models of comparison are widely disseminated as justifications for our backwardness.

Similar to the considerations above is the reflection by Walter Mignolo (2012), who points

out that although decolonization is true as a historical milestone, its marks remain latent through the permanence of Westernization. This means that it is not enough to replace the opposing discourse - Western and colonizing - with yet another theoretical construction from the colonies themselves.

Above all, it is necessary to abandon the specific axis that structures the discourse recorded by the West, which establishes its criteria as our own and disseminates precepts of being, feeling and thinking that can only mean something within a particular cosmology that is foreign to our experiences.

Even the idea of "new", so commonly associated today with the process of artistic creation, goes back historically to the colonization and discovery of the New World, not existing as a condition in non-European societies and being set as a criterion in the 19th century.

As for its temporality emerges when Jean François Lyotard introduces the concept of "postmodernity". And if, before, the "new" was in opposition to the unknown, now it is associated with modernity and, consequently, with the temporality indicated by it. But "everything that doesn't conform to the rules of taste and rationality - Western conception - belongs to barbarism, which must be civilized, or to tradition, which needs to be modernized. It is worth noting that barbarism and tradition do not exist outside the Western imaginary"¹⁴ (MIGNOLO, 2012, p. 38).

It is not just a question of taking up the "decolonial" option as a nomenclature or as a "new" discourse in the context of modernity/post-modernity, but, as Mignolo (2012) points out, of demonstrating it as a work of restoring dignity and finding a place in the world for those who have had it snatched away by the combination of modernity and coloniality.

It's important to point out that although Mignolo's (2012) criticism is very pertinent, it

can't only be attributed to external researchers. The problem lies in Brazilian researchers constructing their narratives based on the "colonization of the gaze". In this sense, Brazilian art could not be any different. The plastered discourse of backwardness has prevented us from clearly seeing the production of Brazilian artists. We imported the theories and problems typical of the European reality and tried to fit them into the Brazilian reality. This mismatch, long seen as natural, was questioned by social theory in the 1970s, with the formulation of Roberto Schwarz's thesis about the place of ideas.¹⁵

For this thinker, the contradictions and accommodations that took part in the process of shaping Brazilian society, which are clear from an economic point of view, are reflected in the feeling of cultural subalternity and in all the theories used to characterize Brazilian cultural production through comparisons with European standards. The object of Schwarz's analysis is literature, with Machado de Assis as the target, but the questions about the conformation of comparisons that stipulate backwardness are also transposed to the visual arts, especially when the timeline of artistic schools is still used as a parameter for analyzing Brazilian artists.

For a long time, even when critics were in charge of defining our movement of aesthetic openness, they looked for traces of European tradition or visual rupture, which led to the sacralization of a constant mismatch between Brazilian and international artistic manifestations, since the tenuousness between the exclusion of the referent and total submission to it is often not respected. It is necessary to clarify that this discourse must be contextualized so as not to absolve us of our responsibility as researchers in the field of Art History. Why haven't we built our own Art History? What is the justification for the lack of

14. "Everything that does not conform to the rules of taste and rationality - occidentally conceived - belongs to the barbarism that must be civilized or to the tradition that must be modernized. It should be noted that barbarism and tradition do not exist outside the Western imaginary"

15. *Ideas out of place* was first published as an article in 1972 and 1973, in French, in *L'Homme et la société*, and in Portuguese, in *Estudos CEBRAP*. Later, in 1977, as the first chapter of Roberto Schwarz's book on the writer Machado de Assis, *As vendedoras batatas*.

COLLECTING: public and private

research in the field of Art History in our country? Even if there were good faith on the part of European art historians, how could they analyze our production if we do not have minimal systematizations, with the registration of names of active artists, a survey of works, technical records and, above all, works open to public consultation? How can we evaluate or even produce a concept about the history of Brazilian art if we do not even have a basic survey of the works that could be included in this narrative? This situation can be clearly demonstrated if we think of Brazilian artists who have works in international collections, which are continually exhibited, and which contribute to the reaffirmation of this specific status.

Our brief art historiography has been marked by institutional precariousness, the isolation of regionalisms and specialties or the difficulty of organizing an artistic memory anchored in broader narratives. But these characteristics are not exclusive to the Brazilian narrative and can be seen in the idea of Latin American art which, according to Joaquín Barríendos Rodríguez (2013), is the sum of the discourses produced both internally and externally to Latin America by subjects who may or may not define themselves as such. These narratives are expressive precisely because they allow Latin American art to be studied, collected, exhibited and, specifically, configured as an apparatus through which the continent's cultural and geographical differences are composed and decomposed within global geopolitical knowledge.

