

DÜRER NA MATRIZ DE SABARÁ

Célio Macedo Alves*



Dürer - Detalhe - Os quatro cavaleiros



Painel 1 - Os quatro cavaleiros

EDITORIAL

Nossos associados encontrarão neste número 33 do **Boletim do Ceib**: artigo do pesquisador Célio Macedo Alves analisando cenas do Apocalipse que se encontram na Matriz de Sabará, baseadas nas famosas gravuras de Albrecht Dürer; resenha do arquiteto Augusto Carlos da Silva Telles sobre o livro *Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais*, que trata de aspectos históricos, iconográficos e técnicos de imagens devocionais registradas no Inventário de Bens Móveis e integrados do IPHAN; nota sobre livro recém lançado que enfoca as representações de Maria grávida. Acreditamos que todos esses assuntos interessarão bastante aos nossos leitores.

No dia 29 de outubro o Ceib completará dez anos e queremos comemorar condignamente. Deveremos lançar o número 3 da revista **Imagem Brasileira**, mas gostaríamos de receber sugestões dos associados para que a comemoração tenha a participação de todos, mesmo dos que moram longe de Belo Horizonte.

Estamos enviando, juntamente com o Boletim do Ceib, os boletos de cobrança das anuidades de 2006.

Contamos com a colaboração de todos para que o Ceib possa continuar desenvolvendo suas atividades.

O objetivo deste texto** é tão somente assinalar a sobrevivência da obra de Albrecht Dürer na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Sabará, Minas Gerais. Ele se faz presente em quatro pinturas que se encontram na nave da igreja, entre o arco-cruzeiro e a porta que dá acesso à capela do Santíssimo, à direita de quem entra. O tema representado nestas pinturas é o apocalipse, que se baseia na famosa série "Apocalipse", de Dürer. O que se apresenta a seguir é uma exposição de como essas pinturas, de autoria anônima, reproduziram dentro de um templo barroco mineiro a obra de um grande mestre da arte mundial.

O "Apocalipse" de Dürer foi impresso em Nuremberg, em 1498, nas oficinas de Anton Koberger, o maior impressor alemão do período. A série é composta de 15 xilogravuras, acompanhadas de um texto com versões em latim e alemão, nas quais o artista procurou captar com impressionante vigor as passagens mais tocantes do texto apocalíptico atribuído ao evangelista João.

As passagens escolhidas para composição das xilogravuras são:

- 1 - O martírio de São João
- 2 - São João entre os sete candelabros (Ap. 1, 12-17)
- 3 - São João diante do trono de Deus (Ap.

- 4, 1-11 e 5, 1-8)
- 4 - Os quatro cavaleiros (Ap. 6, 1-8)
- 5 - A abertura do quinto e sexto selos (Ap. 6, 9-17)
- 6 - O Crisma do filhos de Deus (Ap. 7, 4)
- 7 - A adoração dos eleitos no Céu (Ap. 7, 9-13; 14, 1-3 e 19, 1-4)
- 8 - A abertura do sétimo selo (Ap. 8, 2-3)
- 9 - A trombeta do sexto anjo (Ap. 9, 13-19)
- 10 - São João devorando o livro (Ap. 10, 1-11)
- 11 - A visão da mulher e do dragão (Ap. 12, 1-6 e 13-16)
- 12 - São Miguel lutando contra o dragão (Ap. 12, 7-9)
- 13 - A prostituta da Babilônia (Ap. 17, 1-5; 18, 1-21 e 19, 11-15)
- 14 - A besta das sete cabeças (Ap. 13, 1-13 e 14, 14-16)
- 15 - O diabo é lançado no abismo e a Jerusalém celestial (Ap. 20, 1-3 e 21, 9-12).

São quinze gravuras nas quais o artista alemão procurou penetrar profundamente no hermetismo do texto apocalíptico, traduzindo de uma maneira visual as experiências reveladoras que teve São João, na ilha de Patmos, sobre os últimos acontecimentos da humanidade. Mais do que outro modelo iconográfico proposto, a série de Dürer se tornou um marco importante no que se refere à representação deste tema. Neste sentido, Louis Réau chega a classificar a temática apocalíptica em "antes e depois de Dürer"¹, enquanto Émile Mâle diz que



Dürer - O crisma dos filhos de Deus

“Dürer se apoderou do Apocalipse como Dante do Inferno”².

