



UM SÉCULO DE HISTÓRIA
DAS ARTES PLÁSTICAS EM
BELO HORIZONTE

 **FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO**
GOVERNO DE MINAS GERAIS

 **EDITORAS**
i+Arte

 **TELEMIG**
SISTEMA TELEMIG



F.J.P. - BIBLIOTECA



90016758

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

UM SÉCULO	DE HISTÓRIA
DAS	ARTES PLÁSTICAS EM
BELO HORIZONTE	

ORGANIZADORES

MARILIA ANDRÉS RIBEIRO

FERNANDO PEDRO DA SILVA

UM SÉCULO DE HISTÓRIA
DAS ARTES PLÁSTICAS EM
BELO HORIZONTE

PATROCÍNIO



Ministério
das
Comunicações



73.036 (815.11)

R 484u

lx.12



UM SÉCULO DE HISTÓRIA
DAS ARTES PLÁSTICAS EM
BELO HORIZONTE

ORGANIZADORES

MARÍELIA ANDRÉS RIBEIRO
FERNANDO PEDRO DA SILVA

EDITORIA C/ARTE

SISTEMA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO

CENTRO DE ESTUDOS HISTÓRICOS E CULTURAIS

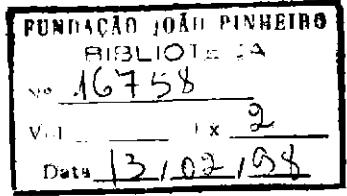
BELO HORIZONTE - 1997

GOVERNADOR
EDUARDO AZEREDO

SECRETÁRIO DE ESTADO DO PLANEJAMENTO E COORDENAÇÃO GERAL
WALFRIDO MARES GUIA

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO
ROBERTO BORGES MARTINS

DIRETORA DO CENTRO DE ESTUDOS HISTÓRICOS E CULTURAIS
ELEONORA SANTA ROSA



ISBN 85-85930-21-7

U48 Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte:
 / Organizadores: Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da
 Silva. - Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro
 de Estudos Históricos e Culturais, 1997.
 500 p.: 300 il. - (Coleção Centenário)

1. Artes Plásticas - História - Belo Horizonte (MG)
I. Ribeiro, Marília Andrés, 1948 - II. Silva, Fernando Pedro da, 1965

CDD: 709.8151
CDU 7.036 (815.1)

UM SÉCULO DE HISTÓRIA
DAS ARTES PLÁSTICAS EM
BELO HORIZONTE

COORDENAÇÃO EDITORIAL

ELEONORA SANTA ROSA
FERNANDO PEDRO DA SILVA
MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS E REVISÃO DE TEXTO
ROBERTO BARRÔS DE CARVALHO

DESIGN GRÁFICO

LÚCIA NEMER E GUILHERME SÉARA

PRODUÇÃO EXECUTIVA

ROSELI DE AGUIAR

FOTOGRAFIA

JUNINHO MOTTA

É com grande orgulho que a Telemig presenteia Belo Horizonte com o livro da mais completa e inédita história das artes plásticas da cidade nesses cem anos que ora festeja. Esse projeto de fôlego, que tivemos a oportunidade de acompanhar ao longo dos dois últimos anos e que agora entregamos ao público, registra textos e imagens editados pela Editora C/Arte e pelo Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro, no âmbito de sua *Coleção Centenário*.

O Ministério das Comunicações, em parceria com o Ministério da Cultura, através da lei Federal de Incentivo à Cultura, vem permitindo um amplo investimento da Telemig em projetos culturais no estado de Minas Gerais. É justamente essa parceria que nos possibilitou patrocinar a obra *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*.

Acreditamos nos projetos duradouros e na necessidade de se reconhecer a importância das iniciativas que possibilitem o conhecimento de nossa história. Só assim teremos condições de ter um país atento à cultura, visando construir o seu futuro.

SAULO COELHO
Presidente da Telemig

Toda obra de arte pereniza-se quando dela podem ser abstraídos seus elementos mais essenciais: primeiro, do artista, que lhe empresta personalidade; segundo, da época e do ambiente cultural, fundamental à captação de estilo; terceiro, da arte mesma, do puro e eternamente artístico.

A publicação *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte* – que o Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro, no âmbito da Coleção Centenária, oferece ao público, em parceria com a Editora C/Arte e com o patrocínio da Telemig – insere-se nas comemorações dos cem anos da capital e propõe-se, justamente, a revelar, através da arte, o retrato da sociedade belo-horizontina nesse período.

A obra coloca em evidência o papel desempenhado pelo artista plástico, no sentido de interpretar, explicar e dramatizar o mundo em que vive, em todos os seus aspectos, permitindo uma leitura que transcende os limites de espaço e tempo.

ROBERTO BORGES MARTINS
Presidente da Fundação João Pinheiro

O I R Á M U S	INTRODUÇÃO FERNANDO PEDRO DA SILVA E MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO	14
	ARTISTAS POPULARES DE BELO HORIZONTE ADALGISA ARANTES CAMPOS	20
	BELO HORIZONTE, ARRÁIAL E MÉTROPOLE: MEMÓRIA DAS ARTES PLÁSTICAS NA CAPITAL MINEIRA MARCELINEA BRÁS GRACAS DE ALMEIDA	70
	EMERGÊNCIA DO MODERNISMO IVONE LUZIA VIEIRA	114
	GUIGNARD, AS GERAÇÕES PÓS-GUIGNARD E A CONSOLIDAÇÃO DA MODERNIDADE CRISTINA AVILA	168
	FORMAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO	242
	PROSPECÇÕES: ARTE NOS ANOS 80 E 90 WALTER SEBASTIÃO	316
	NOTAS BIOGRÁFICAS	409
	SÍGLAS E ACRÔNIMOS	477
	ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES	499

INTRODUÇÃO

MARILIA ANDRÉS RIBEIRO E FERNANDO PEDRO DA SILVA

Este livro é o resultado do projeto *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*, realizado pela C/Arte Projetos Culturais, entre 1994 e 1997, por ocasião das comemorações do centenário da capital mineira. O projeto apresenta um mapeamento dos artistas que atuaram e atuam em Belo Horizonte e dos acervos dos museus, centros culturais e instituições públicas, além de discutir o contexto histórico e cultural da cidade desde a época do antigo Curral del Rei até a atualidade.

Para viabilizar a execução de tão ambiciosa proposta, facilitando seu estudo e sua apresentação ao público, decidimos dividi-la em seis módulos, que correspondem a momentos significativos da história da arte na cidade, e abrangem as manifestações artísticas populares, tema que, a nosso ver, requer um estudo histórico-social específico. Durante as comemorações deste primeiro centenário de Belo Horizonte, obras originais foram apresentadas ao público em seis exposições¹, que revelam a história da cidade através das artes plásticas.

O projeto inventariou fundamentalmente o acervo das instituições públicas, destacando os museus e centros culturais, e catalogou algumas obras de acervos de colecionadores particulares. A partir do material coletado e sistematizado pela pesquisa, foi organizado um amplo banco de dados informatizado que está disponível ao público através da Internet no site da C/Arte (<http://www.joinet.com.br/com.arte>).

Resultou ainda na produção de um documentário em vídeo, dirigido por Mariana Tavares e Marcos Barreto, um CD-ROM editado por Jefferson Alfredo Vieira e o Guia Turístico-Cultural de Belo Horizonte, coordenado por Marília da Mata Machado e Doia Freire.

O livro-referência *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*, uma co-edição entre a Editora C/Arte e a Coleção Centenário, da Fundação João Pinheiro, consta de seis textos inéditos assinados por estudiosos das artes em Minas Gerais, das Notas Biográficas - que reúnem dados sobre o trabalho de um grande número de artistas da cidade ou que tiveram participação em sua vida artística - e de um conjunto de cerca de trezentas reproduções fotográficas cuidadosamente feitas, em sua maioria, pelo fotógrafo Juninho Motta, acompanhadas de informações referentes à autoria, título e ano de realização. Em lista anexa, ao final do vo-

¹ *Artistas Construtores de Belo Horizonte, no Centro Cultural de Belo Horizonte; Emergência do Modernismo: anos 20 e 30, no Museu Mineiro; Consolidação da Modernidade: anos 40 e 50, no Museu de Arte da Pampulha; Formação da Arte Contemporânea: anos 60 e 70, no Museu de Arte da Pampulha; Prospecções: arte nos anos 80 e 90, no Palácio das Artes, e; Artistas Populares de Belo Horizonte, no Centro Cultural JFMG.*

lume, são apresentados dados adicionais das obras, como técnica, dimensões e acervo em que se encontram, bem como crédito de autoria das fotos.

Seguindo uma ordem cronológica, os capítulos do livro abrangem desde as manifestações artísticas do Curral del Rei até os dias atuais, sem deixar de incluir as manifestações de artistas populares. Os autores tiveram liberdade para escolher a perspectiva teórica e metodológica de pesquisa mais adequada para a elaboração de seus textos, que apresentam leituras diversificadas da história das artes plásticas em Belo Horizonte.

Adalgisa Arantes Campos realiza uma primeira leitura, sistemática e abrangente, das manifestações artísticas populares de Belo Horizonte ao longo do século. Discute a questão da cultura popular a partir dos pressupostos teóricos de Peter Burke e Alfredo Bosi, estabelecendo níveis diferenciados de abordagem da arte popular, de acordo com critérios sócio-culturais como a relação entre o artista, a obra e o mercado. Salienta que artistas belo-horizontinos como Raimundo Machado de Azevedo, José Valentim Rosa, Ananias Elias e Ana Quirino, entre outros, souberam produzir uma arte genuinamente popular, perpetuando valores tradicionais, coletivos sem a interferência da cultura erudita ou do mercado. A autora assinala ainda o momento de inserção da arte popular no mercado nos anos 60 e adverte para o desaparecimento gradativo da cultura popular na era da globalização.

Marcelina das Graças de Almeida desvenda o silêncio que permeia os estudos sobre o arraial de Belo Horizonte e recria, a partir de fragmentos, a história dos artistas e arquitetos construtores da cidade, assinala as obras de arte das igrejas, praças, palácios e mausoléus, reconstituindo a memória do patrimônio histórico e artístico da cidade. A autora tecelha uma história da arte integrada à história da construção de Belo Horizonte, seguindo de forma exemplar os ensinamentos de Giulio Carlo Argan, que destacam a importância da história da arte na reconstrução da história das cidades.

Ivone Luzia Vieira trabalha a relação entre tradição e modernidade nos anos 20 e 30, desvendando o momento de transição na história das artes plásticas de Belo Horizonte, e estabelece o seu diálogo com a história da arquitetura. A autora mostra-nos que, se por um lado a modernidade arquitetônica acompanha o planeja-

mento da nova capital mineira na virada do século, por outro a emergência do modernismo nas artes plásticas só se dará nos anos 20 e 30, culminando na Exposição do Bar Brasil, de 1936. Esse evento é o primeiro movimento de vanguarda artística na cidade, acompanhando a efervescência política da época e apresentando uma multiplicidade estilística, do acadêmico ao moderno *art déco*, apropriada aos momentos de transição. A autora adota a perspectiva teórica de Peter Bürger para reforçar seus argumentos, concebendo a vanguarda artística como um movimento coletivo, iconoclasta e provocativo, que visa romper com as instituições culturais tradicionais e criar uma arte nova, revolucionária.

Cristina Ávila faz uma leitura intertextual das artes plásticas, literatura e arquitetura nos anos 40 e 50, retomando a história do modernismo em Minas e salientando que, durante os anos 20 e 30, houve uma defasagem entre o 'espírito moderno' dos escritores e o 'espírito retrógrado' dos artistas plásticos. Estes não acompanharam as inovações que ocorriam no modernismo brasileiro, oscilando entre o tradicional e o moderno. A autora mostra ainda que a consolidação do modernismo, embora tardio e tímido, só ocorre em Belo Horizonte no início dos anos 40 sob o mecenato do prefeito Juscelino Kubitschek, quando o político implementa o projeto arquitetônico da Pampulha, a criação da Escola Guignard e realiza a polêmica exposição de arte moderna de 1944. O contato com artistas modernos como Niemeyer, Portinari, Burle Marx e Ceschiatti, aliado aos ensinamentos de Guignard, Franz Weissmann e Edith Behring, propicia a formação de novas gerações de artistas plásticos que se afirmam no panorama artístico brasileiro, marcando a presença da modernidade artística e arquitetônica na cidade.

Marília Andrés Ribeiro discute a presença de uma neovanguarda artística em Belo Horizonte durante os anos 60 e 70, acompanhando as manifestações contraculturais que ocorreram no panorama artístico internacional. A autora enfatiza o caráter político dos eventos que emergem na virada da década de 1960, culminando na manifestação *Do Corpo à Terra*, quando artistas e críticos ocuparam as ruas, os parques, a serra e os ribeiros da cidade com intervenções radicais. Salienta ainda a formação da arte contemporânea, situando-a no momento de transição entre o moderno e o pós-moderno, segundo a perspectiva teórica de Andreas Huyssen.

Walter Sébastião aborda, com olhar crítico, as questões emergentes no momento contemporâneo, sublinhando a procura de linguagens artísticas alternativas que correspondam aos desafios das sociedades atuais, inseridas no universo da globalização, do consumo, do marketing e das novas tecnologias. Sua reflexão pauta-se pelas diversas mostras coletivas que marcaram as décadas de 1980 e 1990 na cidade, revelando uma multiplicidade de perspectivas artísticas, desde a proclamação de uma nova arte guerreira no circuito mercadológico, que ocorre nos anos 80, até a emergência de uma atitude cética, antimercado, que delinea a criação artística dos anos 90. O autor discute o embate da arte pós-vanguarda com o mercado e o jogo lúdico e dramático experimentado pelo artista contemporâneo em Belo Horizonte.

A elaboração das Notas Biográficas, encomendada pela Fundação João Pinheiro à C/Arte, é uma outra parte da pesquisa. Seu objetivo é reunir informações sobre os artistas de Belo Horizonte e servir como subsídio para consultas de estudantes e estudiosos das artes plásticas. Resolvemos abranger o maior número possível de artistas que atuaram e atuam na capital mineira e consideramos também aqueles que deixaram obra expressiva na cidade, a exemplo de Portinari e Ceschiatti. Abrimos ainda um espaço para os críticos que desenvolveram uma atividade artística paralela, a exemplo de Márcia Sampaio, Frederico Moraes e Mari'Stella Tristão. Incluímos também fotógrafos e videomakers cujo trabalho é marcado por um estreito diálogo com as artes plásticas. Elaboramos os verbetes de acordo com a biografia dos artistas, apontando de forma sucinta a trajetória profissional de cada um, destacando sua formação artística, exposições individuais e participação em mostras coletivas.

Para a elaboração das Notas, usamos fontes primárias, como o Arquivo Público Mineiro, o Arquivo da Cidade de Belo Horizonte, catálogos de exposições e, principalmente, informações curriculares enviadas pelos artistas ou seus familiares. Aos artistas ou a seus familiares foi enviada carta-convite acompanhada de questionário, convidando-os a colaborar com informações que viabilizassem nosso trabalho. Aparecem nas Notas os artistas que responderam à nossa solicitação. Usamos também material coletado em entrevistas feitas com vários artistas – principalmente os que ainda não tinham esses dados organizados – e em fontes secundárias, como livros,

dicionários e livros-catálogos. Foram muito úteis ao nosso trabalho os dicionários de Roberto Pontual e de Walmir Ayala, além da recente publicação da Fundação Bienal de São Paulo sobre a Bienal Brasil Século XX.²

Para facilitar a consulta às Notas Biográficas, decidimos introduzir os verbetes em ordem alfabética, a partir do último nome do artista, seguido de local e data de nascimento. Em lista à parte, na abertura da seção, indicamos o nome pelo qual o artista é conhecido seguido de seu nome completo, tal como aparece nos verbetes. Diante da dificuldade que tivemos para levantar informações precisas sobre determinados artistas, principalmente os que já faleceram, alguns dados não foram fornecidos. Por economia de espaço, usamos várias siglas e acrônimos – desenvolvidos em lista apresentada à parte – referentes às instituições que aparecem com freqüência nos verbetes.

Para a elaboração dos verbetes, contamos com a colaboração dos pesquisadores Adalgisa Arantes Campos, Cristina Ávila, Ivone Luzia Vieira, Marcelina das Graças de Almeida, Marília Andrés Ribeiro e Walter Sebastião, que forneceram as informações básicas sobre os artistas de cada período. Contamos ainda com o trabalho de pesquisa e organização dos dados feito por Janaína Mércia Alves Melo e Rita Lages Rodrigues, estudantes de história e bolsistas do CNPq. Quanto às fotos publicadas neste volume, optamos por selecionar aquelas que registram obras preservadas em espaços públicos da cidade: praças, museus, centros culturais e instituições.

A concretização deste volume foi implementada a partir de convite feito pelo Presidente da Fundação João Pinheiro, professor Roberto Martins, estabelecendo parceria entre a Editora C/Arte e a Coleção Centenário, a cargo de Eleonora Santa Rosa, Diretora do Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação.

Devemos salientar a importância do primeiro investimento feito no projeto pela Secretaria Municipal de Cultura, na gestão da Secretária Maria Antonieta Antunes Cunha, dos investimentos da Prefeitura de Belo Horizonte, através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, que viabilizou esta pesquisa, e do patrocínio da Telemig – com apoio do Ministério da Cultura, por intermédio da Lei Federal de Incentivo à Cultura –, que muito colaborou para tornar possível esta publicação.

²PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro, Ediôra Spâla, 1986. AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

AGRADECIMENTOS

Arquivo Público de Belo Horizonte, Arquivo Público Mineiro, Centro Cultural UFMG, Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes/UFMG, Centro Cultural de Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários/UFMG, Centro de Referência Audiovisual da Prefeitura de Belo Horizonte, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Escola Guignard, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas /UFMG, Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, Fundação Cândido Portinari, Fundação Clóvis Salgado, Fundação Hélio Oiticica, Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Infraero, Instituto de Estudos Brasileiros/USP, Joinnet Internet Service, Master Turismo, Ministério da Cultura, Ministério das Comunicações, Museu Casa Guignard, Museu de Arte da Pampulha, Museu de História Natural/UFMG, Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro, Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Pró-Reitoria de Pesquisa/UFMG, Rede Globo de Televisão, Rede Minas de Televisão, Secretaria de Estado da Cultura, Secretaria Municipal de Cultura, Sociedade Amigas da Cultura, Upsicard, Via Cromo Artes Gráficas

Amílcar Martins, Ana Paula Gazzinelli, Andréia Martins Mayrink, Angela Santana, Angélica M. C. da Silva Coelho, Arnaldo Augusto Godoy, Bernardo da Mata Machado, Carlos Gomes, Carlos Roberto Rodrigues, Carolina Proença Nardi, Célio de Castro, Cláudio Nelson Barbosa, Conceição Piló, Déa Cecília Coelho de Lima, Denise Faleiro, Dorila Piló Veloso, Elisa Campos, Elizeth Munhós, Fernando Meira Dias, Fernando Pimentel, Fernando Pinheiro Moreira, Fernando Sette Martino, Gélcio Fortes, Gislaine R. T. Moura, Gonçala de Abreu, Gustavo Gazzinelli, Irene Patrícia Ribeiro, Jefferson A. Vieira, João Cândido Portinari, Jorge Moreira, José Álvaro Moisés, José Márcio Barros, José Maria Cançado, José Ronaldo Fidélis, Josenira Monteiro de Souza, Keila A. Couto Vaz, Kiko Ferreira, Letícia Julião, Letícia Nelson de Sena, Luís Carlos Pires, Luís Soárez Dulci, Magda Maria Bello de Almeida Neves, Márcia Silviano Brandão, Marcos Barreto, Maria Antonieta Cunha, Maria Aparecida Andrés, Maria Aparecida Mazzili, Maria Bernadette Sá Alves, Mariana Tavares, Marília Nazareth, Marta Rossetti, Moema Nascimento Queiroz, Monclar Milton Campos Archanjo, Neiva Ferreira Pinto, Nelson Rigatto de Gouvêa, Nestor Francisco de Oliveira, Neuza Rocha, Norma Goes Monteiro, Olimpia Maria Castro, Patrus Ananias, Paulo Valladares, Priscila Freire, Ricardo de Oliveira Pimenta, Rodrigo Barroso, Rômulo Novaes, Sara Ávila de Oliveira, Saulo Levindo Coelho, Sônia Maria Souza Mendes, Soraya Lages, Wandá Klabin, Wander de Melo Miranda, Zaira Souki Cordeiro.