As a discursive territory, it is possible to observe, along with the idea of Latin American art, three basic postulates: 1) geographical subtraction, in opposition to art from other geocultural locations; 2) indefiniteness, aesthetic autonomy as a goal; and 3) affirmation of Latin American art through the voice of the intellectual considered subaltern; fundamental for the establishment of Latin America as a discursive

mismatch, as cultural heterogeneity and peripheral modernity.

This discussion has also been developed by Brazilian theorists. Authors such as Rodrigo Naves (1996) and Tadeu Chiarelli (2002) have used analytical prerogatives that prioritize The work of art as the founding object of discourse and as the primary source of research. The so-called search for the "visuality" of The work as the first step in analysis highlights the two researchers on the Brazilian scene.

While exploring The works, Naves (1996) suggests that their production was in line with the country's historical and social contradictions. Brazilian art, in trying to get closer to the "universal", dictated by international art, in other words, like European production up until the mid-20th century and post-war North American art, ended up restricting its contacts with the public, creating what he considers to be the "difficult way".

The very attempt to transcend form ends up leading to the "difficulty of form". Naves (1996) gives the example of Iberê Camargo, who has "works of undeniable intensity, but which retain something of the previous movement, of that resistance to surrendering forms to their own limits" (NAVES, 1996, p. 25). This search for the transcendence of form in Brazilian art would reach its extreme in Hélio Oiticica and Lygia Clark, in what Naves (1996) calls problematic interiority.

The attempt to create an art that would abandon the contemplative attitude of tradition and open up to life - a question that originates in a strictly modernist discussion about the limits of the relationship between figure and background - leads to experiments with drastic plenitude. Progressively, his works circumscribe a totality immune to any exteriority (NAVES, 1996, p. 20).

Art historiography in Brazil, in an endeavor to set up a solid structure, as we see on the European scene, in terms of establishing a visual tradition for a given period and establishing and organizing the works in a historical line of production, ends up creating time frames and classifications of works, linking them to

international art, which establish erroneous boundaries. According to Naves (1996, p. 11):

[...] most common time periods that are more or less valid among us seem ineffective and not very enlightening, as they do not correspond to a production strong enough to give them operationality and explanatory character. After all, it would be necessary for groups, schools and movements to have a real dialogue with each other so that the classifications corresponded to an effective dynamic, which only occurred after the debate between concrete and neo-concrete, in the 1950s.

Based on this argument, Naves refers us to Hans Belting's concept of framing, which, when criticizing the traditional History of Art established in the 19th century, denounces the urgent need to reformulate the field of knowledge in its methodological assumptions regarding the evolutionary linearity of art (BELTING, 2006).

For Naves (1996), Art Historiography in Brazil has not even been able to formulate a linear historical periodization. What exists is a set of artists presented in a dispersed manner, emphasizing singularities.

With this in mind, we ask ourselves: how can we propose a critical breakthrough or a methodological reformulation that encompasses this discussion of the unframing in the Brazilian case? Looking at the work is still the most urgent and primordial thing to do, before we embark on reformulations that could meet a double demand: to review the generalizations that divert the gaze towards hegemonic artistic circuits, and the specificities surrounding the individuality of artists, celebrated as exceptional personalities in the face of a scenario in which there is little culture for valuing art. But, as Naves (1996) shows us, these clashes converge in the categorizations mistakenly stipulated in Brazilian art.

When we visit a long-term exhibition in a museum, we treat the works on display with the same naturalness as a believer entering a temple. The comparison isn't absurd, because it's not up to the believer to question, but only to accept the revelation that precedes it. In the context of the ritual, the objects on display are stripped of the aspects that characterize their visuality - such as shape, color and texture - and are associated only with representational aspects. The museum, like the temple, also offers this idea of timelessness and a state of silenced questions, providing a sense of prior and independent existence to those who visit it. The expert's gaze, on the other hand, must be critical, but active in seeking to understand determining points such as the distribution of light in the environment, the arrangement of the paintings, the divisions and colors used in the space, the curatorial texts, the mediation strategies, among other issues that define the holding of exhibitions. Specifically regarding exhibitions, it is important to highlight their status as "public exhibitions, or rather, open to the public" (CURY 2005, p. 36). To question their organization would be to break with the situation outlined at the time of the institutionalization of collections and kept today, in which exhibitions reflected and still reflect "systems of thought closed in on themselves, understandable only to the initiated and/or interested, [...]. The objects continued to be venerated and contemplated, by a few in a passive way, and the museums continued to be temples". (CURY 2005, p. 36).