Dürer imprimiu uma forma definitiva ao tema e, de certa forma, tudo que se criou sobre o Apocalipse do século XVI em diante derivou-se, diretamente ou através de intermediários, da série do mestre alemão³. Na Alemanha surgiram inúmeras gravuras sobre o tema, imitadas ou baseadas em Dürer. Mesmo grandes artistas alemães como Burgkmair e Schaufelin deixaram-se contagiar pela obra de Dürer: ambos imprimem em 1523 suas ilustrações sobre o Apocalipse, em que o modelo proposto foi a série alemã⁴.

A França foi outro país que assimilou com força a criação de Dürer. Um dos grandes artistas franceses do período, Jean Duvet, ao compor a sua série sobre o tema (1546-1555), em 25 pranchas, teve em mente a forma alemã. No entanto, serão os famosos vitrais de algumas catedrais francesas do século XVI, em que a influência de Dürer se tornará mais visível, indicando uma observância direta, por parte dos artistas que os compuseram, da obra dureriana⁵.

A influência de Dürer pode ser percebida também nos Países Baixos, onde o artista esteve por curta permanência entre os anos de 1520 e 1521. Foi durante essa temporada que Dürer manteve contatos com alguns agentes portugueses ali instalados, especialmente na Antuérpia⁶.

A relação entre Portugal e os Países Baixos, mais exatamente com Flandres e Antuérpia, inicia-se um pouco antes, em

1428, quando uma embaixada flamenga dirigiu-se a Portugal para tratar do casamento do Duque de Borgonha, Felipe o Bom, com a Infanta Dona Isabel, filha de D. João I. Fazia parte da embaixada o pintor flamengo Jan Van Eyck, encarregado de retratar a futura esposa do duque⁷.

Com a descoberta do caminho para as Índias Orientais, as relações entre Portugal e algumas cidades flamengas se ampliam. Através das relações econômicas ocorre, também, uma internacionalização das relações culturais, a ponto da cidade de Antuérpia se transformar no “bazar artístico de Portugal”⁸. Desses intercâmbios resulta, então, uma assimilação da arte flamenga por parte de artistas portugueses do século XVI, acentuada pelas “embaixadas” de artistas flamengos atuantes em Portugal⁹ e através das inúmeras gravuras levadas a este país pelos agentes comerciais situados na Antuérpia¹⁰.

O relacionamento de Dürer com agentes portugueses na Antuérpia resultou numa troca de gravuras e pinturas - assinadas pelo artista - por especiarias das Índias. Alguns desses agentes foram presenteados com gravuras da série “Apocalipse”, porém de uma segunda edição, datada de 1511¹¹. Os escritos teóricos de Dürer também tiveram grande circulação em Portugal¹².

A influência que a obra de um só artista possa ter sobre a imaginação de gerações posteriores de artistas que dela se apoderam - ainda que através de cópias - para comporem a sua obra, é importante na medida que nós dá uma noção da infinidade de variações que surgem, todas elas geradas a partir de uma só fonte. Tais variações alcançam um número tão grande que, num dado momento, fica difícil precisar com certeza a fonte que serviu de modelo para o artista, como é o caso das pinturas da matriz de Sabará. Provavelmente, o artista dessas pinturas teve à sua disposição uma dessas infinitas variações que, durante um processo de modificação paulatino, foi recebendo acréscimos e reduções necessários, de modo a se adequar à habilidade do artista executante, a uma técnica e a uma função compatível com a época em que foi (re)produzida. O que se pode deduzir disto, então, é que o modelo que serviu de inspiração para as pinturas da matriz, pode ter sido qualquer um, inclusive estampas impressas em



Painel 2 - O crisma dos filhos de Deus

Bíblia por artistas desconhecidos que tiveram por fonte as gravuras de Dürer.