A Coordenação Editorial agradece especialmente a Sra. Letícia Martins Azeredo, cujo apoio foi fundamental para a publicação deste livro.

SELEÇÃO E REVISÃO DA EDIÇÃO DE IMAGENS

FERNANDO PEDRO DA SILVA

MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA DE TEXTOS

ARTWORK

ACOMPANHAMENTO DE PRODUÇÃO GRÁFICA

ESCRITÓRIO DE DESIGN LÚCIA NEMER E

GUILHERME SEARA

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO GRÁFICA

JÚNIA PENNA

FOTOLITO E TRATAMENTO DIGITAL DE IMAGENS

ESPAÇO ALTERNATIVO

IMPRESSÃO

RONA EDITORA

Esta obra foi produzida em sistema de editoração eletrônica Macintosh, usando os programas QuarkXPress 3.32 e Photoshop 4.0. O texto foi composto na fonte Fyura Light e Trojan. Os fotolitos foram executados por Espaço Alternativo Ltda. A impressão foi realizada em papel couchê fosca 150g pela Gráfica e Editora Rona Ltda., com tiragem de 2000 exemplares, para o Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro e Editora C/Arte, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, Primavera de 1997.

Agradecemos a cooperação dos artistas, de seus familiares, dos colecionadores, críticos, galeristas, intelectuais, jornalistas e diretores de instituições culturais³, juntamente com suas equipes de trabalho, que não pouparam esforços para ver concretizada cada etapa do projeto.

A C/Arte Projetos Culturais, juntamente com sua equipe de trabalho, orgulha-se de ver cumprida mais esta etapa do projeto central da empresa nos últimos três anos e anuncia, ampliando a proposta, a produção de uma história das artes plásticas em Minas Gerais.

³Ministério da Cultura, Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG, CNPq, Fapemig, Museu de Arte da Pampulha, Museu Mineiro, Museu Histórico Abílio Barreto, Fundação Clóvis Salgado, Centro Cultural UFMG, IEPHA-MG, SPHAN, Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Congonhas (MG), Museu de História Natural da UFMG, Arquivo Público Mineiro, Arquivo da Cidade de Belo Horizonte, Cemitério do Bonfim, Centro de Referência Audiovisual da Prefeitura de Belo Horizonte, Sociedade Amigas da Cultura, Rede Minas de Televisão, Rede Globo Minas, Upsicard, Master Turismo, Via Cromo e Telemig.

Ponte rustico do Parque

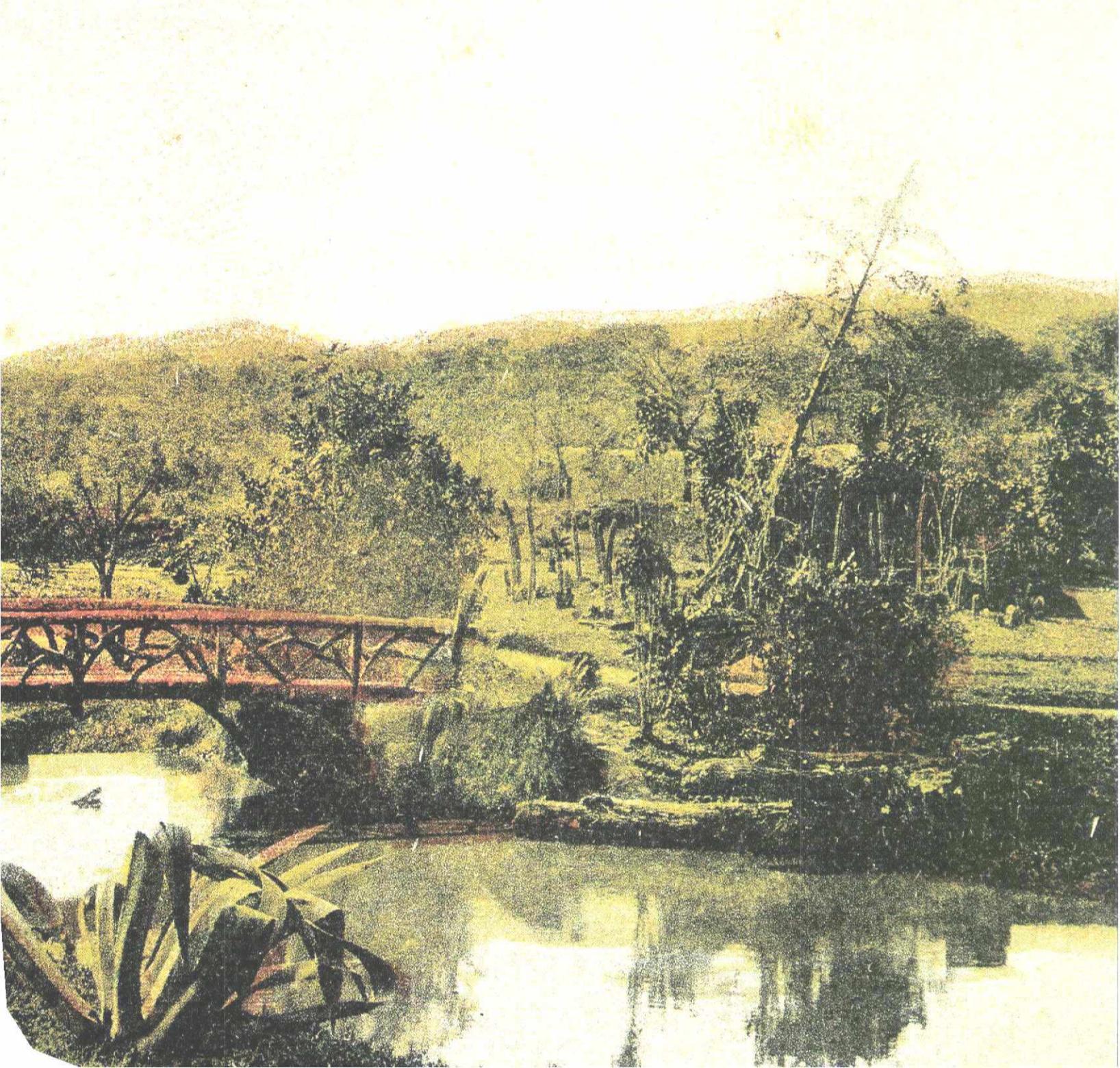
ARTISTAS POPULARES DE BELO HORIZONTE

ADALBERTO ARAUJO CAMPOS



Bello Horizonte - Minas. Brazil

Editores: Lunardi & Machado



ESCLARECIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste trabalho estudamos a percepção e as concepções do artista popular, seu *modus vivendi*, sua produção artística e sua inserção na sociedade de consumo, visando registrar e enriquecer as pesquisas sobre a arte popular em Belo Horizonte, da fundação da cidade até os dias atuais. Abordar um século de manifestações da arte popular na capital mineira é um desafio, pois, além dessa longa duração, resistente a mudanças apesar das inúmeras gerações, temos ainda o tempo curto, responsável pelo dinamismo e pelas mudanças no ritmo social.¹ Ao estudioso cabe, portanto, estabelecer as estruturas básicas, quase imunes às transformações, e apontar os acontecimentos que motivaram as alterações na relação autor-obra-consumo.

Um primeiro corte cronológico impõe-se: a década de 1960. Anteriormente, a atividade do artista popular, quase recreativa, não ia além da própria vizinhança, pois seu trabalho ainda não estava integrado às estruturas da vida moderna. Após os anos 60, na iminência de aposentar-se (ou já aposentado), ele passa a dedicar-se exclusivamente àquele ofício, esperando com isso "melhorar de vida" (comprar um terreno, construir ou ampliar a casa, ajudar a família a ascender social e culturalmente).

A partir de 1960, tem-se uma aceleração dos acontecimentos – portanto, a predominância do tempo curto – e o declínio progressivo das formas de vida tradicionais, face às exigências de uma cultura cada vez mais massificada. Teríamos então as transformações históricas relevantes e a fragmentação paulatina da cultura popular, mais decisiva nos grandes centros.²

Tendo em vista a exeqüibilidade da pesquisa, alusiva a um século de manifestações da arte popular em Belo Horizonte, destacamos apenas os artistas que residiram e atuaram na capital, razão pela qual muitos deles foram excluídos deste trabalho, como o entalhador Geraldo Teles de Oliveira (GTO) e o ceramista Antônio Poteiro, que participaram de exposições, deixando expressivo acervo nos museus locais.

Voltado para a comemoração do centenário de Belo Horizonte, este trabalho considera as relações do sujeito criador com a cidade e a sua inserção no bairro, geralmente situado bem distante da Avenida do Contorno. Quanto mais contextualizado com a cultura regional/popular e afinado com a memória oral, mais o artista se enquadra nos objetivos da pesquisa. O gênio solitário, intelectualizado e sub-

¹ BRAJDEL, Fernand. "La longue durée". In: *Annales E.S.C.*, 4(1958):725-53.

² Em seu estudo, Cecília Meireles adianta essa situação para os anos 50. Ver: "Artes Populares". In: *As artes plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Sul América/Banco Hipotecário Lápis Brasileiro, 1952, p. 113-149.

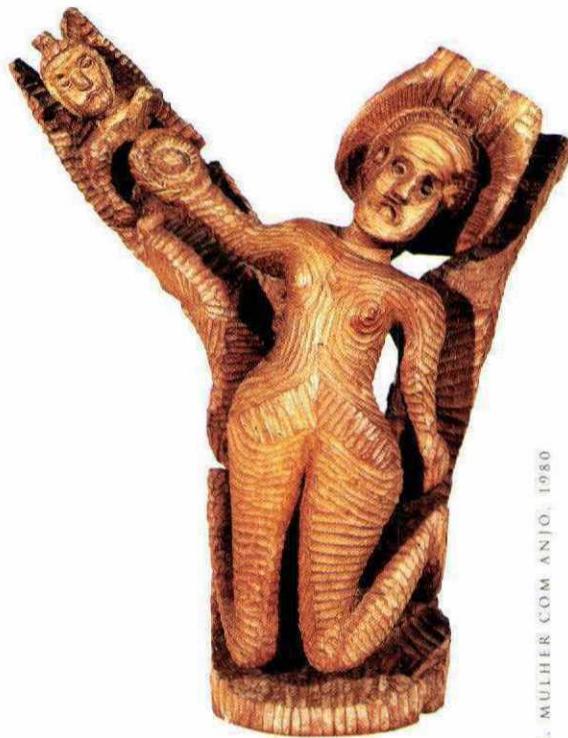
jetivado nada tem de popular. Dentro dessa premissa, a obra mais completa, mais ambientada na cultura popular de Belo Horizonte, é o Presépio do Pipripau, de Raimundo Machado Azeredo, que será examinada mais adiante.

Saliente-se ainda que privilegiamos os artistas dotados de uma contextualização sociológica absolutamente popular, iletrados ou semi-alfabetizados, de origem ser-taneja, interiorana ou suburbana, sem acesso à formação acadêmica, cujo saber artístico foi adquirido por esforço individual, destacando-se como autodidatas. O autodidata não se preocupa *a priori* com a tradição clássica e muito menos com a ânsia de novidades que motiva as vanguardas. Vive sob o peso do saber tradicional, veiculado através da memória oral. Contudo, isso não constitui impedimento para uma aventura criativa individual: "E muitas vezes tem-se de hesitar, mesmo diante de obra realizada por mão popular, quando se trata de sensibilidade tão excepcional que não corresponde nem representa a sua origem"³.

Distinguimos os artistas provenientes da classe média e das elites, que, detendo um saber formalizado em escolas de arte, abraçaram o estilo popular, conhecido vulgarmente como 'primitivo' ou 'ingênuo'. Essa postura foi necessária para preservar a natureza do trabalho, voltado para o registro da cultura e das manifestações artísticas do povo.⁴

Aqueles artistas são biculturais, porta-vozes do povo, "mediadores culturais", no dizer do historiador Michel Vovelle. Ocupam uma posição ambígua, pois tanto podem expressar-se com a linguagem popular quanto com a veiculada pelas escolas de arte. São como guardas de trânsito: podem defender o pedestre ou o motociclista, de acordo com as conveniências.⁵

Diante do que convencionamos como popular – ausência de poder econômico, formação autodidata, memória apoiada na cultura oral, duas ou mais atividades pro-



JOSÉ VALENTIM ROSSÁ. MULHER COM ANJO. 1980

³ Cf. MEIRELLES. Op. cit. nota 2, p. 115.

⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. "Da cultura popular", *Revista Brasileira de Folclore*, ano 1, 1(1961):5-16.

⁵ VOVELLE, Michel. *Idéologias e mentalidades*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 151-254.

fissionais –, vimos a necessidade de estabelecer, nessa mesma categoria, níveis culturais diferenciados. Podemos falar de artistas mais populares que outros e daqueles que já perderam as relações com o grupo social de origem, encontrando-se já bastante isolados por terem deixado de valorizar o comunitário em função de conquistas pessoais. Nessa situação enquadramos os que já foram assimilados pelas grandes galerias e agora celebram os temas e as técnicas populares, celebração que promete a 'natureza' do popular, pois evidencia um certo distanciamento (ou isolamento) em relação ao cotidiano do povo. Nesse caso é possível observar certa manipulação ideológica com vistas a satisfazer o consumo.

A arte popular belo-horizontina suscitou, nas décadas de 1960 e 1970, um expressivo interesse por parte do Estado e da imprensa local, que descobriu e registrou a atuação de muitos artistas. Jornais e *folders* do período fornecem uma quantidade substantiva de artistas populares.¹⁸ Diante desse acervo heterogêneo, perguntamo-nos: como conferir-lhe a chancela 'popular'?

Atualmente, diante da globalização da economia, da despersonalização, da coisificação crescente das relações humanas e da fragmentação da cultura popular, é insatisfatória uma leitura baseada apenas na análise formal e iconográfica daquela produção. Além da obra em si, devemos levar em conta as mudanças operadas na situação social e nas aspirações do artista, em sua inserção no mercado de consumo; portanto, a tríade autor-obra-apropriação social. Entretanto, não podemos maximizar a questão do consumo, pois a arte popular, em diferentes épocas, raramente foi apropriada pelo próprio povo, preocupado em garantir sua sobrevivência.

Entre as perguntas feitas aos artistas, uma delas tratava do preço dado às suas obras, na intenção de esclarecer a que público se destinavam. Surpreendentemente, os preços iam de meio a vinte salários-mínimos, com tendência à valorização da pintura, considerada como uma linguagem mais elevada, mais intelectualizada, do que a escultura. Constatava-se que as obras são feitas pelo artista do povo, mas voltam-se para o segmento superior da classe média, às elites e principalmente aos estrangeiros, que as consomem cada vez mais como *souvenir*. A obra é feita pelo povo, a temática e técnica também são populares, mas não se dirige ao povo.

¹⁸ Destacam-se os críticos de arte Maria do Carmo Arentes, Sérgio Maldonado, Fáthior Júnior, Marléné Trindade, Mônica da Mata e, sobretudo, Muriel Stela Tristão, considerada a "madrinha" por parte de muitos artistas entrevistados. A preocupação com a busca de identidade latino-americana foi geral. Veja BARTA, El. "Retorno de um mito: a arte popular". In: *Arte em Revista*, ano 2, n. 3 (1980), 10-12.

Devemos então considerar essa abordagem (inserção social dos autores-obra-público) mais dinâmica e adequada aos novos tempos, pois nas últimas três décadas não é o povo que vem consumindo arte popular. Portanto, a caracterização 'popular' é feita a partir da conjugação do *modus vivendi* dos criadores (valores, costumes, crenças) com a linguagem artística e a leitura iconográfica, e não em função do consumo. Definir o popular em função da apropriação social é problemático.⁷ Além de não admirar, o povo não tem recursos financeiros para adquirir esses objetos únicos, ainda intocados pela padronização, responsável pela queda de preços.

A partir dos anos 60, com a descoberta e introdução desses artistas no circuito das galerias e museus, os preços subiram, embora a maior parte deles continue levando uma vida modesta, pois nem sempre beneficiam-se de suas próprias obras, que demandam tempo e, por serem feitas artesanalmente, enorme quantidade de trabalho. Êxodo rural, velhice e semi-analfabetismo criam uma situação de dependência. Apenas uma minoria conseguiu descolar-se de sua origem social, abandonando atitudes, comportamentos e percepções do homem do povo para assumir uma visão de mundo mais pragmática e individualista.⁸

AS CULTURAS EUROPEIAS

A cultura é um sistema de práticas e significações que envolve atitudes, comportamentos, valores, crenças e formas simbólicas (objetos). Social e histórica, manifesta-se no cotidiano dos homens: nas formas de sentir, pensar, representar e rela-



DETIMAR. CENAS DA VIDA DE ALEIJADINHO I. S/D

⁷ Sobre os modelos para a abordagem da cultura popular, ver LE GOFF, Jacques. "Aspects savants et populaires des voyages dans l'au-delà au Moyen Age". In: *L'imaginaire médiévale*. Paris, Gallimard, 1985; p. 102-119.

⁸ No transcorrer das entrevistas, percebemos nés artistas que ascenderam econômica e socialmente preocupação em demonstrar que conheciam o artista e crítico 'el', que venderam quadros para talas pessoas, talas pessoas. Há uma intenção reiterada de provar que se tem trânsito entre as élites e o mundo das vanguardas artísticas. Nos artistas populares dotados de forte contextualização social e antropológica, que pouco se beneficiaram com o sucesso, não ocorre essa situação embaraçosa. Há uma reserva pessoal, aliada à modéstia e à ausência de vaidade.

JOSÉ VALENTIM ROSA. GLÓRIAS DE SÃO FRANCISCO. S/D



cionar-se consigo próprio, com a natureza e com o sagrado: A cultura revela-se no modo como o homem come, bebe, anda, trabalha, fala, chora, canta, dança, silencia, acredita e morre. Pode ser definida "como o processo social e histórico constituído pelas relações de conhecimento e transformação do homem como natureza e pelas relações de conhecimento do homem com outro homem, processo que cria um mundo humano, e através do qual o homem se realiza como homem neste mundo humano".⁹

Em ensaios a respeito da cultura popular européia de 1500 a 1800, Peter Burke considera que até essa época era possível encontrar uma cultura erudita (grande tradição), veiculada pelos liceus, seminários, universidades; e a cultura popular (pequena tradição), transmitida oralmente.¹⁰ Entretanto, reitera o autor que as duas tradições não correspondiam simetricamente aos principais grupos sociais – as elites e o povo –, pois até então a aristocracia compartilhava dessas duas culturas, com a seguinte ressalva: "A élite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes".¹¹ O povo, por ser iletrado, não tinha acesso à cultura erudita.

O aristocrata apreciava as baladas, fábulas, livretos populares, danças, festas, objetos artísticos da gente comum. Além de expressar-se em latim ou no vernáculo, conhecia também o dialeto regional. Até fins do século XVIII, as elites não tinham se divorciado da cultura popular e, por essa razão, esta é considerada uma cultura compartilhada. Diante disso, não se pode conferir a chancela 'popular' em razão da apropriação dos objetos culturais, feita não só pelo povo, como também pela nobreza.

Com o advento da indústria, ferrovia, rádio, cinema, televisão, serviço militar obrigatório, alfabetização em massa, nacionalismo, responsáveis por uma homogeneização global dos modos de vida, do espaço e das relações humanas, a cultura popular entra em um irreversível processo de fragmentação, até atingir um estado residual.¹² Essa aceleração histórica constitui um golpe de misericórdia contra as diferenças e particularismos culturais.