INDIVIDUAL WISHES

collective images

Museums are associated with the idea of a public space with wide access. In this case, shouldn't the pieces selected to appear inside these institutions also be chosen by the same public? Wouldn't it be true to say that these works come to represent collectivities, even though they only record the individual? In order to analyze museums whose prologue is the story of the collector, we will make considerations associated with those discussed in the article published by Chantal Georgel and recently translated in Brazil by Ana Cavalcanti¹, in which the author seeks to understand the formation of European museums whose works came from personal collections and the process of converting these "simple" pieces into constituents of art history. The questioning directed at the French scenario also fits in with the section that includes Brazilian museums that share the starting point located in the figure of the collector. But how do they work: the collector, the museum and art history? Is there a possibility of their roles converging?

The transfer of private collections to the public has many examples on the French scene: "transfer (the first of all) in 1694 of the Boisot collection (formerly the Perrenot de Granvelle collection) in Besançon, transfer of the royal collections to the Musée des Arts in 1793; transfer here and there of collections seized from emigrants". (GEORGEL, 2015, p.278). And then there are the current cases: "think of the one hundred and ten works bequeathed by Maurice Jardot to Belfort in 1996 and Paul Dini who donated more than four hundred paintings to Villefranche-sur-Saône in 1997". (GEORGEL, 2015, p. 278). Returning to the 19th century to conclude the examples given, "in 1869, the

Louvre Museum received one of its most prestigious donations, 582 paintings from Doctor La Caze." (GEORGEL, 2015, p. 278). These donations, however, did not have the purpose of shaping the history of art, but were more associated with what was understood as the museum's mission, i.e. "to affirm the supremacy of the nation, to spread love of art, to refine taste, to provide models for artists". (GEORGEL, 2015, p. 278). The issue was more of a social nature and not of art history per se.

This history of art written by collectors could not aim to match that of the public authorities, who took the most expensive to the most renowned. The less fortunate, such as François-Xavier Fabre, François Cacault, Pierre-Adrien Pâris, Jean-Baptiste Wicar and Dominique-Vivant Denon, were left to buy for variety rather than legitimacy, or in other words, works of little or no interest to the public authorities:

the oldest Italian works, or on the contrary the most recent, works by lesser-known contemporaries, drawings by the great masters. They bought unknown works, still absent from the field of study and reflection of historians, and which should, because they have been passed on to a museum, one day take their place in the history of art, sometimes much later. (GEORGEL, 2015, p. 279).

Collectors didn't have the task of composing a history of art or even a complete history, as their actions were summarized in the gathering of pieces that would later, inside a museum, form a given collection when their possible coherence was revealed.

Inside the museum, what used to be an action of hanging works at random, considering only their material aspects, became effective as classification, cataloguing and organization of works. Gradually, the museum began to take on the role of constructor of history, even if it played a supporting role in this history of choices.

It was 1849, in the middle of the 19th century. Could the museum, by adopting the principles of classification inherited from the first art historians, have fully become a place of history? From then on, should the contributions of collectors have been used primarily to prepare these "silent art history courses"? [...]. Would the museum be a school, a place of entertainment or a place of aesthetic enjoyment? There was debate about those who can or cannot see a work of art ("oculos habent et non vident"), and about the collector - should he be a savant? Was it necessary for him to be? (GEORGEL, 2015, p. 280).

The changes mentioned, however, only affected the meaning of the museum's actions because, in the meantime, collectors persisted in setting up their collections away from history, sometimes driven by the "taste of the time" or by recommendations in manuals published at the time. That said, a large proportion of the collections amassed during the 19th century, whether or not they were of high quality, "reflected, without the collector always being fully aware of it, an attitude dictated precisely by the development of historical studies which, in the mid-19th century, [firmly] suggested tolerance of all forms of art". (GEORGEL, 2015, p. 281-282).

The collector's contribution was to establish for the museum "a historical, universalist, encyclopedic vision, the same vision that had underpinned the formation of his collections, sometimes to the detriment of the Beautiful". (GEORGEL, 2015, p. 282-283). In the search for wholeness and order, avoiding the displaced perception and lack of affiliation between pieces devoid of previous historical study, these donations set the museum "the task of 'filling in the gaps' (this is a leitmotif), which is done thanks to the collectors who are now given the role of 'completing' the existing series, or founding new ones". (GEORGEL, 2015, p. 283). In short, it was the outcome of a greater desire to "relocate the works not only in the course of their history, but also in the course of the history of world art". (GEORGEL, 2015, p. 283).