OS PAINÉIS DE SABARÁ

A autoria dos quatro painéis, como já salientado, é ainda desconhecida. Trata-se de pinturas executadas provavelmente em meados do século XVIII. A sua execução denuncia um artista de cunho popular que, em algumas figuras, deixa transparecer certa ingenuidade em seu delineamento, em contornos duros, sem imprimir movimentação às cenas representadas.

Quanto à fidelidade ao modelo inspirador, não se pode afirmar se houve ou não uma simplificação das cenas, já que não se tem certeza quanto ao modelo utilizado. No entanto, é certo que a transposição do modelo para as pinturas - independente de qual tenha sido - acarretou uma redução das cenas ali representadas, principalmente no caso dos painéis superiores, cujo espaço destinado às pinturas é bem reduzido. Verifica-se, portanto, um empobrecimento da obra enquanto sua análise formal (composição, espaço, volume e linhas), ainda que, do ponto de vista temático, o artista tenha logrado transmitir, de maneira aceitável aquilo que o texto apocalíptico exprime: uma visão terrificante dos fins dos tempos. O importante é que a obra se torne decifrável ao público.

ICONOGRAFIA

No campo iconográfico é de se notar que o artista - ou os contratantes da obra - seleciona da série “Apocalipse” quatro passagens que se situam entre as mais significativas do texto apocalíptico, ou



Dürer - Abertura do quinto e sexto selos. Detalhes: parte superior e inferior

seja, os Setenários dos selos e das Trombetas, onde são revelados os cataclismas que deveriam recair sobre a humanidade no final dos tempos, quando somente os eleitos de Deus seriam salvos.

As cenas pintadas na Matriz de Sabará são:

Painel 1: Os quatro Cavaleiros

Painel 2: O Crisma dos Filhos de Deus

Painel 3: Abertura do Quinto e Sexto Selos

Painel 4: Abertura do Sétimo Selo

Painel 2	Painel 3	Painel 4
Painel 1		

Esquema de distribuição dos painéis

PRIMEIRO PAINEL: OS QUATRO CAVALEIROS

Comparando as cenas pintadas com a obra de Dürer observa-se que, no caso do primeiro painel, a forma proposta pelo artista alcmão apresenta-se quase inalterada na pintura. Os elementos principais da cena no Apocalipse düreriano são mantidos com ligeiras nuances: os Quatro Cavaleiros aparecem perfilados como na gravura, porém, o cavaleiro que se identifica com a morte é representado em forma de um esqueleto, e não de um velho como no original, reforçando, assim, a idéia da morte. Na parte superior é mantido o anjo envolvido por nuvens, que segura pelas mãos uma coroa (como narra o Ap. 6, 2) - em Dürer a coroa não está representada. A maior modificação ocorre na parte inferior da pintura, com a eliminação da maioria das figuras humanas que aparecem sendo

pisoteadas pelos cavalos. O pintor da matriz mantém apenas uma figura de corpo contorcido, como aparece na gravura.

Um elemento no que aparece na pintura alemã é uma "chama" que se situa por detrás do cavaleiro Morte (em primeiro plano) e que está em acordo com o texto bíblico quando diz: "Vi aparecer um cavalo esverdeado, seu montador chamava-se Morte e o inferno o acompanhava" (Ap. 6, 8). Nesse caso, a chama simboliza o inferno.

SEGUNDO PAINEL: O CRISMA DOS FILHOS DE DEUS

Quanto ao segundo painel, este é o que mais sofreu simplificações, para não

falar de modificações, em relação à gravura de Dürer. Apenas um conjunto de elementos permanece da estrutura original, como o anjo superior entre as nuvens, carregando uma cruz (o selo do Deus vivo) e as quatro cabecinhas de anjos soprando, que simbolizam os Quatro Ventos.