⁹ VAZ, pe. Henrique C. de Lima: *Cultura e Universidade* [Coleção Educar para a Vida]. Rio de Janeiro, Vozes, 1966, v. 10

¹⁰ BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 55

¹² BURKE, Peter. Op. cit.; MEIRELLES, Cecília. Op. cit

ANANIAS ELIAS. AS TRES MARIAS. 1972



Peter Burke esclarece ainda que a cultura popular tem, em seu interior mesmo, inúmeras diferenças, razão pela qual emprega a noção de subcultura. Dentro do que se considera popular haveria inúmeras subculturas de grupos (jargão próprio), como, por exemplo, uma subcultura de artesãos, musicas, padeiros, cegos, taberneiros, prostitutas. Consta ainda a existência de subculturas étnicas (judaia, moura), religiosas (católica, protestante), entre outras.

Desse modo, a pequena tradição comporta inúmeras subculturas. Ela encontrou as condições favoráveis para o seu florescimento, sobretudo antes do advento da indústria e da consequente modernização da vida social. A industrialização suscitou mudanças profundas nas esferas econômica, política e social, promovendo novas formas de sentir, pensar e representar. Para nomear esse conjunto de transformações, temos a modernização (economia e política), modernidade (tempo e espaço) e modernismo (arte e cultura). A modernidade é a experiência universal de tempo e espaço, que despejou "a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia".¹³ A dinamização constante das forças produtivas, a partir da automação, massificação e internacionalização crescente dos mercados, sustentando-se na crença otimista dos frutos do progresso econômico e tecnológico. A modernidade inaugura a "tradição de destruir a tradição" (Rosenberg), a "cultura de combate" (Lionel Trilling), a "cultura de negação" (Renato Poggio).¹⁴

A imposição desse ritmo a todos os aspectos da vida resulta na despersonalização das relações humanas, no convívio intolerante com o passado, na fragmentação da memória oral e destruição do antigo, convertido rapidamente em obsoleto, e na homogeneização da linguagem artística, em prejuízo das diferenças regionais ou pessoais. O homem moderno armou-se de uma racionalidade funcionalista, que busca a satisfação nas oportunidades de se obter lucro. Nesse sentido, tudo conspira contra as culturas populares (tradicionalis), cujo fim é a preservação do conhecimento adquirido oralmente, com a experiência consuetudinária, obtida através da confraria, do ateliê, da família, da aldeia, dentro, enfim, de uma caracterização

¹³ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmarcha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Cia. das Letras, 1986, p. 15.

¹⁴ *idem*, *Ibidem*, p. 29.

essencialmente particular, no máximo regional. Com a crescente globalização da economia, tornam-se cada vez mais difíceis a autonomia e a auto-suficiência das esferas locais, convocadas para integrar a nova ordem mundial.

A civilização baseada na tecnologia exige racionalização, homogeneização, des-sacralização e universalização das práticas culturais, cuja identidade obtida é cosmopolita.¹⁵ Nesse contexto, surgiram artistas – expressionistas, fovistas, cubistas – profundamente fascinados com a linguagem e a energia da arte dos orientais e dos povos que ainda viviam em estágio tribal. Com o surgimento dos museus de etnologia e etnografia no século XIX, os artistas europeus puderam refletir sobre sua cultura. Eles queriam a “recuperação de uma dimensão espiritual, mítica, primitiva e escatológica que o naturalismo, o historicismo, o ecletismo, o impressionismo e outras correntes posteriores da arte e arquitetura do século XIX haviam perdido”.¹⁶

AS CULTURAS BRASILEIRAS

Na República Velha (1889-1930) verifica-se uma abertura à modernização, à modernidade e ao modernismo no Brasil. Em face disso, torna-se insatisfatória a definição das culturas brasileiras feita pela antropologia tradicional: cultura indígena, negra, branca e mestiça. Nesse caso elaboramos uma conceituação seguindo as reflexões de Peter Burke e Alfredo Bosi¹⁷:

- Cultura popular ou culturas do povo: composta de inúmeras subculturas (preferimos o plural, culturas do povo, por considerar que o prefixo *sub-* tem uma conotação negativa). Trata-se das práticas culturais dos desprovidos de poder econômico, ainda não institucionalizadas pelo Estado ou empresa. De fato, ocorre um isolamento dessa cultura em relação às culturas de massa e das elites. Refere-se necessariamente às culturas voltadas para a perpetuação dos valores, crenças e experiências coletivas ou de um grupo (artesanal, musical, ofícios mecânicos).
- Cultura de massa: promovida pelo Estado e pela indústria cultural, relaciona-se essencialmente com o consumo de bens simbólicos através dos meios de comunicação de massa (imprensa escrita, rádio, televisão, cinema, microcomputador etc.).

¹⁵ SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1984.

¹⁶ Iem; ibidem, p. 77. Sobre o gosto generalizado dos artistas pelos museus científicos e etnográficos, ver ainda PEDROSA, Mário. “Panorama da pintura moderna”. In: *A arte, forma e personalidade*. São Paulo, Kairos, 1979, p. 119-45. Sobre museus, ver LE GOFF, Jacques. “Memória”, in: *História e memória* (Campinas, Unicamp, 1992, p. 464-65).

¹⁷ BOSSI, Alfredo. “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, in: *Dialética da colonização*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 308-45.

ANA QUIRINO. CHICA DA SILVA. 1970



– Cultura erudita ou letrada: constitui um saber formalizado pelas escolas. No Brasil, com o desenvolvimento do capitalismo, houve uma tendência à substituição nos currículos escolares das disciplinas humanistas (grego, latim, filologia, filosofia, francês, história da arte) por conteúdos mais pragmáticos, adequados ao funcionamento econômico. Com isso, a cultura das elites identifica-se cada vez mais com uma cultura de técnicos.¹⁸

– Cultura criadora: vertente cultural que reúne, segundo Bosi, compositores, artistas plásticos, intelectuais, “que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam para quem olha de fora um sistema cultural alto, independentemente dos motivos lógicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista”.¹⁹

No nosso caso, essa vertente é muito interessante, pois englobaria os artistas populares cujo trabalho é marcado pela originalidade. Independentemente de terem ou não se alfabetizado, eles fizeram uma aventura artística pessoal e acabaram se distinguindo do conjunto, como Raimundo Machado Azeredo, Amadeu Luciano Lorenzato, Valentim Rosa e Ananias Elias.

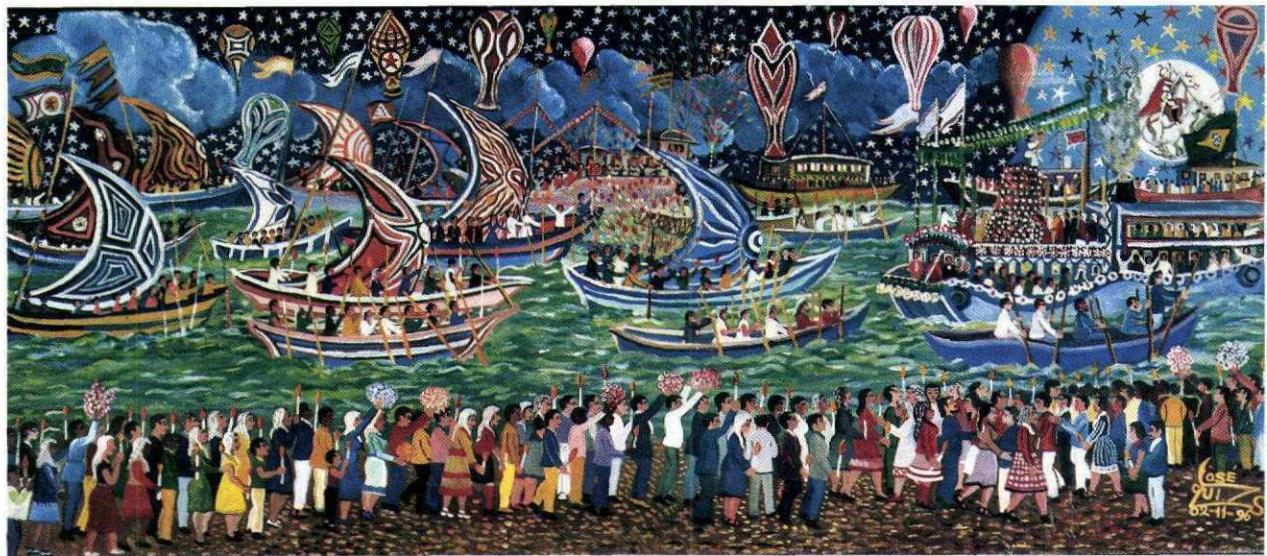
Bosi analisa o impacto que uma cultura exerce sobre a outra, tanto de cima para baixo quanto no sentido inverso: os cruzamentos culturais. Pressões, verdadeiros trocas culturais denunciam a existência de um tráfego de mão dupla, que imprime dinamismo à vida cultural. Para reiterar as influências que as culturas populares exercem sobre a cultura erudita, basta citar exemplos oportunos como Villa Lobos, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e Mário de Andrade. Tais intercâmbios culturais podem ser artificialmente estimulados, inclusive quando é de interesse do Estado, como, por exemplo, em políticas populistas.

VISÕES DE MUNDO DO ARTISTA POPULAR: PROCESSO CRIATIVO E ICONOGRAFIA

A temática popular considera principalmente o homem (isolado e/ou na vida social), os animais (ferozes e/ou domésticos), as plantas, as paisagens rurais e urbanas e as figuras sagradas (biblicas, aparições miraculosas e santos), dando-lhes grande variedade de tratamento. Em raras ocasiões, trata de temas relacionados à mitologia clássica e oriental.

¹⁸ ROUANET, Paulo S. “Reinventando as humanidades”. In: *As razões do Iluminismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 304-330.

¹⁹ BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 309.



Contudo, esses motivos e suas combinações foram mais ou menos freqüentes, conforme a época tratada e a mentalidade do artista em questão. Grossso modo podemos dizer que, em períodos mais recuados, houve maior número de representações do homem integrado com a natureza animal e vegetal. Essa combinação iconográfica é fruto de uma visão de mundo ainda imaculada pelo pensamento cartesiano, que separou e contrapôs sujeito-objeto, exterior-interior, essência-existência, razão-emoção, sagrado-profano.²⁰

Se o artista tem origem e vivência no mundo rural e conta com boa memória, que o faz portador de uma mentalidade camponesa, ele tende a valorizar a figura humana fundida harmoniosamente à natureza.²¹ A memória, "mecanismo de registro e retenção, depósito de informações, conhecimentos, experiências", ainda que sujeita a reformulações e mudanças, não o deixa perder os laços com o passado.²²

Saliente-se que não houve uma escolha premeditada dessa temática, que acaba fluindo naturalmente. A mentalidade é distinta da ideologia, manifestando-se nas crenças, hábitos e afetos veiculados secularmente pelo grupo social a que pertence o artista.²³ Encontramos, assim, numa mesma cultura inúmeras mentalidades, por vezes até contraditórias entre si e descompassadas em relação aos valores em ascensão social.

No plano de uma história universal, a visão de mundo de caráter cosmogônico, importante na transmissão oral, foi destruída com os avanços da indústria e do pensamento racional, cartesiano, responsáveis pela uniformização global dos modos de vida e pela ascensão de uma memória técnica. A difusão da mentalidade moderna, uma vitória do conhecimento matemático-empírico-cibernetico sobre os saberes decorrentes dos sentidos e da intuição, não ocorreu de forma homogênea e imediata. Enquanto na Europa oitocentista se tinha uma expressiva penetração dessa racionalidade no mundo rural, no Brasil, particularmente em Minas Gerais, o processo foi outro.²⁴

²⁰ MERLEAU-PONTY, M. "O olho e o espírito". In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, p.85-126. Sobre o modelo cartesiano, ver BURTT, Edwin Arthur. *Los fundamentos metafísicos de la ciencia moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1960.

²¹ De fato a maioria dos artistas estudados são negros, mas é interessante observar que é popular não se prender exclusivamente ao africano.

²² MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. "A história, cíctiva da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 34(1992):9-24, p. 10. Ver LE GOFF, J. Op. cit. p. 17.

²³ GINZBURG, Carlo. "O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição". São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 30-31. A ideologia, por sua vez, inscrever-se no domínio do pensamento racional. Pode-se escolher ideologias, mas ruma à mentalidade, herdada das pais, avós, grupo social, época.

²⁴ MANDROU, Robert. "L'ancien régime socio-culturel". In: *La France aux XVIIe et XVIIIe siècle* (col., Nouvelle Col). Paris, PUF, 1970, p. 142-203. Convém lembrar que neste Estado, até 1840, tem-se notável produção artística de feição rococó, estilizada, no Brasil, de uma mentalidade ainda enformado pelo motivo religioso.

Em face disso, não nos surpreendeu, na Belo Horizonte dos anos 60 até o início dos 80, a presença de uma iconografia pautada na concepção biocósmica, evidenciada sobretudo na obra de escultores mais idosos, como José Valentim Rosa e Ananias Elias, afeitos à natureza apesar das exigências da vida moderna. Essa mentalidade cosmogônica foi mais persistente na escultura do que na pintura, mais aberta às influências da alfabetização e dos estóques visuais difundidos pela mídia.

Vimos anteriormente a existência de níveis diferenciados em uma mesma cultura, no caso a popular. A mentalidade cosmogônica é, sem dúvida, a mais indiferente ao pragmatismo moderno, por isso a mais popular, não em função do número de adeptos que suscita, mas em virtude da sua duração no tempo. Essa visão de mundo desconhece a morte, posto que na natureza tudo se regenera, retorna à mãe terra, é fertilidade e abundância.

O ARTISTA, O MUNDO NATURAL E A CRIAÇÃO: VALENTIM ROSA E A IMOBILIDADE SOCIAL

Dentro dessa mentalidade biocósmica, o exemplo mais expressivo é o escultor José Valentim Rosa, neto de escravos africanos, nascido em 1911 na fazenda da Cachoeira, entre Carandaí e Ressaquinha, em Minas Gerais. Ainda criança, já ajudava a família nos trabalhos feitos em fazendas, conservando-se praticamente à margem da escrita, pois não foi além do segundo ano primário. Mas antes de mudar-se com a família para Belo Horizonte e de tornar-se guarda-de-linha na Estrada de Ferro Central do Brasil, trabalhou dez anos em uma fábrica de manteiga em Belo Vale (MG). Quando chegou à capital, em 1952, já tinha uma sólida cultura popular, de base rural, com um pé na África e outro nas tradições populares dos portugueses.

Os críticos, entretanto, não se deram conta da predominância da vida natural na atividade artística de Valentim, realçando, à luz da análise junguiana, o “inconsciente individual e coletivo”, a “figuração umbandista”, a “ingenuidade primitiva”, o “misticismo oriundo das culturas primárias” e coisas do gênero.²⁸ Não há como negar a presença de uma mentalidade pré-industrial em Valentim Rosa. Ele conjuga em uma mesma peça o humano, a flora e a fauna. Não bastasse a aliança

²⁸ Sobre a análise junguiana, ver FROTA, Lélia C. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978, p. 57-68.

temática, o escultor faz uso das curvas naturais e vãos oferecidos por galhos e troncos. Enquadra-se nessa visão a maior parte de suas obras, as mais criativas, como o *Peixe Grejila*, premiada na XIII Bienal Nacional de São Paulo, em 1974, a *Aranha Tocaxiris, Estrela das Artes*, homenageada com o Prêmio Centro de Educação Permanente Prof. Luiz de Bessa, em 1981, e *Glórias de São Francisco*, alvo do Grande Prêmio do Governo do Estado de Minas Gerais, em 1982.

Valentim Rosa trabalhou não só a figura humana integrada ao mundo natural, temas afro e orientais, como também motivos do catolicismo popular, que resultaram em uma série de anjos feitos, segundo o artista, em agradecimento ao milagre alcançado após uma longa doença. A mencionada aparição miraculosa ocorrida na infância suscitou a elaboração de esculturas de excelente qualidade, ratificando ainda que o artista não se voltava exclusivamente para as tradições africanas. Além do motivo angélico, acrescentam-se inúmeras esculturas de São Francisco.

Nos últimos anos, carente da madeira adequada ao tipo de escultura que fazia, já muito cansado e cada vez mais cético em relação aos valores da modernidade, Valentim viu-se obrigado a realizar obras de dimensões reduzidas, a partir de retângulos de mogno obtidos gratuitamente em marcenarias, madeira excessivamente macia e imprópria aos trabalhos complexos e do porte preferido pelo escultor. Nessa produção, feita basicamente com fragmentos de madeira, os volumes são sacrificados, a integração do homem com a natureza e o sagrado deixa de existir, para dar lugar a rostos pensativos e solitários. Trata-se de um acervo menor, sem o entusiasmo de outrora.

Magoados com as injustiças do modelo sócio-econômico brasileiro, mas fiel à mentalidade cosmogônica, o velho escultor relembra e abençoa a terra natal que, semelhante a um paraíso (país de Cocanha da tradição popular europeia), é o reino da abundância e da fertilidade: "Considero Carandaí como minha terra real mesmo, de formas que considero aquele território um território abençoado,



VALENTIM ROSA: JUSCELINO, 1977

onde colhe todos legumes de fruta graneira, quer dizer, batata-doce, tudo quanto é tipo de legume, naquele trechinho de Ressaquinha".²⁶

Entrevistado recentemente, o artista assume um tom sacro e escatológico. Sacro por acreditar que as graças e infortúnios são designios divinos, e escatológico por ter convicção de que estamos na iminência da consumação dos tempos, anunciada pela miséria, exploração, irracionalidade, desordem e sofrimento. Na visão do artista, esse mundo impiedoso e sem sentido estágia – "graças a Deus" – chegando ao fim.

Entretanto, ressaltar essa continuidade cultural (arcaísmos-sobrevivências) de Valentim Rosa seria minimizar sua atuação consciente e crítica e a singularidade de seu talento artístico. Trata-se de uma concepção complexa, de uma atividade criativa que não se inclina às leis de mercado. O artista vive a sua verdade a partir de uma aventura absolutamente pessoal, ainda que ancorada em tradições seculares. Sua forma remete-nos à pré-história (totens da Ilha de Páscoa e arte africana), ao expressionismo alemão; é universal. Trabalha os estados da alma – o *pathos* – sem cair em citação ou narrativa de sentimentos. Valentim Rosa é sem dúvida um artista popular, mas sua obra manifesta uma intemporalidade, uma universalidade, que não admite ser encerrada em visões redutoras ou estilos precisos. Surge então a pergunta: como delimitar a fronteira entre arte erudita e popular, quando temos manifestações de criatividade tão singulares? Por que Valentim – e não Lorenzato ou Raimundo Machado Azeredo, mais velhos que ele – foi o mantenedor dessa mentalidade biocósmica?

Na tentativa de explicar a resistência da visão mítica em Valentim, enfatizamos sua escolarização precária, a forte determinação individual, que explica até mesmo o casamento precoce – aos 19 anos, com uma viúva bem mais velha, com muitos filhos e necessidades –, a afeição aos pais, a questão da raça, a vivência rural.

Sabe-se que a mulher (avó, mãe, esposa) é vetor relevante na transmissão da cultura popular quando o meio é iletrado. Nesse caso, trata-se de um ambiente cultural muito distinto do vivenciado por Lorenzato, filho de imigrantes italianos, e de Raimundo Azeredo, nascido em Belo Horizonte no início do século. Valentim tem 85 anos, tendo ingressado no mercado de arte tardivamente, nos anos 60.

²⁶ Entrevista de Valentim Rosa, gravação da áudio em 12/09/95.

Consumiu grande parte de sua vida como trabalhador da Central do Brasil, numa época de pouquíssima mobilidade social. Não bastassem essas adversidades, ele fez uma escolha afetiva difícil, que limitou a dinamização de seus valores pessoais, sobrecregendo-o de encargos.