"In France, the collectors' desire is based on the attempt to change the course of history, in ways that challenge conformism and integrate a "new historical framework" into the course of the narrative.

COLLECTING IN BRAZIL

In Brazil, on the other hand, the individual wish of collectors would be autonomous and powerful to the point of simultaneously inaugurating and establishing a history that was assumed to be "right" from the very first moments of its emergence. The French collector lacks the "weight" of tomorrow; the Brazilian collector, on the other hand, lacks the perspective of yesterday, but rather the validation of choices without the link to what preceded them.

The lack of a policy to value fine arts and culture in general in Brazil means that the individual wishes of collectors are metamorphosed into public interests. Here are three general models of museums and their respective collection building processes. With regard to the following examples, they are not intended to produce an institutional typology capable of encompassing all the possibilities associated with the formation of collections. The purpose is to establish comparisons with the existing model at the "Pampulha" Art Museum (MAP).

In the first case, a collector has acquired a number of works over the years through purchases at auctions or directly from artists. Over time, the hypothetical collector generously donates the works to an institution. How should the institution proceed? Preserve the order and organization of the donor or manage the works by developing a criterion of "artistic value"? The visitor, after this denomination, begins to consider that the works on display have an artistic relevance based on a collective consensus, when in reality, this is almost solely based on a media effort.

Such a situation shows the distance between the museum and the society that visits it. The simple

institutionalization of private collections formed by the values of the original owner only contributes to highlighting the mismatch between the individual and the community. The dissemination of the collection to the public does not lead to the same dissemination of meaning. "The basis of this historicity or this distancing lies in the idea of the public museum, generated from the institutionalization of private collections". (CURY 2005, p. 35). Guaranteeing access is not the same as guaranteeing the democratic appropriation of collections, "since the intentions of their creator (when he collected) were personal, [...]. The private collection was exhibited to a few and expanding its public did not necessarily mean democratizing it, because its meaning remained basically the same." (CURY 2005, p. 35).

A second level that establishes an indifference between individual desire and public interest is found in the managers who, on behalf of a particular institution, acquire works of art to belong to a possible museum. This reference can be seen in an important museum like "MASP" (São Paulo Museum of Art), which has managed to merge the role of the patron (Assis Chateaubriand) with that of the expert (Pietro Maria Bardi), transforming a process of acquiring works into a collection of unquestionable representativeness.

The continuous effort was able to broaden the individual point of view into a wider perspective, altering and reconciling the initial intentions of its trainer. This is due to the participation of the specialist who invested in works belonging to the tradition of art history, which does not cancel out the simultaneous presence of works that may not even be the most significant in the production of a particular artist, but which are nevertheless fundamental examples of international artistic culture.

The picture can be understood as the ability to convert a collection into an *acquis*. Maria Cecília Lourenço (1999) points out the differences between the terms, which are often used synonymously:

The word collection is associated with voluntarism, in which a subject chooses objects as a revealing part of their existence, whether for leisure, whim, amulet or vanity. In general, the objects are of the same nature, or are related, as if they were objective data, but they reveal the individual. They are also guided by personal taste, generating excessive accumulation and an obsession with quantity and rarity. The choice of *acquis*, for connected segments, according to a museum project, is intentional here, given its proximity to the Latin word *cervix*, indicating the back of the neck and which supports, sustains and configures a verticality to the human species, the *acquis* entails a daily process for recognition and the formulation of meanings. It assumes a debate and the choice of criteria, the establishment of a target plan, within standards specially formulated according to the existing reality (LOURENÇO, 1999, p.13).

IA third case was the creation of the "Pampulha" Art Museum, which will be developed in greater depth later. The *acquis* was largely made up of the purchasing prizes awarded at the Exhibitions. Art Exhibitions were created as a result of the demands of Minas Gerais artists after the Bar Brazil Exhibition in 1936. These artists - recognizing the difficulties that were typical of the Belo Horizonte circuit - wanted both the creation of an Art School and an annual exhibition. We found the 1936 Exhibition in the newspapers of the capital of Minas Gerais at the time. In order to understand the conceptual aspect of exhibitions, it is necessary to present the path taken to transform an artifact into an art object, which begins with the selection for participation in the exhibition and ends with the jury awarding it and including it in the museum's *acquis*. This assumption comes close, in part, to G.C. Argan's considerations when he demonstrates that the work of art does not have a "nature" and cannot be defined by the materials used, the geographical location or its temporality; rather, it comes from the historical construction based on an "artistic value". The definition of an artistic object depends on a system that grants "artistic value" to the artifact, contrary to theories that only seem to recognize characteristics that are internal to works of art.