As partes central e inferior da pintura estão bem modificadas em relação à gravura. Os quatro anjos da Terra, em posição de combate, são mantidos. Um par aparece em primeiro plano e o outro, de tamanho bem reduzido, ao fundo da cena. O anjo que marca a face dos eleitos - simplificados a uma só figura - encontra-se deslocado para o centro da composição, em tamanho quase imperceptível e não obedecendo a



Painel 3 - Abertura do quinto e sexto selo



Dürer - Abertura do sétimo selo

disposição dada por Dürer. Apesar desse distanciamento em relação à gravura, houve, no entanto, uma preocupação do pintor em manter-se fiel ao texto bíblico (Ap. 7, 1-4), ainda que se verifique a drástica simplificação e modificação da cena.

TERCEIRO PAINEL: ABERTURA DO QUINTO E SEXTO SELOS

No terceiro painel nota-se uma fidelidade à composição proposta pela gravura alemã, porém com a eliminação de alguns elementos figurativos e simbólicos. Do conjunto que aparece ao alto, mantém-se o anjo central, por detrás do altar, que distribui as vestes brancas aos eleitos; o anjo disposto à esquerda, e o outro da direita, que guia uma alma. Mas todo o grupo de almas ajoelhadas que aparece à direita do altar, na gravura, é suprimido, com exceção de duas almas, deitadas diante do altar.

Na parte inferior da pintura é onde se verifica a maior redução em comparação com a série alemã. Da complexidade de figuras que Dürer dispôs em sua gravura, neste painel só está representado um grupo de cinco figuras, distribuídas à esquerda e à direita da cena. A chuva de astros ao meio é reduzida à queda de algumas estrelinhas. Neste painel ocorre também uma novidade em relação a Dürer:



Painel - Abertura do sétimo selo

um grupo de alminhas se elevando ao céu que aparece ao centro.

QUARTO E ÚLTIMO PAINEL: ABERTURA DO SÉTIMO SELO

Quanto ao último painel, somente a parte superior da gravura de Dürer é representada, mas de maneira bem simplificada. No centro estão mantidos os dois anjos trombeteiros, envolvidos por nuvens, de onde surge uma estrela cadente, deslocada para a direita - na gravura é vista à esquerda. Mais ao alto, aparecem outros dois anjos, cada qual segurando uma trombeta, invertidas uma em relação à outra. Finalmente, na parte superior, surge um altar onde um anjo segura um turíbulo e outro anjo ajoelhado aparece à direita - na gravura é vista à esquerda. Mais ao alto, aparecem outros dois anjos, cada qual segurando uma trombeta, invertidas uma em relação à outra. Finalmente, na parte superior, surge um altar onde um anjo segura um turíbulo e outro anjo ajoelhado aparece à direita.

NOTAS E REFERÊNCIAS

¹ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie de la Bible - Nouveau Testament*. Tome II. Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 675.

² MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin*

du Moyen Age en France. Paris, Librairie Armand Colin, 1949, p. 443.

³ Ibidem.

⁴ Op. cit., p. 448.

⁵ Op. cit., p. 449. RÉAU, Louis. Op. cit., p. 678-679

⁶ VASCONCELOS, Joaquim de. *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*. 2a. Ed. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, p. 1-2.

⁷ Op. cit., p. 20 e s.

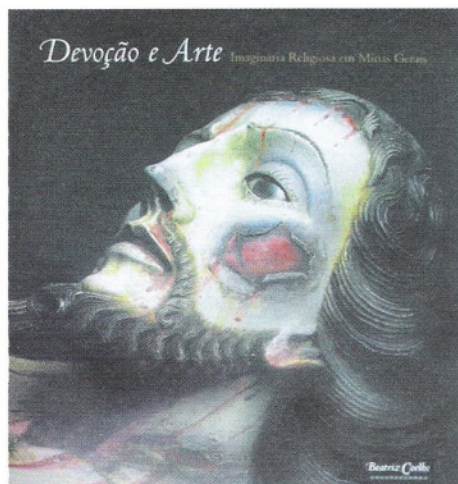
⁸ Op. cit., p. 47-51.

⁹ SANTOS, Reynaldo de. *L'Art Potugais*. Paris, Editions d'Histoire et d'Art. Librairie Plon, 1953, p. 56-57.