Mas a explicação sócio-cultural, por ater-se mais às condições sociais do que propriamente à qualidade artística, não esclarece a vitalidade criadora de Valentim, apesar de seu extremo insucesso material, o que exige uma interpretação mais afetiva aos processos criativos, isto é, o modelo fenomenológico, que tende a valorizar a percepção altamente pessoal do artista em questão. Nem sempre o artista bem-sucedido materialmente o é em termos de criação genuína. Não há uma implicação necessária entre qualidade artística e sucesso financeiro.

ANANIAS E O MUNDO NATURAL

O escultor autodidata Ananias Elias nasceu em 1925, no interior do Rio de Janeiro. Em suas mudanças de domicílio, exerceu inúmeras profissões: foi lavrador, padeiro, prensista hidráulico. Seu talento artístico desenvolve-se após os 50 anos, quando já não mais conseguia trabalho com carteira assinada. Enquanto viveu no Rio de Janeiro, num ambiente dotado de madeiras variadas e belezas naturais, teve uma convivência significativa com os índios crenques. Nessa época ainda não esculpia. Essa fase de sua vida marcou-o muito por ter permitido conhecer em profundidade as plantas, os animais e o convívio intercultural. Mais tarde, na falta do mundo natural, trabalha a partir da memória e da percepção visual, sempre sensível às formas brutas.

Embora negro, seus valores o identificam mais com a cultura cabocla e sertaneja do que com as heranças africanas. Sua temática é o homem, a mulher e os animais, isolados ou juntos, em absoluta harmonia. Predomina o natural, o humano, jamais o simbolismo político ou sagrado. "Trabalho muito com a natureza, assim, exploro a natureza, associo a minha arte à natureza, e



ANANIAS ELIAS. A PROFESSORA DA ROCA. 1980

me ajuda muito isso aí".²⁷ Entenda-se que a "ajuda" mencionada não diz respeito à obtenção de lucros. O artista, com muita coerência, não se curva ao mercado. Nunca fez santo ou tema folclórico nem adocicou a linguagem para atingir o mercado. A confecção de imagens de feição barroca e os temas folclóricos têm, como se sabe, grande poder de atração sobre o grande público. De novo observa-se que a qualidade artística não tem necessariamente um equivalente sociológico.

Do ponto de vista do tratamento escultórico reservado ao humano, é importante salientar a interiorização psicológica, a personalização rigorosa e o aspecto sertanejo das figuras, geralmente esguias e elegantes, como o escultor. São pessoas comuns: a professorinha, o estudante, a menina, o soldado florestal. Tais obras têm uma leve rigidez, talvez herdada das bonecas que a mãe fazia. Mas todas com feições muito próprias: "A natureza não mistura, nunca tem uma peça igual, não! Sempre as minhas peças são peças diferentes uma da outra".²⁸

O mais original nesse escultor não é a caracterização do humano, mas o entrosamento com o natural, expresso na absoluta economia de gastos e no aproveitamento das formas criadas pelo homem. Ananias não só utiliza o tronco das árvores, mas também, na ausência dele, as raízes; comumente desprezadas após a extração ou queimadas. Ele não distingue madeira nobre de madeira vulgar, trabalhando com todas elas: jacarandá, aroeira, cedro, angelim, laranjeira, amoreira, goiabeira, murici, hibisco e muitas outras. As formas naturais são aproveitadas, até as que resultam de doenças que atacam as árvores: os nós ou câncer das árvores. Nas mãos do escultor, essas irregularidades geram complicados penteados em cabecinhas femininas. Numa mesma peça ele concilia o fazer artístico com as formas brutas.

ANA QUIRINO E OS BICHINHOS

Ainda dentro dessa coesão com o mundo natural – combinação de pessoas, animais e plantas –, com notável diversificação dos bichinhos, temos a ceramista Ana Quirino, nascida a 20 de março de 1933 em Santa Maria do Suaçuí (MG). Em 1949 ela passa a residir em Belo Horizonte. Entre os artistas arrola-

²⁷ Entrevista de Ananias Elias concedida à autora em 25/11/95.

²⁸ Ver nota 27.

dos nesta pesquisa, Ana Quirino é a herdeira mais genuína da tradição de fazer bichinhos, costume popularíssimo na cerâmica indígena e portuguesa, criando miniaturas semelhantes aos bibelôs e brinquedos infantis de outrora.²⁹ "Todo presépio meu tem bichos, sabe? Tem coruja, tem coelhinho, animalzinho, tem, só cê ver?"³⁰

Mas essa relação com a natureza difere daquela de Ananias Elias e Valentim Rosa, pois conta com a mediação da religiosidade devocional, de matriz portuguesa, que suscitou no Brasil um surto cerâmico escoado principalmente nas grandes feiras nordestinas. A arte de Ana Quirino é impensável sem essa sustentação profundamente religiosa.

RODELNÉGIO E AS CULTURAS REGIONAIS

Entre os pintores que trabalharam com as paisagens e festejos tradicionais, destaca-se Rodelnégio Gonçalves Neto, nascido a 29 de julho de 1915, em Alegre (ES). Dos artistas que entrevistamos para a realização deste trabalho, ele é o que mais profundamente compreendeu as diversidades culturais do Brasil, em virtude de sua vida itinerante, motivada pelos deslocamentos constantes de seu parque de diversões. Ouvindo seus relatos, fazemos mentalmente uma viagem terrestre e fluvial, do sertão ao mar, de norte a sul, sensível às irregularidades do relevo, às diferenças de costumes, aos valores humanos. Através de uma cortesia natural e do traquejo com diversas culturas, desenvolveu uma hospitalidade raramente encontrada nos dias atuais.

Apesar de ter sido criado em condições modestas, Rodelnégio concluiu o curso primário: "Só o primário, porque eu sou de 1915, época que quem tinha o primário era doutor"³¹. Em suas andanças conheceu e casou-se com dona Geralda, que lhe deu sete filhos e apoio para desenvolver, já na meia-idade, o ofício de pintor, o que



ANA QUIRINO. PRESÉPIO. 1995

²⁹ CARNEIRO, Edson. "Artes populares: seu universo e diversidade." In PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. Sobre o gosto pelos miniaturas, ver COIMBRA, Sílvia R. et alii. *O reinado da tua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1980.

³⁰ Entrevista de Ana Quirino concedida à autora em 28/02/96.

³¹ Entrevista de Rodelnégio Gonçalves Neto concedida à autora em 04/10/95.

aconteceu após seu estabelecimento definitivo em Belo Horizonte, em 1953, segundo ele: "porque já estava com vários filhos e via necessidade de encaminhá-los na escola; viajando não tinha possibilidade".³²

Desenvolveu-se então como autodidata, estimulado pelo pintor erudito Herculano Campos, a quem devota grande amizade. Com o apoio de Mari/Stella Tristão, passa a ser conhecido na imprensa a partir de 1964, conquistando prêmios e tendo trabalhos expostos em galerias de arte.

Rodelnégio é um expoente da cultura popular, mas em um nível diferenciado em relação à mentalidade biocósmica tratada anteriormente. O seu popular não se funda essencialmente na memória oral, tendo sido influenciado por suas viagens Brasil afora e por sua escolarização. Seus filhos atingiram as escolas superiores, contribuindo para a elevação intelectual e econômica da família e para a modernização dos costumes. Embora a obra de Rodelnégio tenha experimentado mudanças, ela se manteve coerente e com continuidade estilística.

Seus temas estão mais para a cultura do que propriamente para a natureza; festas e procissões (católicas e sincréticas), parque de diversão, condução de boiadas e outras cenas de trabalho (pesca, colheita de algodão). Sua fonte iconográfica é a memória visual, com recorrência eventual à fotografia e à imprensa escrita.

Valentim Rosa, apenas cinco anos mais velha que Rodelnégio, mas sem o domínio da leitura, manteve-se absolutamente alheio às conquistas operadas pela mídia, através de uma linguagem essencialmente expressionista. Os poucos santos que fez, algumas esculturas retratando a aparição miraculosa do anjo e de São Francisco de Assis, não apresentam qualquer afinidade com as formas do barroco rococó.

Rodelnégio, bem como alguns pintores mais jovens (José Luiz Soares e Antônio Dionísio da Cruz), introduz letrários, verdadeiras frases, na tela, mostrando uma clara interferência da cultura letrada. Fica, portanto, cada vez mais difícil identificar hoje um popular "puro", isento de mediações com outras manifestações culturais.³³

³² Ver nota 31.

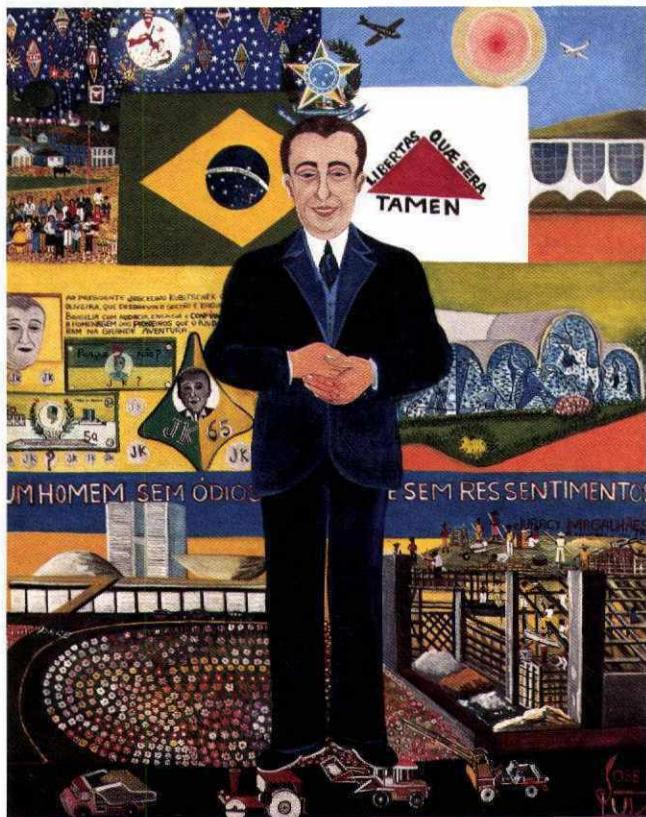
³³ Sobre a imprensa da escrita nas culturas populares, ver JAVS, Nataália Z. "O povo e a palavra impressa" in *Culturas do povo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, p. 137-85.

RODELNÉGIO GONÇALVES NETO. GIRASSOIS. 1990



RODELNÉGIO GONÇALVES NETO. COLHEITA DE ALGODÃO. 1978





por Guignard, durante um curto período, pois não tinha recursos para deslocar-se nem para outros gastos.

Aos 22 anos casa-se com Leda Soares, com quem teve quatro filhos, fixando-se no bairro União. Nessa época, ingressou na Guarda Civil para desempenhar as funções de detetive e carcereiro. Nas horas vagas pintava e punha os quadros na sala de visita. Como a esposa era florista, recebia muitos clientes em casa. Certa vez um deles disse-lhe que aquela pintura era "no estilo primitivo. Muito bom!". A partir de 1973 a esposa consegue licença para expor suas obras na feira de Contagem, lugar que, por ser muito popular, não era favorável à venda de obras de arte: "Não se vendia nada, só dava operário com marmita debaixo do braço. Um quadrinho da gente já era, naquele tempo... 100 mil cruzeiros. Era o que o camarada ganhava, né? Era o salário. Não tinha condição de vender nada".³⁵

Da feira de Contagem, José Luiz conseguiria, com certa dificuldade, alcançar a feira da Praça da Liberdade. Em relação aos outros artistas, José Luiz destaca-se pela preocupação em documentar os quadros vendidos. Aprecia a música popular brasileira – da qual é um zeloso colecionador de discos –, lendas e festas fol-

JOSÉ LUIZ SOARES: FOLCLORE NO LIMIAR DO KITSCH

José Luiz Soares nasceu no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte, em 1935. Embora tenha começado a trabalhar muito cedo para ajudar em casa, conseguiu fazer o primário na Escola Paroquial São Domingos: "Minha infância foi muito pobre porque fui um filho que não era legítimo; fui um filho de criação".³⁴ Na escola teve o apoio das professoras, que o encaminharam para ocupar uma das vinte vagas que Guignard, já estabelecido em Belo Horizonte, oferecia aos filhos de operários. Teve aulas no Parque, orientado

³⁴ Entrevista-se José Luiz Soares concedida à autora em 21/09/95.

³⁵ Ver nota 34.

clóricas, muito influenciada pelas estórias que lhe contava a mãe de criação. Além disso, coleciona livros de santos, jornais e obras alusivas ao folclore nacional.

Um dos primeiros artistas entrevistados, José Luiz colaborou muito com nossas pesquisas, pois, além de conservar um grande acervo, detém uma liderança admirável entre os primitivos. É prestativo e sensível à sorte dos colegas de ofício. Em José Luiz a liderança à serviço da sociabilidade, um traço de mentalidade coletiva anterior à industrialização, faz o seu canto de cisne. Nenhum dos artistas entrevistados preocupa-se tanto em ajudar, em ser útil.³⁶ É importante esclarecer que essas considerações não se inscrevem num registro meramente psicológico, pois os valores pessoais de José Luiz interferem absolutamente no seu fazer artístico.

Os trabalhos de José Luiz mostram gente e acontecimentos em torno de um ou mais eventos coletivos: a festa fluvial, a procissão, a vida de santos e de Jesus Cristo, o futebol de várzea, brincadeiras infantis, temas integrados a uma visão moderna do folclore.

José Luiz criou-se em ambiente urbano, teve escolarização básica e sua mãe de criação, negra, atingiu idade avançada. Com vivacidade própria, estimulada pela profissão de detetive, ele teve uma experiência cultural precoce para os homens de sua geração e meio social. Relacionou memória oral, cultura escolar e mídia, cujo acesso foi maximizado, em seu caso, em razão da necessidade (profissional/policial) e do gosto pela informação (rádio, jornais, tevê).

A temática folclórica pode ser tratada dentro de concepções diversas. No caso de José Luiz, há uma comemoração dos eventos populares inscritos no passado, em flagrante oposição ao racionalismo, utilitarismo e individualismo da vida moderna. É a evocação de paisagens, lugares, sentimentos (congração entre os seres, amizade, sociabilidade, alegria) e crenças em estado residual. Observa-se um teor romântico no artista, que busca a plenitude em uma época perdida, através de uma linguagem poética cheia de lirismo.

Por outro lado, José Luiz Soares assimila bem a vida moderna, e sua visão artística procura, ainda que discretamente, provocar efeitos sentimentais. A decisão de "melhorar o estilo", interpretada pelo pintor como preenchimento exaustivo dos espaços livres – com estrelinhas, flores, guirlandas, estandartes e bandeiras (de santos, patrióticas e de times de futebol), palanques de políticos com legendas e frases

³⁶ YQUELÉ, Michel. "Dez anos de sociabilidade meridional". In: *Ideologias e mentalidades*, p. 225-239.

inteiras –, desdobramento do tema aliado ao emprego de materiais vistosos, mostra a “ausência de medida”, pelo menos diante dos colegas de geração, indicando uma assimilação da estilística do *kitsch*.

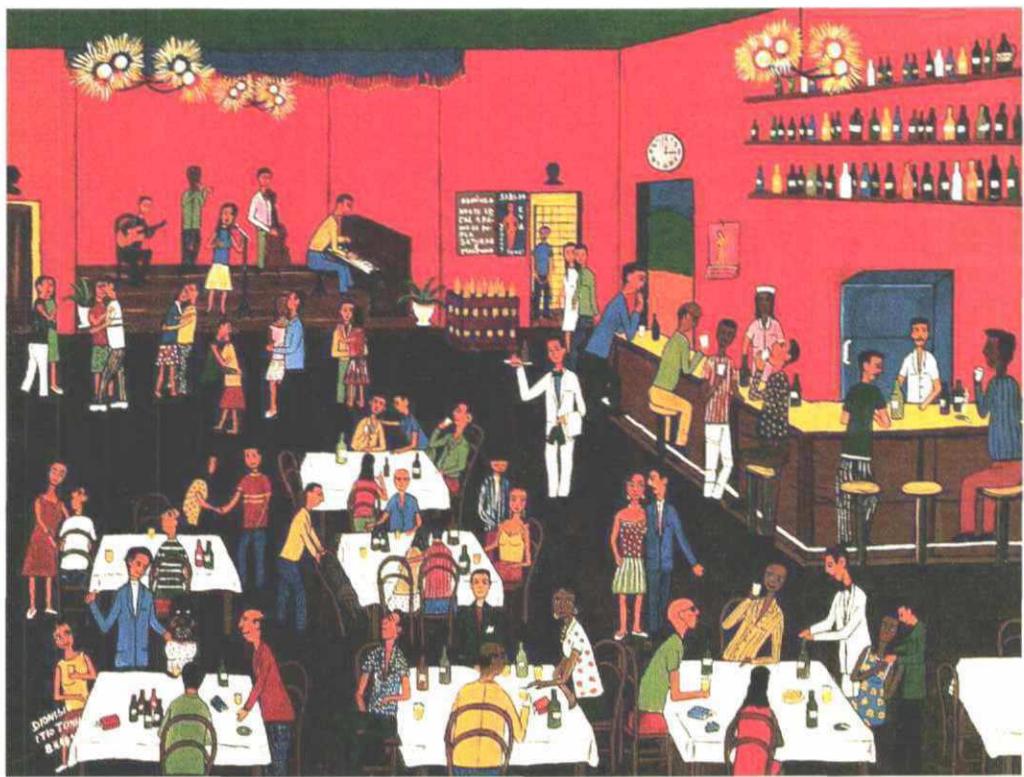
Percebe-se na obra de José Luiz um esforço para recordar e reunir, ainda que de forma residual, a cultura popular do passado a partir do auxílio da memória e das obras impressas (livros sagrados e jornais), visando atingir coesão e estabilidade. Observa-se também o impacto da modernização em geral, particularmente da alfabetização, na vida do artista popular, demonstrando que, simultaneamente à conquista de melhores condições de vida, é impossível não haver adesão ao estoque visual divulgado pela mídia. Na última quartel deste século, houve mudanças fundamentais na concepção do fazer artístico popular. Hoje é impensável considerar que o artista autodidata trabalhe exclusivamente com memória oral, fantasia, emoção e espontaneidade.

ANTÔNIO DIONÍSIO E A RACIONALIZAÇÃO DO FAZER ARTÍSTICO

Antônio Dionísio da Cruz nasceu a 27 de julho de 1937 em Pitangui (MG), passando a morar em Belo Horizonte dois anos mais tarde, no bairro Santa Efigênia. Nos anos 70 resolve dedicar-se mais à pintura, sem, no entanto, abandonar a profissão de marceneiro. Completou o curso primário, casando-se por volta dos 40 anos com uma professora bem mais jovem do que ele, com a qual teve duas filhas.

A temática de Dionísio abrange o folclore (sobretudo o congadeiro, estimulado pela irmã, rainha congadeira), a vida rural (paisagens, cenas de trabalho agrícola e da vida social tradicional), procissões e a rotina dos bares. O artista manifesta um verdadeiro gosto pela boteca, pela freqüênci na balcão e nas mesas, pelos casais dançando de rosto colado. Entretanto, essa afeição pela boêmia não decorre de alguma afinidade pessoal, mas de sua postura de observador arguto: “Nunca bebi, nunca pus uma gota de álcool na boca, e adoro pintar bares, aquela gente caindo; mas estou sempre do lado de fora. Não sei se você já reparou meu trabalho, mas eu enxergo tudo de cima. Não enxergo nada nem no próprio plano, nem do plano de baixo; enxergo tudo de cima para baixo”.³⁷

³⁷ Entrevista de Antônio Dionísio da Cruz concedida à Euláia em 01/03/96.