USIMINAS: from individual to collective

Usiminas, through its leaders, acquired a series of works for the purpose of decorating the institution's internal spaces, such as meeting rooms, corridors and auditoriums. Many non-artistic objects were also incorporated, often through donations from interested parties. The greatest feature of Usiminas was the hiring of specialists who had the autonomy to inventory, select and organize the works of art. The challenge was to choose the works belonging to the institution and build a narrative for the community in general. The difficulties were many, given that the works collected were not oriented towards creating a space for the community. A second challenge in developing a curatorial narrative was the impossibility of acquiring new works that could help fill in some of the gaps in the collection. But the efforts were rewarded by building a space that manages to produce diverse experiences, especially for its intended audience: the community of Ipatinga, Minas Gerais and Brazil.

ARTISTIC
COLLECTION >

PATHS TO THREE-DIMENSIONALITY

Usiminas art collection can be divided into the aspects that characterize its insertion in the history of art as well as its languages. Along these lines, we can list representatives of Brazilian Modernism: Bruno Giorgi, Alfredo Cescchiatti, Inimá de Paula, Yara Tupynambá, Chanina; Geometric Abstraction: Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Maria Helena Andres; Lyrical Abstraction: Arcângelo Ianelli, Roberto Kenji Fukuda, Tomie Ohtake; Avant-garde and Post-avant-garde: Manoel Serpa, Manfredo Souzanetto, Farnese de Andrade, Amélia Toledo, Carlos Scliar; Contaminations and Hybridisms: Mário Azevedo, Marcos Coelho Benjamin, Jayme Reis, Marco Túlio Rezende.

Despite the representativeness of individual works, there was no coherence in the collection as a whole that made it possible to organize them into a timeline. Therefore, we invested in the affinities between the works, looking for possibilities of dialog: formal, thematic and artistic movements.

Accordingly, the exhibition was organized into three large rooms. The first, called Paths of Three-Dimensionality, is made up of sculptures and objects that have been divided into the modules Intimate Dialogues with the Spectator, Spatial Intersections and Narrative Desires. In the Figurative, Non-Figurative and Matter room, we have experiences that have been organized into the modules Representations of the Visible, Between Reason and the Sensible and Adhesion and Incorporation. Closing our journey, the Hybridisms and Contaminations room features works that dialogue with contemporary notions of expansion and non-categorization in artistic modalities.

INTIMATE DIALOGUES WITH THE SPECTATOR: dynamics of movement

In this module, we find a set of sculptures in which meaning is produced from the visitor's practical experience with the works, by observing the immanent features of these objects: gesture, movement and the construction of shapes in three-dimensional space. These sculptures are related to the perception of a primary and factual aspect, enabling expressive meanings: by identifying the formal elements, we are able to recognize sensations, gestures and actions, such as the movements that lead to the action of dancing or playing an instrument.

The challenge in producing a sculpture consists of transforming a static material into an object that develops in temporality and the feeling of movement. There are two fundamental aspects in the making of a sculpture: the material itself, which preserves the fixed characteristics of its nature, such as fiber, texture, the shine of wood, iron or aluminum, and the relative movement that is established in the corporeal interaction between the observer and the work.

In this movement, the fragmentary understanding in just one view is gradually filled in as the visitor surrounds the work. An example of this proposal can be found in the work "Woman", by Bruno Giorgi, in which the figure's body is gradually perceived as the viewer observes its different angles.

It should be noted that some sculptors have produced non-figurative works, such as the great sculptor Franz Weissmann, who explored the concept of active emptiness in his works. Empty or incomplete spaces offer an invitation for the viewer to fill them in mentally.

THE PATHS OF REPRESENTATION

For centuries, painting has played the leading role in representing the world, whether in the visible or believable realm. The former includes landscape scenes, portraits and self-portraits. Even though the character of "invention" had never left the artists, it was desirable to bring the work and the referent closer together. The second is linked to the artists responsible for materializing and making visible the believable, belonging to biblical and mythological narratives, the stories of the saints. The rapprochement with mathematics was fundamental to the construction of the perceptive that allowed a two-dimensional painting to offer the illusion of three dimensions.

Figurative representation gradually ceased to be the main element for representing the visible world with the invention and popularization of technologies such as photography. In this process, artists created a multitude of new techniques and forms of representation that began to underline the existing codes of visual perception, both in works with figurative elements and in abstract works.