¹⁰ Essas gravuras entravam em Portugal em tiragens avulsas ou ilustrando livros impressos, como Bíblias, Compêndios de Ciências, História e Geografia, Crônicas, etc. A maioria deles com ilustrações assinadas por grandes mestre da arte alemã, como Dürer, Holbein, Jan Wierx (imitador de Dürer), Wohegmut, etc. Cf. VASCONCELOS, Joaquim de. Op. cit., p. 63-73

*Célio Macedo Alves é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador da arte colonial mineira.

**Esta comunicação foi apresentada no V Encontro Mineiro de Pesquisadores do Barroco, Sabará/MG.



Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais. Beatriz Coelho, (organizadora), São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

Este livro foi um dos produtos resultantes dos inventários de bens móveis e dos integrados a edificações tombadas - imaginária sacra, talhas, mobiliário, prataria, jóias, etc. Inventários que o Iphan vem realizando de forma sistemática, ao longo de todo o país, há mais de cinquenta anos e que é uma atividade indispensável para o conhecimento do acervo de bens móveis - de arte sacra e da arte utilitária. Mas além desta finalidade, outra se sobreleva, a de garantir a segurança desses bens, evitando-se o roubo ou o seu descaminho, porquanto, uma vez cadastrados e, portanto, identificados através de fotos e de descrição, torna-se possível e, mesmo fácil, o seu reencontro pelos órgãos de proteção dos bens culturais ou por seus proprietários.

Esses inventários, executados pelos técnicos do Iphan, têm contado, desde 1986, com o apoio financeiro da Fundação Vitae. Deseja-se agora, com a divulgação desse trabalho resultante dos inventários, assim como do reconhecimento de sua necessidade imperiosa, que o Iphan encontre outras fontes financiadoras, pois será impensável ter-se de reduzir o ritmo de trabalho, ou a sua paralisação, mesmo que por um curto período, caso haja falta de recursos. A procura de outras fontes de patrocínio mais se impõe, pois que o financiamento por uma única instituição não representa uma garantia de permanência

por todo um futuro, ao passo que os inventários não devem ser interrompidos, ou retardados, porque, além do dano e do prejuízo que isso possa causar, com a perda de garantia da preservação desses bens, há de se notar a absoluta necessidade de as equipes de trabalho serem mantidas sem solução de continuidade, pois elas são constituídas de profissionais treinados e capacitados para essa tarefa, o que exige conhecimento especializado, além de terem de possuir responsabilidade para o manejo de peças, especialmente valiosas.

O livro *Devoção e Arte*, que estamos comentando, refere-se a uma parte desse universo já cadastrado - as imagens sacras de Minas Gerais. Apresenta-se fartamente ilustrado, com a reprodução de 247 imagens, na maioria de folha inteira, algumas em escala menor, visando expor as características das imagens, de acordo com as explicações e os comentários feitos nos textos.

Os autores dos textos são : Regina Weinberg, Prefácio; Antônio Augusto Arantes Neto, e Beatriz Coelho, Apresentação; Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, "A Escola Mineira de Imaginária e suas Particularidades"; Célio Macedo Alves, "Um Estudo Iconográfico"; Olinto Rodrigues dos Santos, "Características Específicas e Escultores Identificados"; Beatriz Coelho, "Materiais, Técnicas e Conservação". Os textos abrangem toda uma gama de informações e de análises desses bens móveis, imagens de devoção adquiridas ou fabricadas pelos nossos antepassados e existentes nas capelas e igrejas de Minas Gerais.

Assim, o texto de Myriam apresenta uma visão geral da denominada "Escola Mineira de Imaginária", com a história da evolução das características dessas imagens, ao longo dos séculos XVIII e XIX, e de sua diferenciação das imagens pertencentes aos demais centros brasileiros produtores de imaginária, em especial, da Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão. Mostra a importância das irmandades e das ordens terceiras, responsáveis principais, entre outros, por essas diferenciações. Nas outras áreas do Brasil, assim como em Portugal, os maiores fabricantes de imagens eram os conventos e mosteiros, mas em Minas Gerais foram eles, por ordem régia, terminantemente proibidos de se instalarem e, assim, foram as organizações de leigos que aí construíram e mantiveram as matrizes, igrejas e capelas, e seus recheios e, em