Esse distanciamento intelectual, admitido pelo artista, revela-se também em relação à sua devoção: "Sou devoto de São Benedito; é tanto que a gente faz o Congado, né? Minha irmã faz a festa, mas eu não chego ali igual os congadeiros não, entendeu? Eu sou assim devoto, faço a festa, acho bacana... mas eu tenho uma cabeça aberta".³⁸

O processo artístico de Dionísio integra o saber do autodidata e a postura moderna, que tende ao distanciamento psicológico e à racionalização do fazer artístico. Esses traços modernos influenciam até mesmo a maneira de o artista atribuir preço às suas obras, mais em função do aspecto criativo do que do tamanho, tempo ou matéria-prima gastos: "Dou preço de acordo com o resultado que eu acho que aconteceu no quadro, não pelo tamanho. Existem quadros enormes que não valem nada, têm quadros pequenos que têm um valor extraordinário".³⁹

Nos artistas mais tradicionais, alheios à importância do fator prestígio e pouco conscientes da qualidade de suas composições, verificamos uma tendência a considerar apenas os gastos materiais e o tempo empregado na fatura da obra. Diferentemente dos artistas eruditos, eles não ingressaram mentalmente em uma sociedade pautada por valores comerciais. "Efetivamente, o valor de troca de uma obra de arte compõe-se de uma pequena quantidade de 'valor-trabalho' e de uma gigantesca (que torna absolutamente desprezível o primeiro valor) quantidade de valor-prestígio. O valor prestígio se transforma em valor econômico a ponto de poder ser medido com precisão em dinheiro. Vale mais a assinatura que a obra".⁴⁰

Antônia Dionísio expressou claramente a consciência de que seus quadros são "únicos", superiores aos objetos padronizados pela indústria e pela prestação de serviços urbanos.

*Eu prefiro ter meus quadros guardados em casa, porque meu quadro é único, cada quadro é único. Não é um tênis que sai dos montes. Eu prefiro quadro, porque aquele ali não repete nunca mais. Então a pessoa que tem aquele quadro tem aquele quadro, ninguém mais tem. Já o tênis, que está um preço absurdo, um terno, um sapato, a conta d'água, que a gente tem que beber todos os dias, sobe constantemente. Então, a gente tem de valorizar, a gente tem que viver, com o estômago vazio ninguém pinta, né?*⁴¹

³⁸ Ver nota 37.

³⁹ Ver nota 37.

⁴⁰ PEDROSA, Mário. "Arte culta e arte popular". In: *Arte em Revista*, ano 2, 3 (1980): 22-26.

⁴¹ Ver nota 37.

Para a realização deste trabalho, não entrevistamos artistas populares mais novos, com menos de 50 anos. Isso exigiria profundas incursões na cultura de massa, no *kitsch*, além de um aprofundamento teórico na conceituação do popular, no sentido de verticalizá-la, considerando o sucesso mundial da industrialização e a redução crescente do perfil artesanal dos objetos (mínimo de trabalho manual e máximo de valor prestígio). Portanto, nossa noção de popular teria que passar obrigatoriamente por inúmeras mediações históricas, no seio mesmo do próprio capitalismo.

ARTISTAS POPULARES E MEMÓRIA NACIONAL

É recorrente entre os artistas populares representar vultos da memória coletiva e da memória nacional, como artistas, atletas, líderes políticos leigos ou religiosos e pessoas famosas. A sugestão iconográfica pode vir de uma fotografia, do testemunho ocular ou da tradição oral. Essas representações podem ser espontâneas ou artificialmente estimuladas pelo calendário cívico e pela promoção de exposições temáticas e prêmios.

Os artistas que mais se destacaram com essa temática foram Ana Quirino, com suas representações de Dona Beja do Araxá, Sinhá Olímpia de Ouro Preto e Maria Betânia, entre outras; Detimar Eustáquio Vieira, com as cenas da vida de Aleijadinho; José Luiz Soares com a *Claríssima Clara* (uma homenagem à cantora Clara Nunes) e outros cantores brasileiros, *Juscelino, um Homem que Amou Sua Pátria* e *Homenagem à Núbia*⁴²; Valentim Rosa com *Princesa Isabel, D. João de Portugal, Tiradentes e Juscelino*, entre outros.

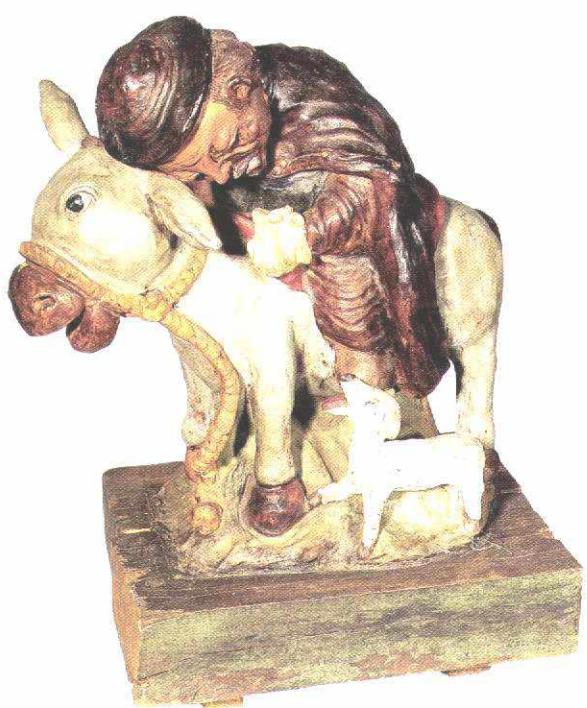
O santeiro Detimar, nascido em Belo Horizonte em 1955, ex-pedreiro, destaca-se a partir dos anos 80 confeccionando pequenas imagens de barro cozido. Sua série *Aleijadinho*, pertencente ao acervo do Museu de Congonhas, compõe-se de cenas da vida do grande



DETIMAR. CENAS DA VIDA DE ALEIJADINHO. 11. S/D

⁴² Núbia Gomes (falecida em acidente em 1994), que, em coautoria com Edmílson de Almeida Pereira, escreveu inúmeras obras sobre o folclore mineiro.

111 MARQUETRIA DA VILA DE ALMEIDA (1880-1900)



112 MARQUETRIA DA VILA DE ALMEIDA (1880-1900)



mestre do barroco mineiro: Aleijadinho trabalhando com ferros nas mãos (já acometido pela doença); sustentando-se, com dificuldades, no lombo de um jumento; esculpindo um profeta bem maior que ele; agonizando no leito de morte, tendo à cabeceira um anjo que encaminha aquela alma sofrida ao paraíso.

Podemos nos perguntar sobre a origem da fonte iconográfica de Detimar. No final do século XVIII, Aleijadinho já era reconhecido por sua criatividade, considerado o Praxíteles da época, conforme o *livro de registros de fatos notáveis do Senado da Câmara de Mariana*, de 1790. A fama do artista mulato gozou longevidade, suscitando uma verdadeira mitologização, motivada pela condensação de talento e doença, registrada na biografia feita por Rodrigo Brêtas.⁴³ Esse processo culmina no século XX com a lei que o converte em patrono da arte no Brasil. Detimar, semiletrado, baseou-se não só nos trabalhos que viu (o conjunto de Congonhas), mas nas inúmeras estórias passadas oralmente.

Processo semelhante atinge Tiradentes, convertido em herói cívico em 1890, que até hoje suscita obras criativas. Valentim Rosa, dotado de uma cultura basicamente oral, fez um conjunto escultórico em madeira que mostra a execução de Tiradentes diante de uma população que assiste compungida àquela morte injusta.

O são-joanense Marcos de Carvalho Mazzoni estabeleceu-se em Belo Horizonte em 1969. Após construir sua casa, passa a ornamentá-la, num processo sem fim, acrescentando cacos, sucatas, louças, tudo com muita originalidade, em uma composição que assimila Gaudi, o *kitsch* e múltiplas influências. Dedicou a varanda frontal aos inconfidentes, pelos quais nutre grande admiração. Seu processo criativo não se atreve à memória oral. Recorreu expressamente às *Cartas chilenas*, mencionando na balaustrada de madeira entalhada o número da carta em questão, citações em latim e a bandeira de Minas com o símbolo da Santíssima Trindade. Há nesse caso uma mistura



MARCOS MAZZONI (DETALHE DA CASA DO ARTISTA EM BELO HORIZONTE) 1970-1997

⁴³ BRETAS, Rodrigo J. F. "Traços biográficos relativos ao falecido Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho". In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, II (1896): 161-74. Ver ainda JARDIM, Mário. *O Aleijadinho: uma síntese histórica*. Belo Horizonte: Stellarum, 1995.

MARCOS MAZZONI (DETALHE DA CASA DO ARTISTA EM BILÓ HORIZONTE) 1970-1997



ecletica de fontes iconograficas (tradicão oral e texto erudito) com fragmentos formais de inúmeras coisas e intenções. Quando o artista entalha a madeira e faz cerâmica, predomina a linguagem tosca, popular. Mas a varanda de sua casa deve ser lida na confluência do popular com o erudito, pois, embora seu traço seja artesanal, sua compreensão passa por leituras e preparo intelectual.

Em um mundo dominado pela linguagem da mídia, os artistas populares não ficam restritos à tradição oral e às vivências imediatas, realizando verdadeiras misturas, muitas vezes surpreendentemente criativas. Invocam símbolos cívicos (bandeira nacional e mineira), lugares (Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro), figuras e feitos da cultura e da política etc. Essa concepção está bem expressa na obra *Juscelino, o Homem que Amou Sua Pátria*, de José Luiz Soares, síntese de todos os mitos e do esforço de compreender o que é ser brasileiro.

O ARTISTA POPULAR E O BAIRRO: ORLANDO E AS CRIANÇAS DO FLORAMAR

O baiano Orlando dos Santos Ferreira vive em Belo Horizonte há mais de 20 anos. Nos anos 70, abandonou a construção civil, onde exercia as funções de pedreiro e pintor, para dedicar-se às artes, fato ocorrido com vários artistas populares, como Detimar e Lorenzato. Escultor autodidata, neto de africanos e pai de 12 filhos, Orlando fixou-se no bairro Floramar, antigo assentamento de sem-terras da região norte de Belo Horizonte, e ali passou a produzir totens, máscaras e às vezes obras de pequena dimensão, com algumas incursões pelo mundo da natureza. Sua temática preferida é o homem, os animais e as plantas, só que de maneira distinta daquela observada em Valentim e Ananias, pois manifesta um mundo mais fragmentado, ancorado nas tradições africanas. Parcimonioso nos gastos, aproveita raízes gigantescas e materiais diversos, resultantes das demolições urbanas. Sensível aos problemas sociais, o artista desenvolve diariamente uma atividade de ensino informal, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, envolvendo cerca de 60 meninos do Floramar. Os trabalhos feitos por essas crianças eram até pouco tempo comercializados no Centro de Artesanato Mineiro, da Fundação Palácio das Artes, já extinto.

O ERUDITO EM ASCENSÃO: O FENÔMENO LORENZATO

A última exposição individual do pintor Amadeo Luciano Lorenzato (1900-1995), ocorrida no Museu de Arte da Pampulha em janeiro e fevereiro de 1995, pouco antes de sua morte, suscitou uma série de artigos na imprensa de Belo Horizonte.⁴⁴ É necessário que se faça um estudo monográfico que tente estabelecer as inúmeras tendências estilísticas, as variações iconográficas, as técnicas e materiais empregados por esse artista. Sem isso, estaremos repetindo o que já foi escrito, contemplando mais a singularidade de sua vida pessoal do que a natureza de sua produção artística. Não tivemos o privilégio de entrevistar o pintor, razão pela qual nos pautamos pelo uso de fontes impressas, já bastante organizadas, e pelo vídeo feito pelo Museu de Arte da Pampulha.

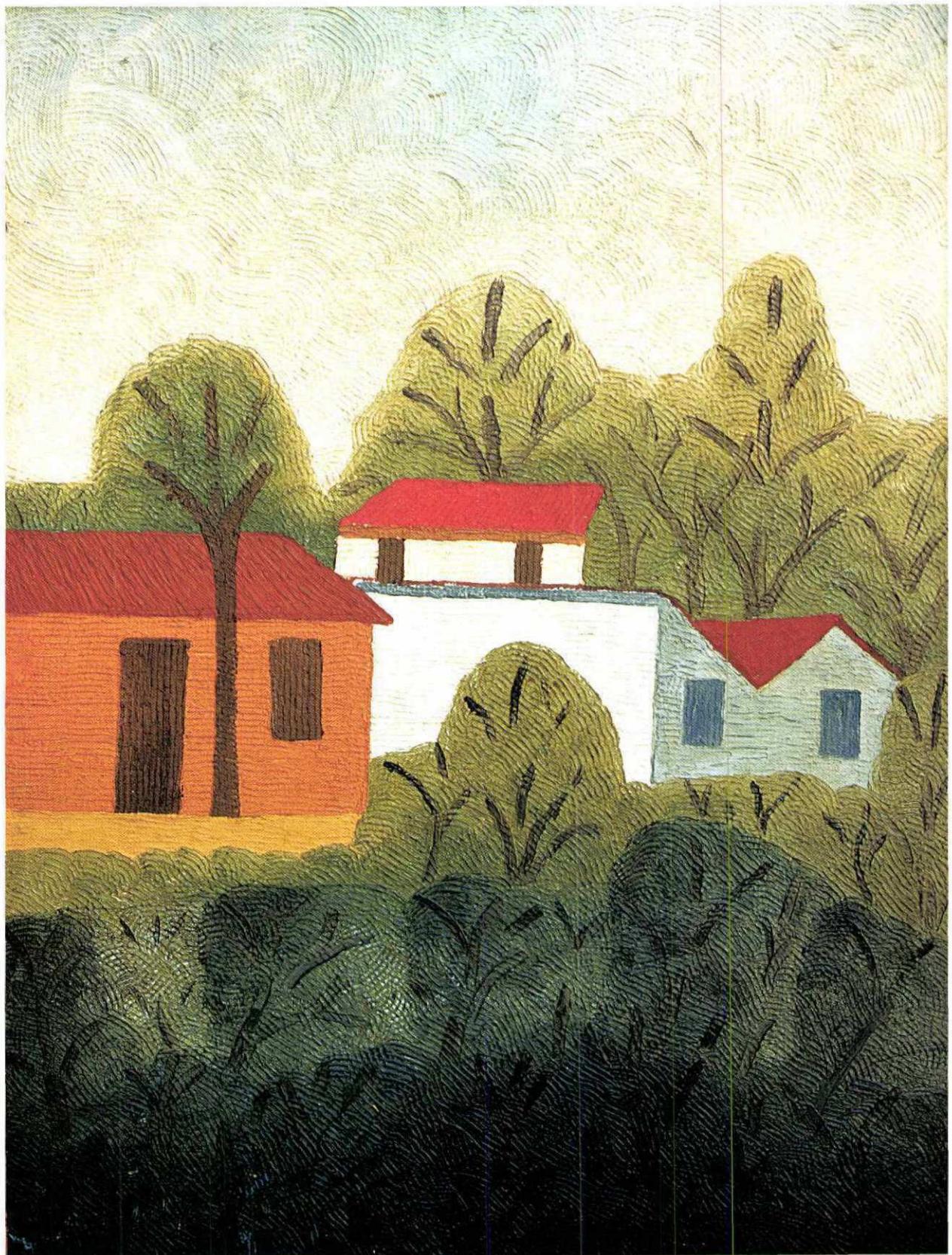
Filho de italianos, Lorenzato nasceu em Belo Horizonte a 3 de janeiro de 1900. O pai fez andaimes para a construção do Palácio da Liberdade e, mais tarde, tornou-se granjeiro no Barreiro, que servia na época como cinturão agrícola de Belo Horizonte. Percebendo o talento artístico do pequeno Lorenzato, uma professora primária alertou seu pai. Mas o menino devia trabalhar para ajudar no orçamento doméstico. Desenvolve-se, pois, como pintor de paredes, desempenhando esse ofício em Belo Horizonte até 1920, quando volta com a família para a Itália. Ali exerce a mesma profissão, tendo em vista a reconstrução da cidade natal paterna, Vicensa.

Devemos lembrar que durante a *Belle Époque* a pintura parietal não se limitava ao branco hospitalar de nossos dias, exigindo do pintor um saber que conjugava o artesanal e as técnicas industriais mais recentes, como, por exemplo, a aplicação de estuques com motivos florais e geométricos, a imitação do mármore e até mesmo a representação de paisagens.⁴⁵

Durante sua permanência em Vicensa, Lorenzato chegou a freqüentar, em 1925, a Academia de Arte, na Galeria Olímpica. Em 1928, juntamente com o pintor holandês Cornelius Keissman, fez uma longa viagem pela Europa até atingir a Turquia, onde se separou do colega. Durante esse deslocamento inusitado para a época (ainda não havia os *hippies*), feito de bicicleta, o sustento foi garantido pela venda de pequenos

⁴⁴ Ver no final os artigos de Cláudia Giannetti Nolle, Kátia Miranda, Cristina Ávila, Morgan da Motta, Maria das Carmo Árantes, Sérgio Malcónado e, sobretudo, os de autoria de Walter Sébastião, entre outros. Encontramos na biblioteca da EBA/UFGM uma pérola denominada "Lorenzato" com inúmeros artigos sobre o pintor, que vão de 1973 a 1995.

⁴⁵ Sobre o arquitetura e sua ornamentação no início do século, ver MENEZES, Ivo Porto da, "Arquitetura no século XX", in: Seminário sobre a Cultura Mineira - Século XIX Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura, 1982, p.131-45.



LORENZALO, ARVORE 11, 1970



LORENZATO. BAMBU, 1984

retorna ao Brasil em 1948 como repatriado, restabelecendo-se em Belo Horizonte. Em 1956, em razão de uma queda em que fraturou gravemente a perna, aposentou-se, passando a dedicar-se à pintura artística. Diante dessa vida tão extraordinária, cabe perguntar: pode-se considerar Lorenzato um pintor representativo do popular?⁴⁷

Desde a sua 'descoberta', em 1965, pelo crítico Sérgio Maldonado, até a retrospectiva feita pelo Museu de Arte da Pampulha, em janeiro de 1995, a imprensa muita falou e pouca esclareceu sobre sua produção artística. Críticos e admiradores consideravam-no primitivo, popular e, na última década, houve um consenso de que Lorenzato tenderia a incorporar a linguagem artística erudita. O antropólogo Saul Martins, ex-presidente da Comissão Mineira de Folclore e profundo conhecedor das manifestações populares, confidenciou-nos: "Acho que as características da arte dele não são muito populares. Ele foi um autodidata, tornou-se um autodidata, andou vendo técnicas eruditas".⁴⁸ Referindo-se à sua obra, o jornalista Walter Sebastião pondera: "Tudo aqui é produto e busca de um meditado equilíbrio, da clareza de raciocínio, da economia e poder de síntese, da conjugação entre a sabedoria de ofício e delicadeza na observação do mundo".⁴⁹

trabalhos artísticos de ambos. Finalizada a viagem de estudos, trabalhou como pintor de paredes no ano de 1930 em Bruxelas e Paris: "Conheci o Severini [Gino], que me levou num café e me mostrou numa mesa Picasso e Matisse", artistas que admirava e de quem, entre outros, colecionava biografias.⁴⁶ Frequentou os cafés de Montparnasse não como um artista das vanguardas do início do século (Matisse, Picasso, De Chirico), mas como obreiro.

Para um homem de origem popular, casou-se tarde, aos 35 anos, tendo tido um único filho. Após participar da II Guerra,

⁴⁶ Ver NOLLE, Cláudia Giretti. Lorenzato: 90 anos (catálogo da Galeria Manoel Maceão), Belo Horizonte, 1990, 9 p.

⁴⁷ "Fui extravagante. Já caí de cavalos e andalimes, já estive em coma e vou viver daqui. Não me queixo de nada. Tive uma vida aventureira e sempre me saiu bem." Ver SEBASTIÃO, Walter. "Lorenzato vive e respira a arte". In: Estado de Minas, 25/12/95, p.2.

⁴⁸ Entrevista de Saul Martins concedida à autora em 17/11/95.

⁴⁹ SEBASTIÃO, Walter. "Um encontro com o mestre Lorenzato". In: Estado de Minas, 31/01/95, p. 8.