In this module, we present paintings, drawings and engravings that use figurative elements as a resource, but which are not aimed at illusion or direct identification with reality and, in the same way, we find abstract works that impose on us a specific look at colors, shapes and the very matter that constitutes them. These works are seen as an experience of balance between reason and the senses, or as forms, support and matter that become protagonists beyond the construction of figures.

REPRESENTATIONS OF VISIBLE: figuration

The term figuration refers to the desire of producing works capable of representing the visible world. Within this universe, we can find the main artists of the art world. Specifically in this module, the visitor will be able to find artists who sought to construct a playful space through the stylization of drawing forms, such as in the works of Chanina.

The figures can also be arranged as collages, producing dreamlike universes, as in Fernando Pacheco's floating figures. The organization of modular structures, in flat colors, reminds us of a city we are sure we have visited, something well expressed in Carlos Scliar's work.

Expressive forms in figurative space can produce a variety of sensations. Whether through the use of black and gray scales, referring to an imaginary of fear, as in Yara Tupynambá's Brazilian Legends, or even vivacity in the chromatic variations and rapid gestures found in Carlos Bracher's factory.

Regardless of the material and the artistic movement to which these works belong, the existence of the figure is what establishes the approximations between them, and it is through it that the viewer accesses the real or its representation.

SPACE INTERSECTIONS: sculpture, architecture and design

Sculptures have always been in a continuous relationship with the surrounding space, often fulfilling structural functions with architecture. The aim was not to subordinate sculpture to architecture, but rather a process of dialog and integration. With this in mind, we have some experiences such as Alfredo Ceschiatti's Angel, made of duralumin and initially created as a set of three angels for the Cathedral of Brasilia. There is a dialog not only between the work and the architecture, but also between the sculptures, through the volumetry of the clothes, the movement of the bodies and the positions they occupy in space.

Ceschiatti's work establishes a dialogue with the angel positioned in the middle of the Cathedral of Brasilia, but the differences in scale allow for other experiences. The Angel in the exhibition is 1.20 x 50 centimeters, while the ones in the Cathedral of Brasilia are between 4.45 meters and 2.22 meters.

As the scale changes, so does its relationship with the viewer: while the monumental scale places the viewer in a position of fragility, here we are offered the chance to walk around and perceive previously unnoticeable details. With the change in proportions, the perceptual game also changes. In Ceschiatti's Angels, the monumental scale allows us to perceive the verticality of the bodies in an elongated form, especially in view of their installation at the top of the cathedral sustained by steel cables. Bruno Giorgi's Warriors, also in the exhibition, is another great example: it is 70 x 30 x 8 centimeters, while it occupies the "Praça dos Três Poderes" (Three Branches of Power Plaza) in Brasilia at a height of 8 meters.

NARRATIVE WISHES: symbolic, ethnic and religious narratives.

There is a second approach within this category - which is evident in the works of Paulo Laender, Marcos Coelho Benjamim and Ascânio MMM - in which this process of dialog results in an integration of the work with the space, in an organic way and producing the sensation that the objects were in fact made for that place.

In this module we find works whose structures are developed by a religious, allegorical or mythical narrative plan, going beyond merely formal aspects.

Works such as those by Lêda Gontijo and Maurino Araújo offer different possibilities for constructing meaning by working with wood, a material commonly used by popular artists, and which has gained meaning in contemporary production. The process of constructing the work makes sense through the material, whose image is already in it, and is revealed by the artist's hands and the actions of time. This process can be found in the works of both Lêda Gontijo and Maurino Araújo, but with different representational purposes. While Gontijo builds images in dialog with the Christian universe, Araújo directs his work towards African matrices.

The production of meaning takes place through knowledge of religious narratives (iconography) and symbolic narratives, in other words, meanings are not given through primary practical experience, but through identity or cultural connections.

The symbolism of the ethnic narrative in Jorge dos Anjos is similar to Maurino Araújo's, which in this case is made up of archetypal patterns and symbols. Anjos' choice of material (metal) also carries a meaning associated with ancestral knowledge. A significant part of the African Peoples brought to Brazil in the diasporic process came from regions that worked with metal. Through his work, Jorge dos Anjos develops a connection between this tradition and contemporary art.

BETWEEN REASON AND IMAGINATION: non-figurative art

The history of non-figurative painting was built from a complex network of modern art developments. Gradually, artists sought to produce works without historical, religious or mythological conditioning, opting for a perspective from the sensitive field. This process led to a convergence with instrumental music, which is able to build sensitive dialogues through melody and rhythm. The similarity between these two fields even allows for associations in terms of tone, rhythm, chromaticism and harmony.