especial, as imagens de devoção. Em seqüência, a autora relaciona os nomes de oficiais mecânicos que produziram essas imagens, ao longo desses séculos, comentando as características de suas obras. Menção especial é dada, aos que trabalharam na segunda metade do setecentos, coetâneos que eram do mais importante dentre eles, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Os dois textos seguintes, representam, em princípio, complementos do que acabamos de comentar. O primeiro, de Célio M. Alves, relaciona os santos mais representados no conjunto do inventário de Minas Gerais, que soma um total de 1662 imagens. Fornece ele biografias sintéticas desses santos mais repetidos, inclusive apresentando lendas e contos da religiosidade popular referentes a vários deles, com explicação, em muitos casos, das origens dessas lendas ou histórias. O segundo texto, de Olinto Rodrigues, relaciona os escultores identificados, citando suas especialidades e as características de suas obras. Alguns desses escultores têm o nome conhecido, como é o caso, entre outros, de Francisco Xavier de Brito, de José Coelho de Noronha, de Francisco Vieira Servas, e do próprio Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, mas outros, tendo embora suas obras claramente definidas, têm seus nomes ainda, desconhecidos, como é, por exemplo, o caso do Mestre de Barão de Cocais, ou do Mestre de Sabará, ou do Mestre de Piranga, cujos nomes referem-se às cidades onde trabalharam, e onde deixaram suas obras; outros mais, como o Mestre de São João Evangelista de Tiradentes, tem seu nome designado pela igreja onde se encontra sua obra. Por fim, o quarto texto, de Beatriz Coelho, (autora de uma das Introduções, e coordenadora da edição deste livro), é, eminentemente técnico, o que se explica por ser ela professora de restauração de obras de arte - escultura e pintura. Foi a coordenadora do curso de restauro dos bens móveis da UFMG, e uma das responsáveis pela criação do Cecor.

Em um texto de grande interesse, aborda, inicialmente os materiais de que eram fabricadas as imagens, depois suas estruturas e as características dos olhos. Continua, analisando a policromia, seja com pintura, ou com o uso de folhas metálicas, a carnação e o estofamento, além de outros materiais de revestimento das imagens. Em seguida, são abordados temas como das

vestes em tecidos, assim como dos atributos e dos acessórios. Por fim, segue-se um capítulo sobre a conservação e as teorias e as técnicas de restauração dessas imagens

Paty do Alferes, dezembro /2005
Augusto C. da Silva Telles

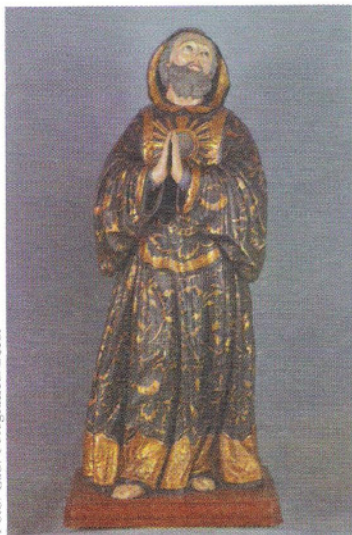
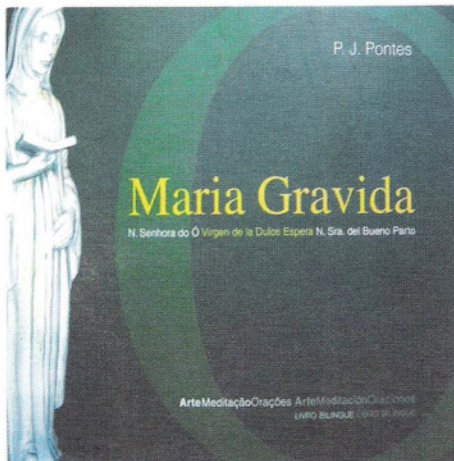