Como aspectos singulares na vida de Lorenzato, destacam-se: o fato de ser filho de imigrantes italianos, o que lhe permitiu acesso a um popular elevado (cultura tradicionalmente artesanal dotada de inúmeros segredos técnicos); o casamento tardio e a família reduzida (escolha pouquíssimo popular); o domínio razoável da leitura e de línguas estrangeiras, que lhe permitiu ler periódicos e livros de história da arte (sobretudo os referentes aos pintores que admirava); a curiosidade, o dinamismo psicológico e o gosto pelas viagens e pelas novidades técnicas, que lhe propiciaram aproveitar as experiências tidas durante suas viagens e a longa permanência na Itália. Deve-se ressaltar ainda que Lorenzato era um homem alegre, não era dado a remoer sofrimentos. Enfim, não tinha vocação para exprimir o *pathos*, tão ao gosto dos expressionistas alemães. Afinava-se mais com Matisse.

O interesse pela pesquisa, tão bem detectado por Walter Sebastião, diferenciou-o de uma cultura fundamentalmente obreira, introduzindo, ainda na sua juventude, o intercâmbio positivo entre o mundo dos ofícios e a linguagem artística. Apesar de todo esse preparo cultural, que o distingue de outros artistas populares, Lorenzato viveu modestamente, numa contextualização sociológica essencialmente popular. Esse fato poderia ter levado muitos críticos a julgá-lo ingênuo, puro, popular, mais em função de sua contextualização social do que em razão das qualidades intrínsecas de sua pintura.

Outro aspecto singular é o gosto pela observação imediata – inicialmente as redondezas de Roma, depois a própria casa, seu bairro, Belo Horizonte – em detrimento da recordação. Enquanto grande parte dos artistas populares recorda as paisagens coloniais, festividades folclóricas e cenas prazerosas (de um mundo pré-industrial), à margem do mundo das incumbências e dos afazeres, Lorenzato passeia pelo campo e pela cidade, observando plantas selvagens ou ornamentais: “Sempre preferi as paisagens e naturezas-mortas; me diverte andar pelas campinas. Figuras não. Tentei alguns auto-retratos e foi só”.⁵⁰

Sua pintura nasce da observação direta, mas difere do modelo cartesiano, tão bem expresso pelos impressionistas, que, observando as mudanças operadas no objeto em razão da quantidade de luz que recaía sobre ele, nunca perderam a inclinação científica. Os impressionistas tinham uma postura naturalista, mais até do que os próprios realistas.

⁵⁰SANCHES, Lúcio. “Passeios e aventuras do pintor Lorenzato”. *Folha de São Paulo*, 3/10/81

LORENZATO - NOTturno I. 1981



Lorenzato apreciava a natureza. Mas seu olhar não era o mesmo dos impressionistas, muito menos o dos acadêmicos. Suas cores não são as do cotidiano, como sugeria o título da retrospectiva: *Lorenzato e as Cores do Cotidiano*. Elas não são naturalistas; são, à maneira de Cézanne, oriundas de uma percepção muito arguta e sensível às mudanças causadas pelo crescimento de Belo Horizonte. Nos anos 70, a crítica de arte Maria do Carmo Arantes analisou bem a preferência de Lorenzato pela paisagem, sempre exposta ao aniquilamento:

As árvores apresentam-se desfolhadas, com os troncos e galhos entrelaçando-se e a formarem labirintos tortuosos. As estradas de terra estão cercadas de troncos cortados ou que se esticam, desgalhados, em direção ao alto, a sugerir intermináveis caminhadas em direção ao nada: sempre à procura de algo não encontrado. Os troncos, entrelaçados em labirintos, não possuem copas e, nos casos em que aparecem, não pertencem ao corpo da árvore, estão sobrepostos de maneira arbitrária e deslocada.⁵¹

O cotidiano urbano é pobre em cores; se as tem, diversificadas, são de extremo mau gosto e desarticuladas entre si. A influência de Cézanne sobre Lorenzato é expressa no gosto por objetos sólidos, volumosos, valorizando-se o essencial em detrimento dos detalhes contingentes. A influência de Matisse estaria no despojamento, no sentido estrutural e, sobretudo, na escolha rigorosamente seletiva das cores (cromáticas ou tonais), geralmente em número reduzido.⁵²

DEVOÇÃO, COTIDIANO E MODERNIDADE NO PRESÉPIO DO PIPIRIPAU

O Presépio do Pipiripau foi criado e armado por Raimundo Machado Azeredo (1894-1988) durante longos anos, entre 1906-1976.⁵³ Esse nome deve-se ao fato de o presépio ter se localizado originalmente na antiga Colônia Américo Werneck, denominada Pipiripau, que hoje constitui os bairros Horto, Sagrada Família, Floresta e Santa Tereza. Em 1983 o presépio foi adquirido pela Universidade Federal de Minas Gerais e instalado no Museu de História Natural.

⁵¹ ARANTES, Maria do Carmo, "Lorenzato"; *Diário do Comércio*, 29/09/77.

⁵² "Artista rigoroso e sutil, que simplificou ao máximo a representação formal da figura, seus trabalhos raramente excedem a 3 cores, além dos brancos, os azuis, os terras e os verdes, suas misuras e intensidades". Ver "Lorenzato expõe na Brasiliiana" in: *Estado de Minas*, 14/10/81.

⁵³ Empregamos basicamente as informações contidas no processo de tombamento da mencionada obra. Ver CAMPOS, Adalgisa Arantes & TEIXEIRA, Luiz Gonzaga, "O tombamento do Presépio do Pipiripau" in: *Revista do Departamento de História/UFMG*, 8 (1989) 5:27. Ver ainda o vídeo da Marília Andrade Ribeiro e de José Adolfo Moura Nascimento, *Paixão e Morte Segundo o Pipiripau. Belo Horizonte*, Centro AudioVisual/UFMG/EBA.

Contratado pela Universidade, Raimundo Machado foi responsável, até sua morte, pela manutenção da obra.

Por ocasião do tombamento federal do presépio, destacamos alguns aspectos relevantes desse trabalho de natureza devocional: seu caráter aberto e sua monumentalidade, o movimento, o uso pioneiro da sucata e o humanismo religioso. Tratava-se de um tombamento peculiar, pois o criador do presépio encontrava-se em plena atividade, apesar da idade avançada. Foi frustrante e inútil convencê-lo a finalizar a obra iniciada na infância, companheira eterna de sua própria vida.

Trata-se de um presépio monumental, que não se restringe à representação da natividade, envolvendo a vida pública de Jesus, sua Paixão, bem como cenas do cotidiano da Belo Horizonte do início do século, ainda dependente do mundo natural e de atividades artesanais (plantações, moinhos, ferreiros, sapateiros, pescadores, lavradores, lavadeiras etc.). Raimundo Machado não conseguia dar sua obra por acabada, mesmo após a aquisição feita pela UFMG. Entre 1983 e 1988, não se contentando em cuidar dela, chegava mesmo a substituir a roupa de personagens do presépio por outras feitas de tecido mais resistente, à base de celulose. Só após sua morte é que de fato o presépio ficou cristalizado, com feição definitiva.

As cenas não foram feitas de uma única vez ou com os mesmos materiais. O presépio teve uma estrutura elástica, pois seu criador, uma pessoa dinâmica, sempre o considerou incompleto, aberto a mudanças, assimilando objetos artesanais, naturais ou mesmo industrializados. O presépio tem 45 cenas e 580 figuras dispostas num espaço de 4,0 m de largura por 3,2 m de altura e 4,0 m de profundidade, feitas em madeira, gesso, papel machê, eucatex, tecido, plástico, vidro, sucatas variadas, vegetação natural e artificial.

Desde cedo Raimundo Machado manifestou seu gosto pelo movimento mecânico. Vivia modestamente com a família sem contar sequer com serviço de água e luz. Esta foi inicialmente obtida através da força hidráulica, que, com os avanços tecnológicos e melhorias públicas no bairro, foi substituída pela máquina a vapor e finalmente pela eletricidade, com a utilização de um motor de 110 volts. A determinação de Machado para obter o movimento das figuras de seu presépio deve-se provavelmente à profissão de torneiro mecânico, que lhe propiciou muitas experiências.



RAIMUNDO MACHADO AZEREDO, PRESÉPIO DO PIPIRIPAU, 1906-1988

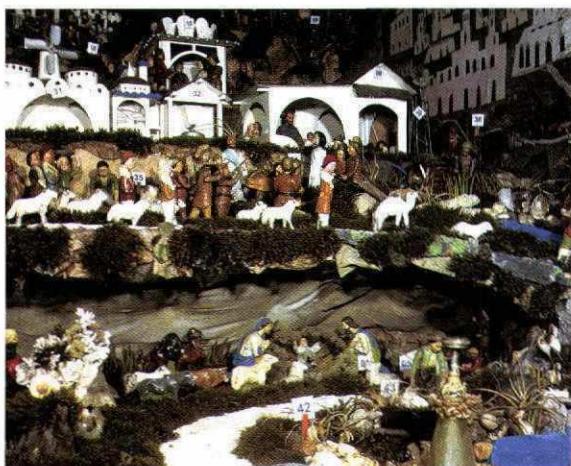
Raimundo Machado gostava de cinema, particularmente das paixões de Cristo exibidas na Quaresma e Semana Santa. Seu presépio era apresentado a visitantes, pois não o concebia como uma obra devocional privada, restrita ao ambiente doméstico. Se na infância foi concebido numa visão restritiva, logo ganharia uma concepção mais ampliada, pública. Desse modo, no período natalino a família de Raimundo recebia inúmeros visitantes:

Pessoas assim de fora vinham lá da Lagoinha, do Barreiro, do Barro Preto, das Gorduras, de Santa Efigênia, era assim. Mais nos domingos. Era mais nos domingos e dias santos. E o presépio era só até o dia 6 de janeiro mesmo. Dia 7, dia 8, nós parava. Depois, nós inventamos de ficar um domingo depois do dia 6. Depois, inventamos de ficar do dia 25 (de dezembro) até o dia 20 de janeiro. Depois, inventamos de ficar até o fim do mês.⁵⁴

A modéstia de Raimundo Machado o fez esquecer de relatar que, em 1954, seu presépio esteve exposto no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, quando foi visitado por delegações de 32 países.

Quanto ao material utilizado, Machado desenvolveu um produto à base de papel amassado com cola que lhe permitia, de maneira econômica, fazer as figuras do presépio. Aproveitava tudo o que estivesse ao seu alcance: conchas, santinhos de gesso, flores de plástico, molas, fechadura, escudos, chaves, vidros, caramujo, caixas de madeira etc. Em suas mãos, esses elementos integravam-se em um todo harmônico mas profundamente eclético.

Nesse aspecto, devemos lembrar aqui a casa de Marcos Mazzoni, mais recente (construída há apenas 27 anos), em que a sucata também foi usada abundantemente, compondo uma totalidade graciosa. Raimundo Machado e Marcos Mazzoni acompanharam as transformações históricas e, economizando tempo, assimilaram objetos acabados, industrializados, artesanais ou naturais.



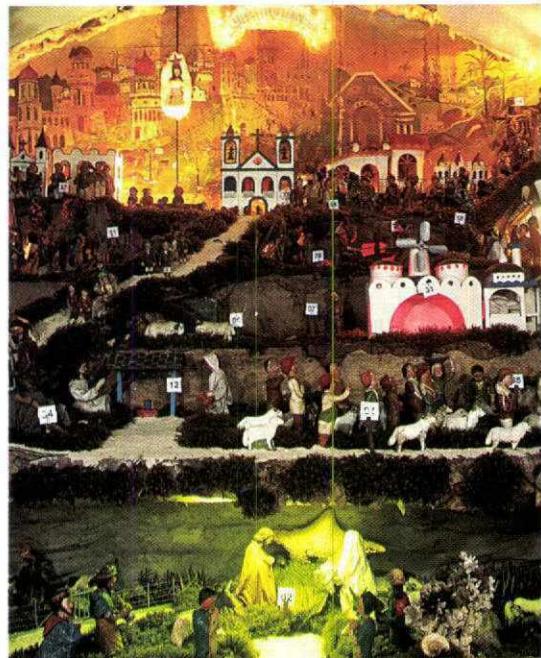
⁵⁴ CAMPOS, Adalgisa A. & TEIXEIRA, Luiz G. Op. cit., p. 19.

Raimundo Machado encarava as dificuldades como oportunidades. Ele tinha um perfil psicológico marcado pela curiosidade e gosto pela investigação do mundo mecânico e dos materiais, o que muito contribuiu para a introdução de tantas novidades em uma única obra. Mas se era tão aberto a novidades, por que teria decidido explorar o tema presépio, ampliado mais tarde com a introdução de outras partes alusivas ao Novo Testamento?

O fato de ser religiosa e de interessar-se por temas sacros não é sinal de conservadorismo ou de fechamento em relação às transformações de sua época. Convém esclarecer que o artista trabalhou em empresas relevantes como a Central do Brasil e a Imprensa Oficial, onde aprendeu técnicas que integravam passado e presente. Embora tenha nascido em Belo Horizonte, cidade planejada dentro dos princípios da racionalidade moderna, e tenha tido alfabetização básica, ele foi criado dentro das tradições da religiosidade popular, de matriz colonial. Desse modo, Raimundo Machado fez uma síntese encantadora do passado, presente e futuro ao usar pionieramente a sucata e o movimento, manifestando-se como "diretor de cinema" autodidata.

Raimundo Machado Azeredo foi um grande artista sem pretender sê-lo. Seu fazer artístico e sua obra relacionam-se intrinsecamente com a história de Belo Horizonte e do próprio processo de modernização tecnológica e dos materiais. Foi um homem de vida extremamente modesta, mas dotado de grande inteligência, sensibilidade e devocão. Do acervo aqui estudado o *Presépio do Pipiripau* é incontestavelmente a obra mais representativa das manifestações da arte popular em Belo Horizonte e Minas Gerais. A mais popular, universal e particular a um só tempo. Não foi por acaso que Carlos Drummond de Andrade, encantado, disse:

*Meus olhos mineiros
Namoram o presepe
E dizem alegres: Mas que bonito!*



RAIMUNDO MACHADO AZEREDO. CENA DO PRESÉPIO DO PIPIRIPAU. 1906-1988

OUTROS ARTISTAS

Quando iniciei a pesquisa que resultou neste estudo, a idéia de trabalhar com pessoas vivas me trazia embaraços, pois devia necessariamente fazer escolhas, preferir artistas, estabelecer prioridades. Embora não tenham sido entrevistados, alguns artistas devem ser lembrados aqui em razão da qualidade da obra que desenvolveram.

Primeiramente lembramos o nome do escultor Francisco de Fátima Araújo, genuinamente popular, que, acometido de doença de Chagas, teve morte precoce, antes de atingir 25 anos. A absoluta pobreza em que vivia e que o expulsou da roça, impelindo-o a mudar-se para Belo Horizonte nos anos 70, não o impediu de manifestar sua incomparável criatividade como santeiro. Ainda criança, Francisco de Fátima aprendeu a esculpir com o irmão José Maria Araújo e atuou como escultor durante cinco anos aproximadamente, expondo seus trabalhos na feira da Praça da Liberdade. O curto tempo em que viveu foi suficiente para registrar um estilo pessoal, dotado de expressiva vitalidade. Mas o talento não trouxe recursos que lhe abrandassem a miséria. Com menor expressividade manifestou-se seu irmão, José Maria Araújo, que deixou de esculpir imagens de santos após converter-se ao protestantismo.

Ainda na arte escultórica registramos a atuação de José Leôncio, Cláudio Gerais e Jadir Silva. Diante do grande talento de Francisco de Fátima, decidimos não destacar Maurino Araújo, escultor muito conhecido e bem-sucedido no grande circuito. Tentamos ser coerentes com os propósitos deste trabalho, não privilegiando artistas já consagrados pelo público.

Na pintura destacam-se Cléria Demolijn e Irma Renault, já falecidas. Embora tenham tido formação artística em escolas, ambas renunciaram à configuração erudita e à ânsia de novidades própria das vanguardas, expressando-se através de uma pintura sem perspectiva, dotada de um colorido vivo e de temática popular. Destacam-se ainda como pintores Américo de Lima Barbosa, Antônio Carlos Porto, José Damasceno Teles, Heider Silva, Marcos Garcia, Milton Afonso, Alexandre Rosalino e Sebastião Andrade.

Há, contudo, artistas equivocadamente arrolados como populares, a exemplo de Antônio Romualdo Quintão. Trata-se de fato de um autodidata que evoca temas do

folklore e do cotidiano urbano. Mas esse artista freqüentou escola de arte, ainda que por pouco tempo, e tem acesso privilegiado à cultura formal. Seria um equívoco sociológico considerá-lo um artista popular. O mesmo podemos dizer de Elisa Pena, escultora agraciada em 1995 com o prêmio Turminas alusivo ao tema presépio. Fazer presépios, santos, caricaturas ou modelar o barro não é condição suficiente para chancelar um artista com a denominação de popular. Trata-se, sem dúvida, de influências.

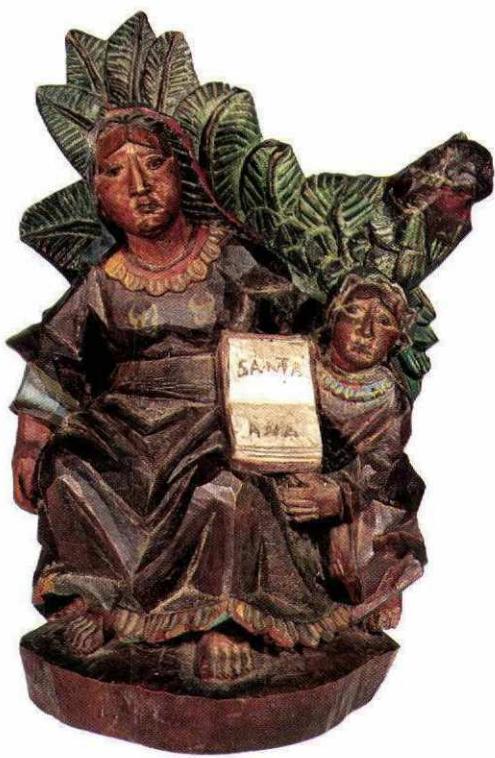
Vale ressaltar que privilegiamos neste trabalho artistas com mais de meio século de vida, por ver neles um divisor de águas, o anunciar do ocaso da arte popular e a ascensão de uma linguagem amaneirada, de composições ecléticas, às vezes retóricas e cheias de citação. Tal como Cecília Meirelles, em meados do século, e Valentim Rosa, escultor com longos 85 anos, acreditamos que uma arte genuinamente popular é incompatível com a modernização. Que fazer então, se não eter-nizarmos esses momentos gloriosos da criação individual?



MAURINO ARAUJO. REMINISCENCIAS AFRICANAS II. 1978

* Sou grata ao estagiário Renato da Silva Dias, pela dedicação com que colaborou para o bom andamento desta pesquisa, ao pintor José Luiz Soares e aos profissionais das seguintes instituições: Museu Mineiro, Museu de Arte da Pampulha, SPAN, Centro de Artesanato Mineiro, Biblioteca Pública Estadual Prof. Luiz de Bessa, bibliotecas do ICBEU, da EBA/UFGM e da Fafich/UFGM.