From the 1950s onwards, two movements became better known in Brazil: "Grupo Ruptura", organized on the basis of concretism, aimed at mathematized thinking, simplified forms and a closeness to science, with artists located in São Paulo, and "Grupo Frente", located in Rio de Janeiro, which aimed to produce works that valued the process of making art, the notions of experience and the sensitive field. Despite the importance of these two movements, historiography currently considers a third movement called Lyrical Abstraction to be equally important. Largely influenced by artists of Japanese origin, they valued gesture, color and freedom of creation.

Tomie Ohtake is one of the great representatives of lyrical abstraction that we can see in the exhibition. Her painting is built on a large chromatic surface with a mixture of various colors, with yellow standing out. Above it, a moving gesture fills almost the entire pictorial surface, producing the vibration of the colors.

Amílcar de Castro's large-format work allows us to follow the artist's gesture. The work can be seen both vertically and horizontally, but the experiences are different. We perceive the bristles of the large brush touching the canvas and making its long journey.

UNVEILING AND INCORPORATION: matter painting

Within this module we can find artists who treat the materiality of painting as an integral part of the production of meaning. Paint, canvas or paper, previously perceived as supports that should be neutralized in visuality, now take on value in the composition and structure of the painting itself, they are the form and content of the work.

This production brought up issues such as the relationship between the support and the representation and the protagonism of the material. In these works, the paint is integrated into the weave in a relationship in which the materials completely adhere to the support. Painting techniques and materials cease to be a tool for representation and become expression itself, speaking for themselves.

A work that was based on this idea of autonomy of matter is Manoel Serpa's "Papel Prensado" (Pressed Paper), in which paper, a material that has always been used as a means to construct a drawing or painting, is now used as the end itself. Another example of this modality is seen in the diptych made by the artist Amélia Toledo, which is an elaboration on the material itself and which shows a relationship between the two-dimensional issue, related to the support, and the three-dimensional one, manifested from the texture of the elements incorporated into it.

Even with the existence of abstract qualities, this type of work is not a clear opposition to figuration. It contains a structure that is still permeated by narrative and linked to aspects of reality, even if the forms are dispersed on the surface. One of the things that preserves the connection with reality is the very concreteness of the materials used, which form a raised texture on the surface of the canvas.