Foto: Lab. Fotográfico/Cecor

RESTAURAÇÕES DE IMAGENS DEVOCIONAIS

O 15º curso de especialização em Conservação - Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que funciona no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), restaurou 13 importantes obras do patrimônio mineiro, através do Trabalho Final de seus alunos. Entre essas obras estão duas importantes esculturas em madeira policromada, inventariadas pelo Iphan. Uma delas é a imagem de São Francisco de Paula, da Igreja do Carmo, da cidade do Serro. A monografia, exigência do curso para obtenção do título de especialista, tem o nome de: "São Francisco de Paula do Serro: Conservação e Restauração de uma imagem devocional.", e foi realizada por Rosângela Meger Almendra. A segunda obra é uma imagem de Nossa Senhora do Rosário, da Igreja do Rosário dos Pretos de Tiradentes. A monografia intitulada "Nossa Senhora do Rosário de Tiradentes: complexidade da remoção de repintura" foi realizada por Gabriela Werner. A orientação dos trabalhos foi feita pelas professoras Maria Regina Emery Quites e por Beatriz Coelho



Maria Grávida ou também Nossa Senhora do Ó, Virgen de la Dulce Espera, Nossa Senhora del Bueno Parto

P. J. Pontes

Por solicitação do autor, Padre J. Pontes, português formado na Alemanha e conhecedor dos países do Mercosul, divulgamos este livro, de tema bastante polêmico.

É um livro de arte, com 260 figuras, sendo o terceiro publicado sobre o tema nos dois últimos séculos (um deles é o do Prof. Eduardo Etzel em 1982 focalizando as representações a partir do século VIII até hoje).

No XVI e XVII as representações foram tabu por seu sentido "escandaloso" tendo sido retiradas das igrejas por pessoas pouco esclarecidas, mas a Igreja oficial nunca as condenou.

Livro bilíngüe (castelhano e português), é fruto de 3 anos de intensas investigações através da Internet nos 3 continentes, e mostra o processo de desenvolvimento iconográfico do seu tema. Termina com orações para agradecer e pedir a gravidez.

Será lançado em março na Bienal do Livro, em São Paulo, pela Distribuidora Loyola, e também em Buenos Aires, Montevidéu, Assunção e Santiago do Chile.

Todo o rendimento das vendas será revertido em benefício dos índios do Paraguai.

Informações sobre a venda pelo Telefone: 0xx11 6914-1922

ANUIDADES

Com este número do Boletim do Ceib estamos enviando, também, o boleto de cobrança das anuidades de 2006. Fomos obrigados a fazer uma pequena correção nos valores, correspondendo à inflação do período, e somando com a taxa que nos é cobrada pelo banco do Brasil. O aumento foi de, aproximadamente, 7,5%.

Estamos tendo dificuldade em receber dos associados estrangeiros ou de brasileiros que moram no exterior. Não temos mandado os boletos, porque, em geral, não nos podem pagar em reais e não podemos cobrar em dólares, pois não poderemos receber nessa moeda. Decidimos, em reunião da diretoria, enviar os boletos desses casos apenas como referência e lembrete, não havendo prazo para o vencimento. Poderão pagar se vierem ao Brasil ou enviarem o pagamento por amigos brasileiros.

CEIB

Presidente de Honra:

Myriam A. Ribeiro de Oliveira

Presidente:

Beatriz Coelho

Vice-Presidente:

Marco Elizio de Paiva

1ª Secretária:

Ieda Faria Hadad Viana

2ª Secretária:

Elayne Granado Lara

1º Tesoureiro:

Mário Anacleto Sousa Júnior

2ª Tesoureira:

Carolina Maria Proença Nardi

ENDEREÇO

CEIB

Escola de Belas Artes da UFMG

Bloco D, 2º andar

Av. Antônio Carlos, 6.627

31.270-010 Belo Horizonte, MG

Telefax: (31) 3499-5290

ceib@ceib.org.br

www.ceib.org.br

BOLETIM

ISSN: 1806-2237

Projeto gráfico, arte e editoração

Beatriz Coelho e Helena David

Tiragem 500 exemplares

Periodicidade: quadrimestral

Os artigos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem necessariamente a opinião do BOLETIM DO CEIB. É permitida a reprodução de fotos ou artigos desde que citada a fonte