FRANCISCO DE FATIMA ARAUJO, SANTANA, 1981



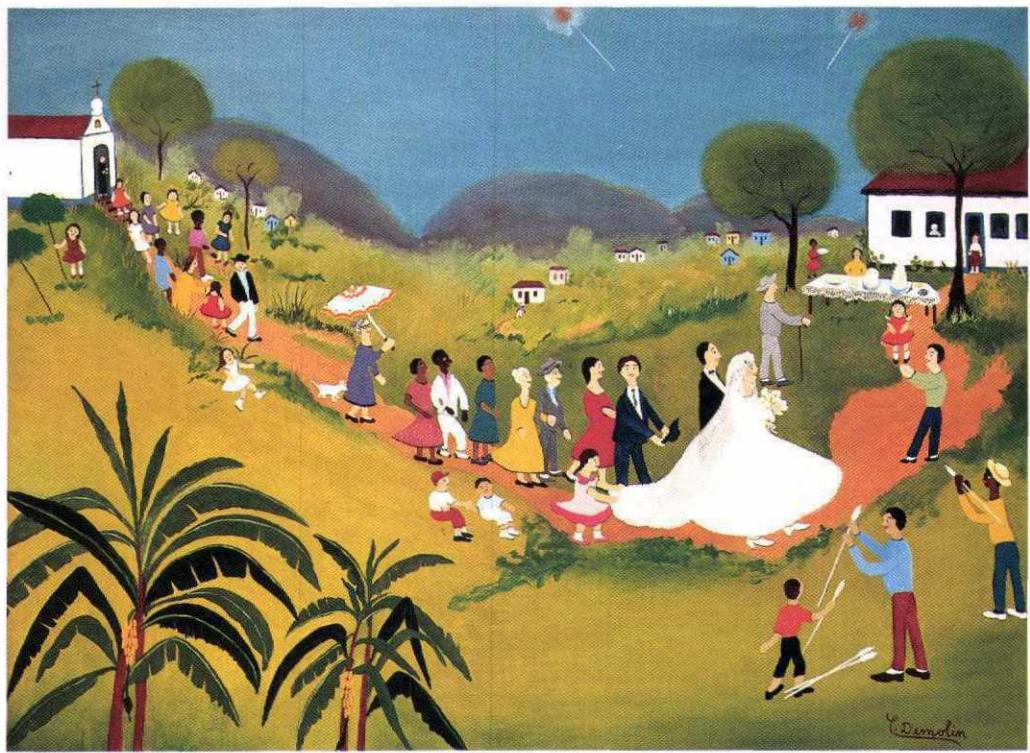
FRANCISCO DE FATIMA ARAUJO, VINDÉA MIM AS CRIANÇINHAS, 1976





JOSÉ MARIA DE ARAUJO, NOSSA SENHORA, DÉCADA DE 1970

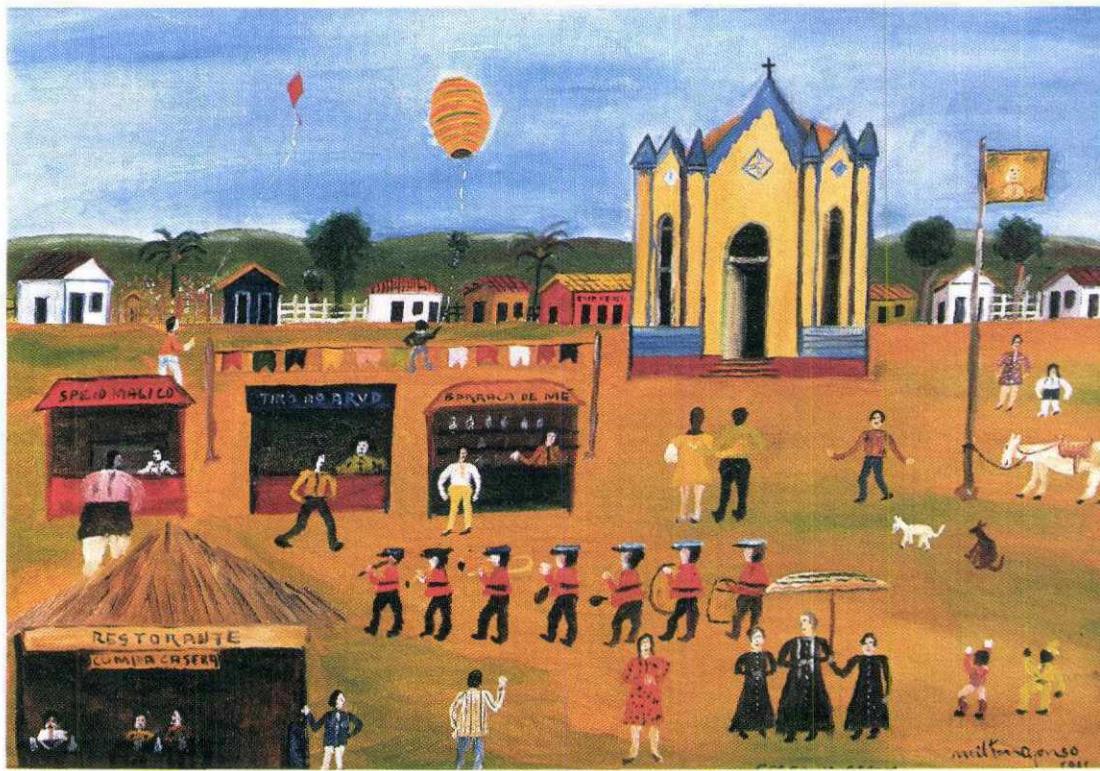
CÍLIA DI MOLIN CORTEO NUPCIAL, 1983



IRMÃ RENAULT, DIA DE CARNAVAL, 1973



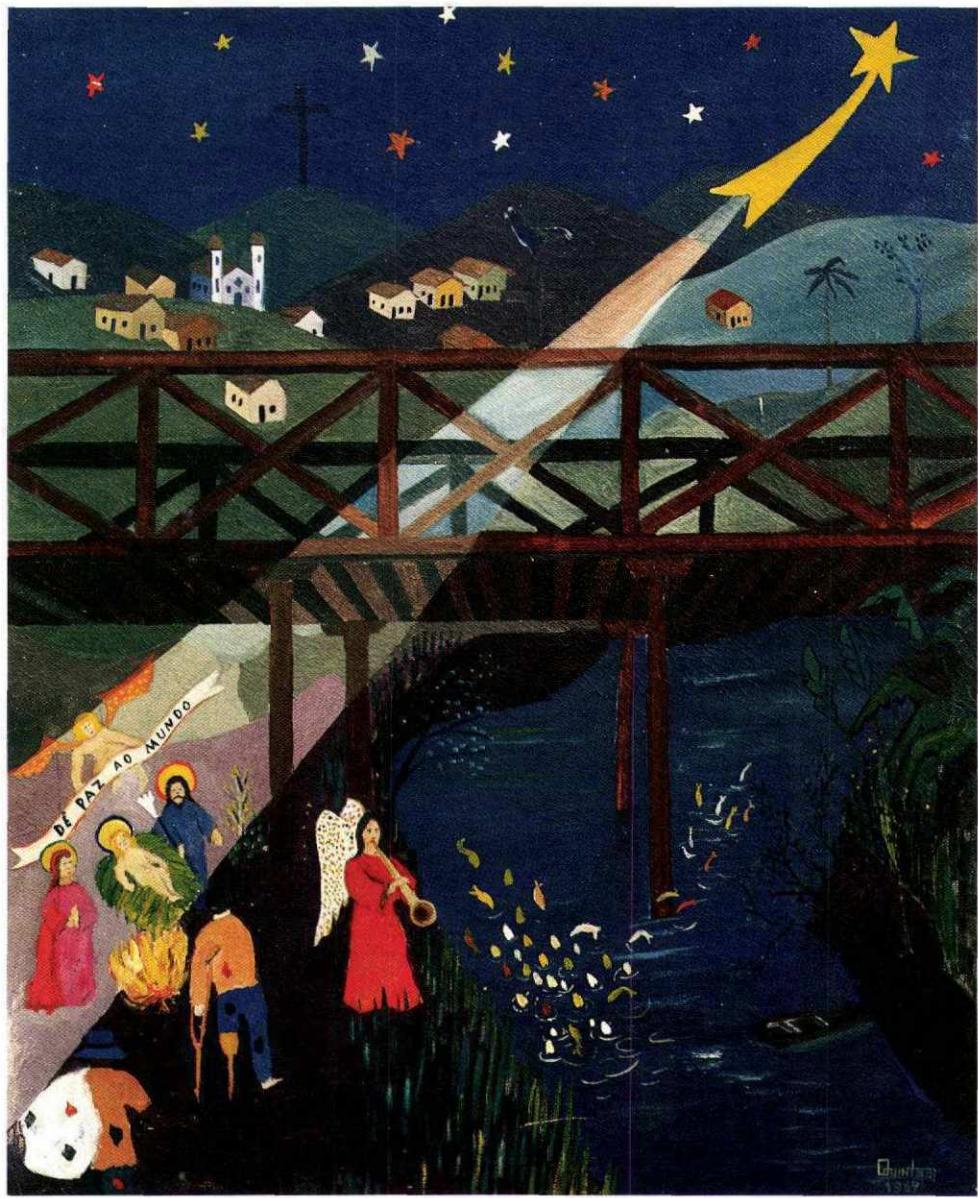
MILTON AFONSO. FESTA NO ARRAIÁ, 1981

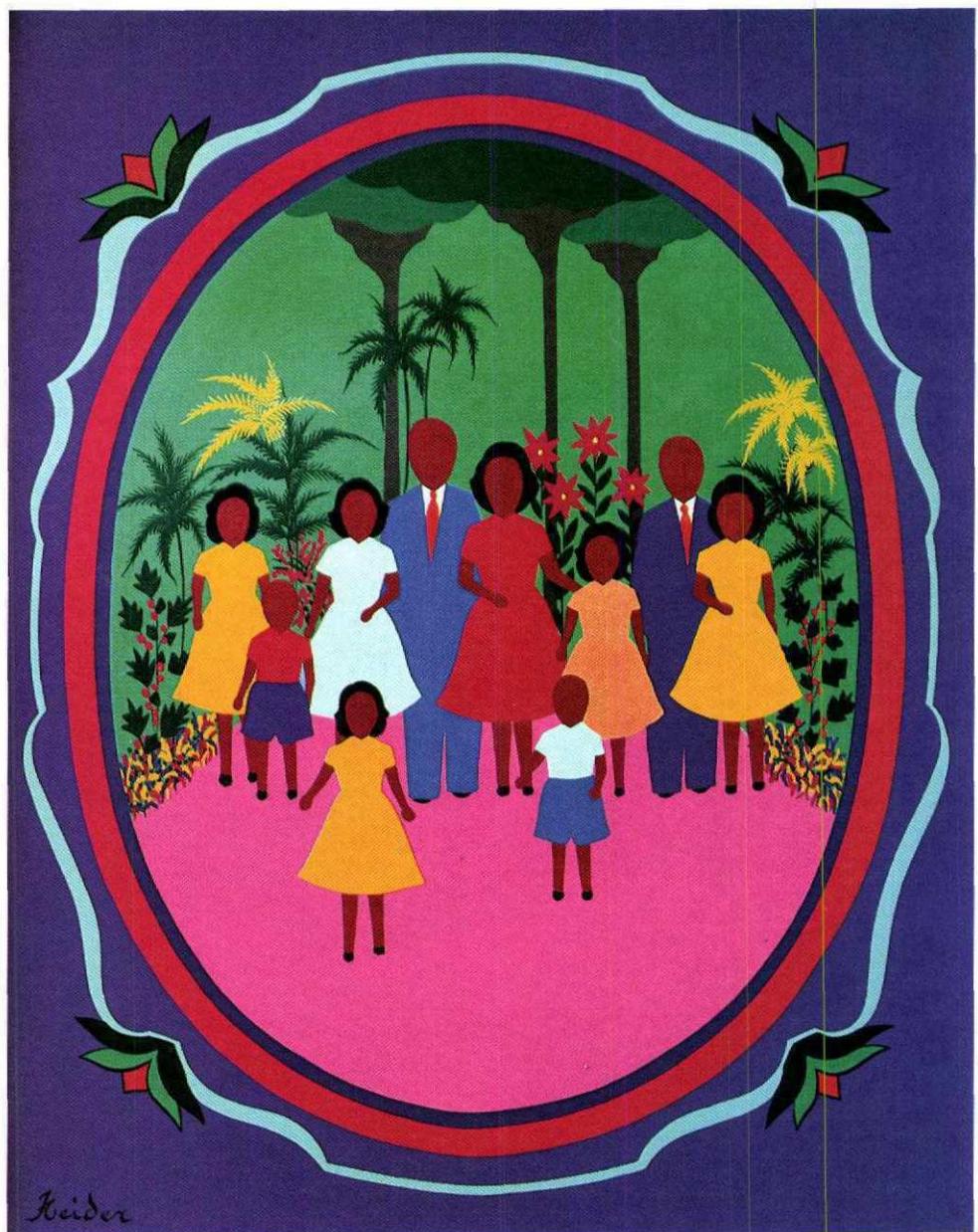


JOSÉ DAMASCENO. SALÃO DE GAFIEIRA, 1994



JOSÉ ROMUALDO QUINTÃO. NATIVIDADE. 1967





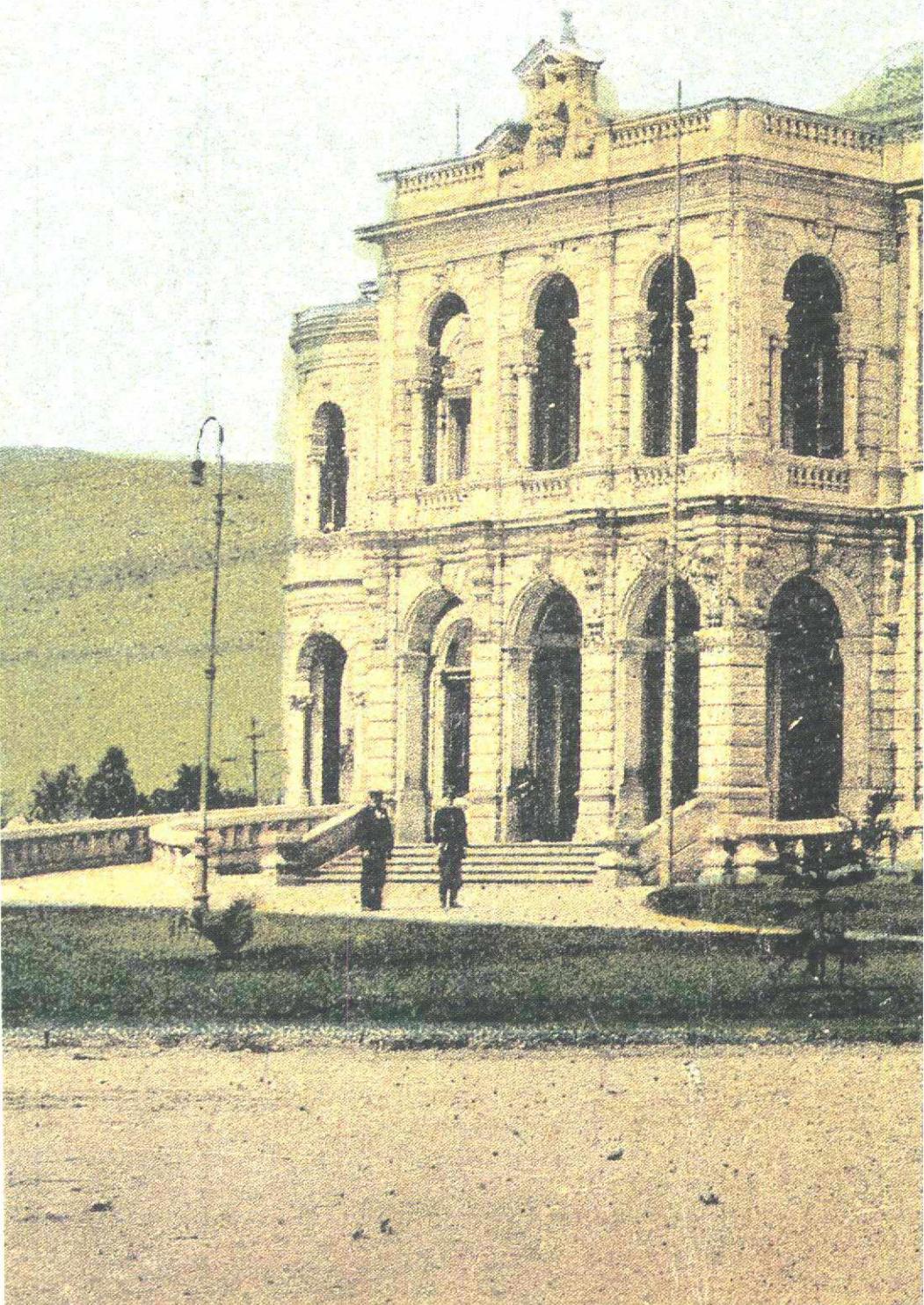
HEIDER SILVA. RETRATO DE FAMÍLIA. S/D

BELO HORIZONTE, ARRAIAL E METRÓPOLE:
MEMÓRIA DAS ARTES PLÁSTICAS NA CAPITAL MINEIRA

MARCELIANA DAS GRANDES ARTES MÍDIA

ARRAIAL POSTAL DOS FESTAIS DA LIBERDADE 1904

Praça da Liberdade (Palácio)
Minas. Brazil = €



Presidencial) - Belo Horizonte
ores: Lunardi & Machado



Belo Horizonte é a primeira cidade planejada do Brasil, e sua idealização justificava-se diante da urgência de Minas Gerais ter uma capital que se adequasse aos tempos novos que emergiam com a República. Sobre o Arraial do Belo Horizonte, antigo Curral del Rei, escolhido para sediar o novo centro político e administrativo do Estado, muito pouco se sabe.

Entendemos esse desconhecimento ao analisar o projeto de mudança da capital. O princípio básico era construir uma cidade nova, moderna, modelo de um futuro sonhado e almejado. Preservar a memória do lugar sobre o qual a nova capital se levantava não era definitivamente uma prioridade para os técnicos construtores. O que a história registra a respeito desse lugar são fragmentos esparsos. Tentamos reuni-los de modo a compor um cenário que revele a região que deu origem à futura capital.

Embora próximo de áreas que tinham na mineração uma atividade importante, o arraial era um ponto de convergência do gado vindo dos sertões da Bahia e do São Francisco, e entre suas atividades mais comuns estavam o plantio de gêneros alimentícios, a criação de gado e o comércio.¹

Em meados da quarta década do século XIX, a população da localidade passava de 18 mil habitantes, decaindo mais tarde em razão dos diversos desmembramentos do território sob sua jurisdição. No ano de 1865 registrava-se que no local havia:

(...) 359 casas, 23 fazendas de cultura, em que se planta milho, feijão, arroz, mandioca, mamona, canna e algodão; 4 retiros de criar gado vacum e cavalal se ocupão do comércio, 66 de ofícios utéis (...) a unica industria do lugar é da fabrico de pannos de algodão (...) importa sal, ferro, fazendas de secos e molhados, e exporta seus generes (...).²

Essas características mantiveram-se homogeneousmente, pois em 1897 o pároco da região, padre Francisco Martins, afirmava que o arraial "pobre e humilde" sobrevivia da produção de curtume, útil para a fabrico de solas, além dos produtos provenientes da pequena agricultura e criação de gado.³

Percebe-se, assim, que o arraial tecia seu cotidiano em torno de atividades simples. Sobre sua vida social e cultural, as informações são esparsas. O que podemos re-

¹ MARTINS, Assis. *Almanack administrativa, civil e industrial da Província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Typographia da Actualidade, 1864.

² MARTINS, Assis. *Op. cit.*, p. 220-221.

³ DIAS, Pa. Francisco Martins: *Tradições históricas e descriptivas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Typ. do Belo Horizonte, 1897, p. 32-33.

compor desse universo está circunscrito aos depoimentos preservados nos documentos elaborados pelos técnicos da Comissão Construtora e nos escritos dos cronistas e estudiosos que procuraram registrar suas impressões sobre o local.⁴

Um dado obtido a partir da leitura desses textos é que a vida social gravitava em torno da velha Matriz da Nossa Senhora da Boa Viagem. Erguida no início do século XVIII, a igreja, cujo adro era palco de festas religiosas e profanas, de peças teatrais, debates e cochichos, atraía boa parte da população local.