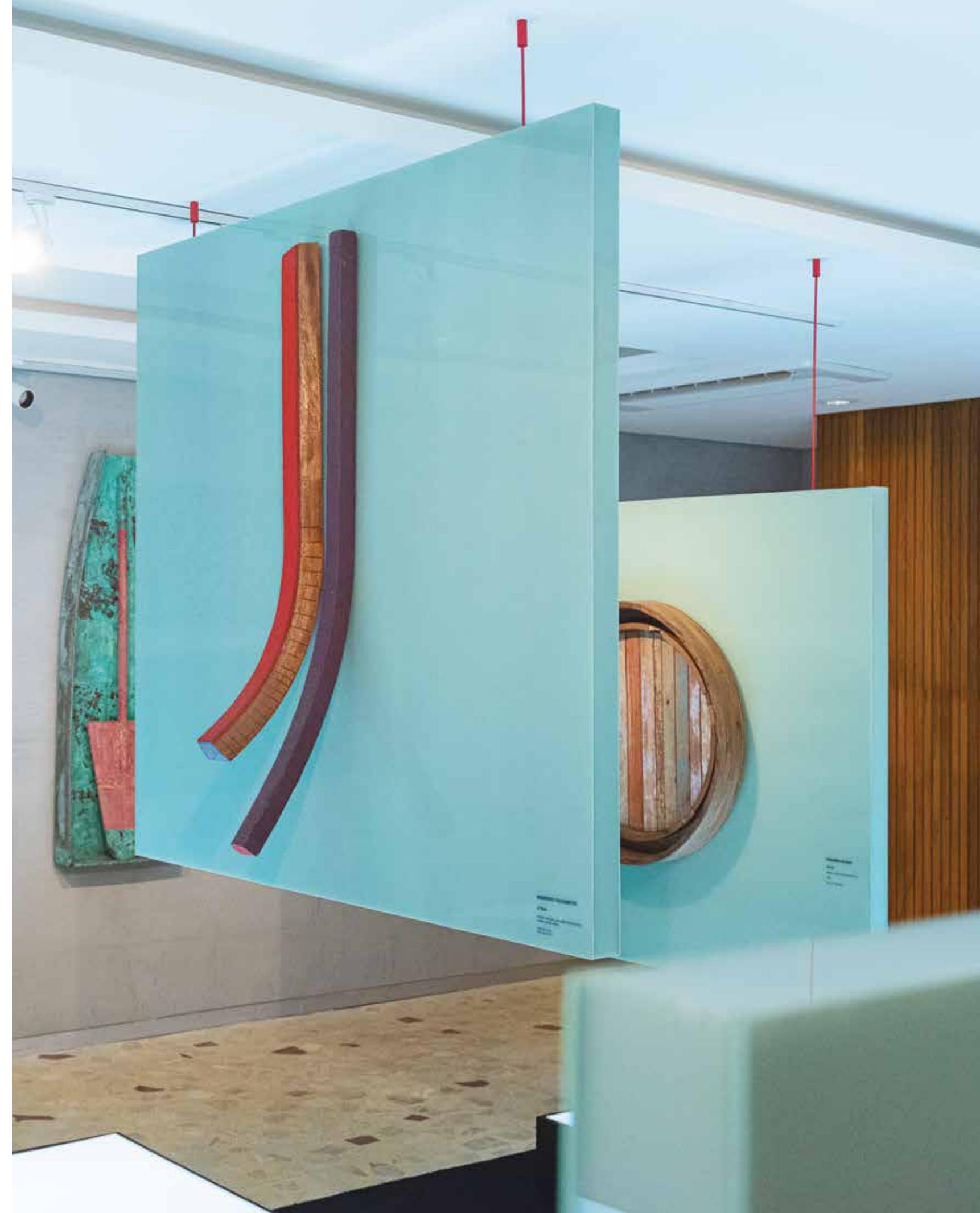
ASSIMILATION AND HYBRIDITY

The works that comprise this module raise questions about the boundaries between artistic modalities. What could be identified as painting, sculpture or photography undergoes a process of hybridization and difficult naming, characterized by indefiniteness and non-acceptance of a watertight category/label. Thus, the concept of artistic modality is being replaced by artistic expression, under the notion of an expanded field, which broadens the possibilities for creation. This can be seen in the work of artists who explore the approximations and crossings between techniques and languages on a convergent path.

The works developed by artists Marco Túlio Rezende, Roberto Vieira, Marcos Coelho Benjamin and Máximo Soalheiro, for example, operate in an interaction between aspects of three-dimensionality and engraving, drawing and painting insofar as the object-like works are fixed to the wall.

In the works of Jayme Reis and Manfredo Souzanetto, there is also the appropriation of materials that have received little intervention from the artist, thus highlighting the approximation of the order of everyday life from matter, in a displacement of the three-dimensional object.

Every effort has been made to locate and contact the copyright holders of the images published here. We remain at your disposal for any necessary corrections or complementary credits.



PUBLICAÇÃO / PUBLISHING

Textos e curadoria / Texts and curatorship

RODRIGO VIVAS

Projeto gráfico e Produção / Graphic design and production

ELETRA SERVIÇOS CULTURAIS

GUILHERME MACHADO e MÁRCIA RENÓ

Fotografias / Photography

LUCAS GALENO

Exceto: RODRIGO ZEFERINO - páginas 49 a 53

Revisão / Proofreading

RITA LOPES

Tradução / Translation

DIAGRAM IDIOMAS LTDA

Todos os esforços foram feitos no sentido de se localizar e contatar os detentores dos direitos autorais das imagens aqui publicadas. Colocamo-nos à disposição para qualquer correção ou complementação de créditos que se façam necessárias.

Agradecimentos

Elvira Nascimento, José Augusto Moraes (pela cessão de imagens).

Equipe Usiminas, Acionistas, Clientes, Comunidades, Poderes Públicos e demais parceiros.

Artistas e familiares, Instituto Amilcar de Castro, Instituto Inimá de Paula, Instituto Tomie Ohtake,

AM Galeria de Arte, Galeria Nara Roesler, Manoel Macedo Arte e Têra Queiroz .



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Centro de Memória Usiminas = Usiminas Memory
Center / curadoria Rodrigo Vivas. - Ipatinga, MG :
Instituto Usiminas, 2024.

ISBN 978-65-982616-1-0

1. Centro de Memória Usiminas 2. Arte brasileira
3. Arquitetura moderna I. Vivas, Rodrigo.

CDD: 708.98151

Bibliotecária responsável: Patricia Ayres Renó CRB6/2581

ISBN: 978-65-982616-1-0

9 786598 261610

PATROCÍNIO MASTER



USIMINAS

Instituto
USIMINAS

REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA
CULTURA