Apesar de sua importância para o arraial, são escassas as informações acerca do velho templo setecentista. Não se sabe quem o projetou, quem entalhou e decorou seus altares e executou suas pinturas, quem esculpiu as imagens dos altares e retábulos. Os arquivos foram destruídos com a igreja, quando de sua demolição no início deste século. Em suas memórias, conta Pedro Nava:

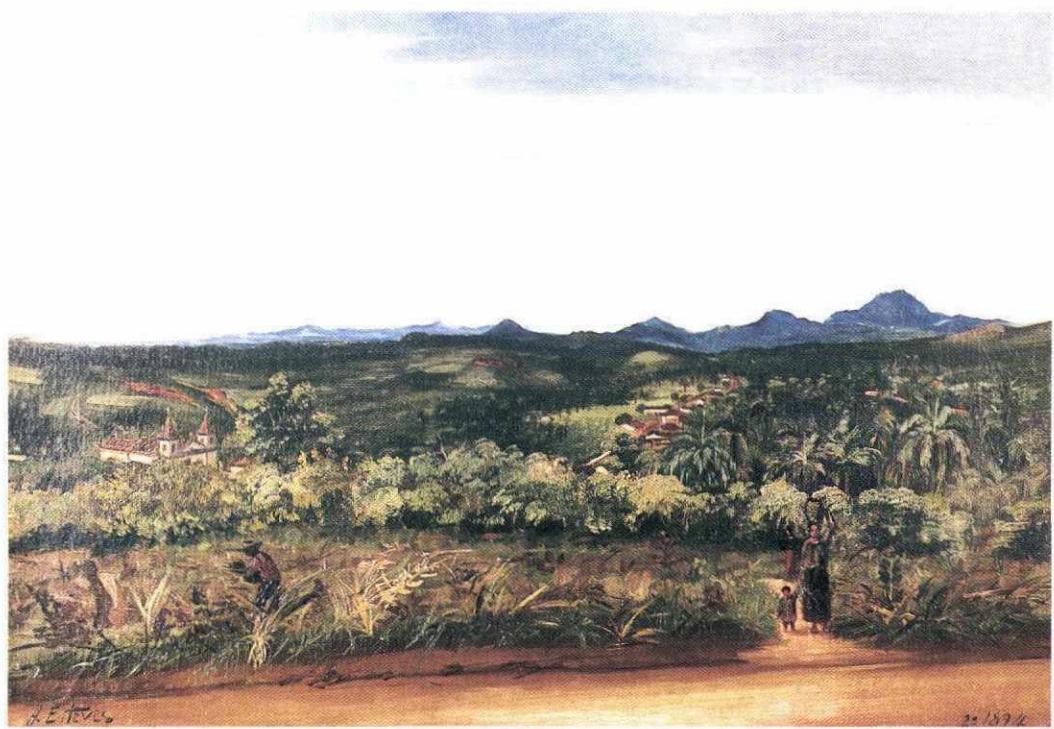
(...) Chamamos atrás do Largo da Igreja ao quarteirão delimitado por Alagoas, Timbiras, Sergipe e Aimorés. No seu centro, nessa época, ainda estavam de pé as duas igrejas da Boa Viagem, a velha, do Curral, que era linda, e a nova gótica, que ia se mostrando cada dia mais horrenda e falsificada. Não sei de quem foi a idéia de substituir o monumento do século XVIII pelo monstrengão que lá está hoje. Nessa ocasião a primeira estava sendo demolida e a recente já em funcionamento, posto que ainda por concluir. Vi com meus olhos que a terra hude comer, o velho templo já sem telhado e seus arquivos postos fora na sacristia meio derrubada onde o sol e a chuva acabavam com aquela papelada testemunho dos casamentos, batizados dos curralenses. (...).⁵

O processo de instalação da nova cidade caracterizou-se inicialmente pela destruição física do arraial. A demolição de casas e a desaparecimento de ruas produziam um desenraizamento associado à destruição da própria memória. Foi como se os construtores buscassem gestar outra memória, adequada à cidade que nascia. Não havia, portanto, motivos que justificassem a preservação da cultura daquela localidade predestinada ao esquecimento. Graças a parte do acervo guardado no Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte – fotos, quadros, livros e peças avulsas da Matriz da Boa Viagem –, é possível termos hoje uma pequena mostra do que foi a vida no arraial.

⁴ CAMARATE, Alfredo [Pseud. Alfredo Rianho]. "Pôr montes e vales". *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, 1985, p. 23-198.

⁵ NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro, Record, 1985, p. 225-226.

HONORIO ESTEVES. PANORAMA DO ARRAIÁ DO CURRAL DF, RÉV. INÍCIO DO SÉCULO XIX



Podemos redesenhar a pequena localidade de terra vermelha e ruas tortas, com seu casario colonial erguido desorganizadamente, e o cenário onde aparece a Matriz. Mas não é possível recuperar integralmente a trama social e cultural do lugár. Os possíveis artistas, artífices e construtores que prestaram seus serviços na construção da localidade foram condenados ao esquecimento. Uma exceção é o artista popular José Alves de Miranda, sobre quem falaremos no decorrer deste trabalho.

Na realidade, qualquer tentativa de reconstituição que se faça do Arraial do Belo Horizonte restringe-se à memória da nova capital que se erguia. Só é possível fazer referências à construção da nova sede do poder do Estado de Minas Gerais.

A CAPITAL - CONSTRUÇÃO DO SONHO

Baseada em um projeto cujo pressuposto era negar a ordem precedente e tornar-se símbolo da nova ordem republicana, a construção da capital mineira visava à criação de uma cidade que primasse pela beleza, pela estética, pelos padrões arquitetônicos, sendo ao mesmo tempo espelho que refletisse a imagem do novo tempo que se instaurava no país. A construção da capital de Minas cumpria o papel simbólico de divulgar as idéias de modernidade e progresso, associando-as à República.

Essa significação está ligada não apenas às mudanças que ocorriam no país, mas traduz também transformações significativas que se processavam no contexto internacional nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

Eram movimentos que propunham idéias e valores novos, principalmente no campo da arquitetura e do planejamento urbano, que provocaram uma onda de reformas e remodelações no espaço urbano. São exemplos a reforma de Paris, com Haussmann, em 1850, e a reforma de Viena, com Ringstrasse, em 1860.⁴

A essência desses projetos era a busca de ampliação e reestruturação do espaço urbano, reordenamento baseado em novos supostos que se impunham diante do avanço da industrialização e da ascensão da burguesia como classe dirigente.

⁴ Ver, a respeito, BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987. KOTHE, Flávio (org.) Walter Benjamin: *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1985. SCHÖRSKE, Carl E. *Viene fin de siècle: política e cultura*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

A reestruturação do espaço e sua utilização como símbolo de uma nova época, que se intitulava moderna, podem ser vistas também como uma estratégia política de manutenção da ordem. Ruas largas, espaçosas, assegurando às forças policiais maior visibilidade em caso de revolta ou sublevação, são uma forma de controle que parte do reordenamento do espaço e se baseia numa linguagem simbólica que privilegia solidez, prosperidade, ostentação, estabilidade, ordem.

A construção de uma rede de bulevares em Paris estabeleceu padrões que, no final do século XIX, eram aclamados como verdadeiros modelos a seguir, autênticos símbolos da modernidade.

Por outro lado, em Viena, a reconstrução da Ringstrasse remodelaria a cidade à imagem dos liberais, que naquele momento ascendiam ao poder e desejavam expressar seus valores e sua presença como um “índice iconográfico da mentalidade do liberalismo austríaco ascendente (...).”⁷

A capital mineira será construída em consonância com a política da ordem e, nesse sentido, as idéias que circulavam pela Europa serão incorporadas ao ideário dos construtores da cidade. Conscientes da importância política e ‘civilizatória’ do projeto que comandavam, queriam torná-lo ainda maior e mais significativo. Um contingente expressivo de técnicos e operários foi mobilizada, sob o comando do engenheiro Aarão Reis.

Paraense, nascido em 1853, Aarão Leal de Carvalho Reis tinha sólida formação técnica e acadêmica. Era engenheiro, arquiteto e urbanista, tendo estudado e trabalhado no Rio de Janeiro, até ser convidado, em 1893, pelo governo de Minas Gerais para chefiar a Comissão de Estudos das Localidades e escolher aquela onde se instalaria a nova capital do Estado. Pouco depois assumiria a direção da Comissão Construtora, cargo que ocupou até 1895, quando foi substituído pelo também engenheiro Francisco Bicalho (1847-1919), mineiro de São João del Rei. Ex-aluno da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, foi responsável pela conclusão das obras iniciadas por Aarão Reis.

Associou-se a esses engenheiros o arquiteto pernambucano José de Magalhães (1851-1900), que atuou como chefe da seção de arquitetura da Comissão Construtora. Magalhães tinha boa formação. Era engenheiro-geógrafo pela Escola Cen-

⁷ SHORSCKE, Car. E. Op. cit., p. 45.

tral do Rio de Janeiro e havia estudado na École de Beaux-Arts de Paris, tendo sido aluno de P. J. Honoré Daumet. Foi admitido em 1878, em segunda classe. Executou diversos trabalhos no Rio de Janeiro, Petrópolis, São Paulo e Ouro Preto. Na capital mineira, foi responsável por projetos de diversas edificações públicas e particulares, entre elas a Estação General Carneiro (1894, demolida), o Palácio do Congresso (não construído), o Palácio da Liberdade (1894-1898), a Secretaria da Educação, antiga Secretaria do Interior (1894-1898), e a Secretaria de Obras Públicas, antiga Secretaria de Agricultura (1894-1898). É de sua autoria também o projeto da matriz que seria construída no Alto do Cruzeiro (1894). Com o início das obras, a vida da arraial sofreu profundas transformações. Uma nova sociabilidade configurou-se, e o panorama cultural e social da localidade sofreu, consequentemente, modificações.

A VIDA CULTURAL

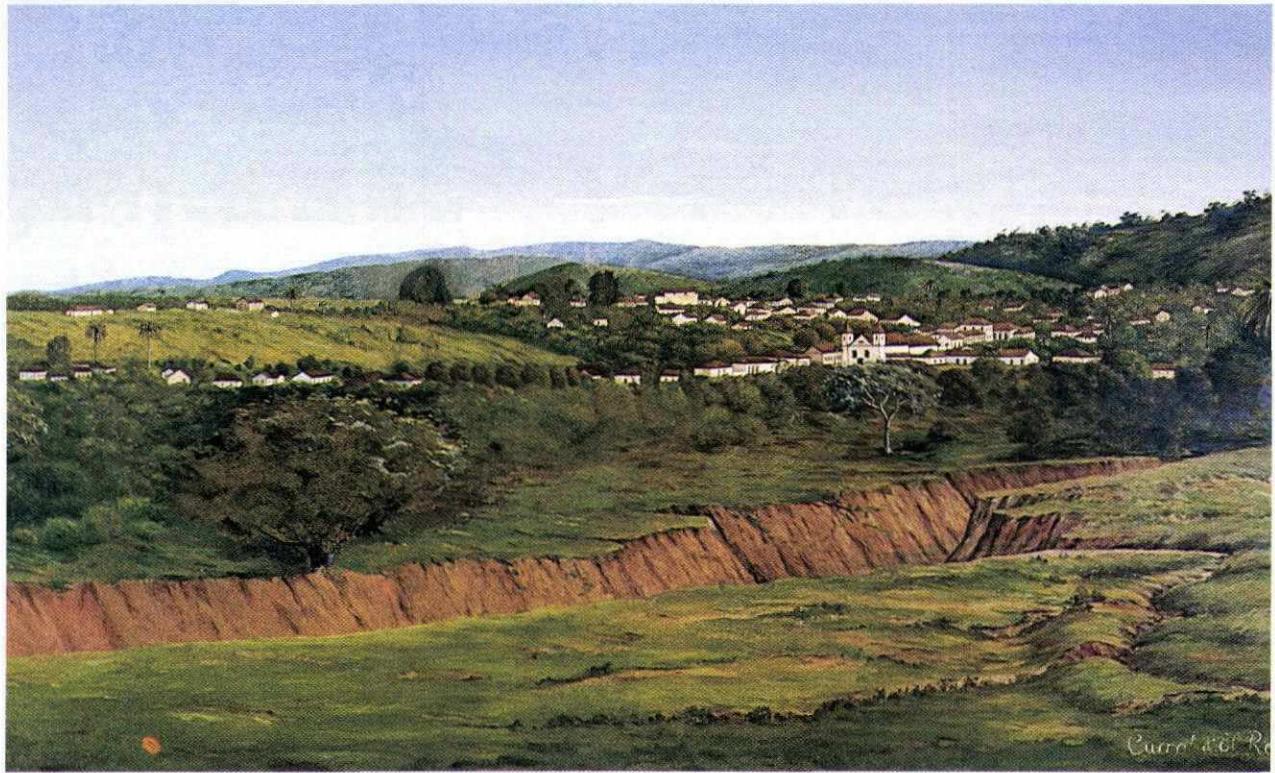
Sabemos que o Largo da Matriz era um lugar aglutinador, no qual se definiam as relações sociais no arraial. Entretanto, se nos primeiros anos de trabalho da Comissão Construtora a igreja se manteve como o lugar onde a vida social acontecia, aos poucos foram se configurando outras opções de lazer e sociabilidade.⁸

A realização teatral logo se manifestou na nascente capital. Realizado em palcos improvisados, teve como seu maior incentivador Francisco Soucasaux (1856-1904). Foi ele quem construiu, em 1899, o teatro que levava seu nome. De nacionalidade portuguesa, Francisco Soucasaux atuou na capital desde sua construção. Durante toda a vida acumulou atividades e profissões. Foi construtor e marceneiro, mas atuou como pintor, fotógrafo, produtor de peças teatrais e cinegrafista. A atuação desse habilidoso e versátil talento contribuiu para mudanças na dinâmica do pacato lugarejo.

Além do teatro, despontam outras formas de lazer e sociabilidade, como os passeios pelo Parque Municipal e jardins. Assim, enquanto a cidade era construída:

(...) programas urbanos mais sofisticados, criando polos de interesse, como bares e clubes, vão se afirmar (...) O cotidiano se expande para além da igreja, das reuniões familiares, das salas acanhadas de espetáculos e do passeio público.

⁸ Ver, a respeito, LEMOS, Celina Borges. *Determinações do espaço urbano: a evolução econômica, urbântica e simbólica do centro de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Fafich/UFMG, 1988, 2 v., p. 48-50 (dissertação de mestrado); SALGUEIRO, Heliano Angotti. "O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte: 1894-1930". In: FABRIS, Annalena (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel/Editora da USP, 1987, p.116-117.



co. Aparecem as sociedades recreativas - Club das Pérolas, das Violetas, das Rosas - que reúnem os privilegiados nas salas de leitura, de jogos e nos bailes [...]”⁹

Surgem também cinemas e blocos carnavalescos. Já na primeira década do século XX as colunas sociais anunciam a programação dos cinematógrafos Colosso, Pathé e Theatro Paris. Com as novas opções de lazer, o centro de sociabilidade da população irá deslocar-se da velha Matriz da Boa Viagem. Aos poucos, o cotidiano da cidade tomou um novo formato, que se refletiu na vida cultural da capital mineira.

ARTES E ARTISTAS

Nos primeiros vinte anos, desde a instalação da Comissão Construtora, o cotidiano da localidade esteve ligado ao processo de construção da cidade. Assim, as manifestações culturais e artísticas estavam naturalmente relacionadas com esse evento.

Movidas pelo objetivo de participar da construção da cidade, muitas pessoas deslocaram-se para o arraial. Tratava-se de um respeitável contingente, no qual se misturavam engenheiros, arquitetos, entalhadores, escultores, pintores, fotógrafos, paisagistas, técnicos e operários de ofícios e nacionalidades diversas. Devemos ressaltar aqui o grande número de italianos que se instalou na região nesse período. Mas a presença de alemães, austríacos, suíços e portugueses também foi expressiva. Alguns vieram a convite da Comissão Construtora, outros instigados pelo desejo de participar do avançado projeto republicano que significava a edificação da nova capital.

A partir desses pioneiros, a produção artística e cultural da capital foi se configurando. Pode-se dizer que o registro maior da participação dessas pessoas na cidade é a própria cidade. Suas ruas, prédios e monumentos daquele período revelam o talento dos que contribuíram para a edificação do espaço urbano. A participação de arquitetos e engenheiros na capital é expressiva, e muitos nomes podem ser rememorados. Além de José de Magalhães, já mencionado, há outros nomes de expressão.

Edgard Nascentes Coelho (1853-1917), natural do Rio de Janeiro, era desenhista-projetista. Mudou-se para Belo Horizonte em 1894, onde assumiu o cargo de 1º

⁹ SALGUEIRO: Heliana Argolli. Op. cit., p. 116-117

desenhista na Seção de Arquitetura da Comissão Construtora. Projetou diversos prédios públicos da capital, entre eles a Faculdade de Direito (1894/97, demolido), a Matriz de São José (1901), o Teatro Municipal (1909, demolido) e o prédio da Exposição Permanente (não construído). Trabalhou também em projetos residenciais. Foi desenhista da Secretaria da Indústria, Terra, Viação e Obras Públicas, tendo participado da 1^a Exposição Geral de Belas Artes, em 1917.

Outro desenhista da Seção de Arquitetura da Comissão Construtora foi Jean Marie Joseph Verdussen (18??-1927). De nacionalidade belga, era desenhista-projetista e construtor. Atuou em diversas obras com Edgard Nascentes Coelho. O prédio da Faculdade de Direito (1894/97, demolido) e o Teatro Municipal (1909, demolido) foram construídos sob sua responsabilidade. Assinou alguns projetos, como o do Colégio Santa Maria (1909). Era proprietário da firma comercial Verdussen & Cia., que fornecia material para as obras na capital, e, a partir de 1913, de uma oficina artística de mármore e ladrilhos.

Carlos Antonini (1834/1913) era construtor e projetista. Nascido na Itália, chegou a ser oficial do Exército de seu país. Foi contratado pela Comissão Construtora para construir a parte posterior do Palácio da Liderdade, tendo também projetado sua residência (1898), que hoje abriga parte da Escola Estadual Ordem e Progresso. Na capital mineira montou a Cerâmica Horizontina, onde vendia produtos diversos.

Outro técnico importante é Hermilo Alves (18??/1906), engenheiro formado pela antiga Escola Central. Era baiano, tendo trabalhado em sua terra natal e também no Rio de Janeiro. Atuou na construção da Estrada de Ferro Central do Brasil. Ao transferir-se para a capital mineira, ocupou de início o cargo de chefe do escritório técnico da Comissão Construtora. Foi também chefe interno da Comissão Construtora, embora por um curto período, de março a abril de 1895. Tinha uma firma denominada Hermilo Alves & Cia. e foi responsável pela construção de casas comerciais (1896). Com Júlio César da Cunha Pinto Coelho (1849-1916), organizou uma companhia de bondes, mudando-se mais tarde para a cidade paulista de Cruzeiro, onde faleceu no ano de 1906.

O engenheiro construtor Júlio César Pinto Coelho, além de atuar em parceria com Hermilo Alves, realizou outros projetos. Foi responsável pela reforma nos edifícios

das secretarias da Fazenda e Agricultura (1908) e construiu o Palácio da Justiça (1910), sob a supervisão de José Dantas.

José Dantas (1874/1947), nascido em Grão Mogol (MG), era engenheiro civil e de minas. Realizou parte de seus estudos em São Paulo, tendo concluído o curso da Escola de Minas de Ouro Preto. Realizou trabalhos importantes na capital. Além de orientar as obras do Palácio da Justiça (1910), foi responsável pelas obras do grupo Barão do Rio Branco (1913) e de várias residências no bairro dos Funcionários.

Francisco Izidro Monteiro (18??-19??) foi outro nome de atuação significativa na capital emergente. Era engenheiro, tendo ocupado o cargo de desenhista de 2^ª classe da Seção de Projetos da Comissão Construtora. Em 1904 foi premiado no concurso para as fachadas da Avenida Central, no Rio de Janeiro. Na capital mineira, suas obras mais importantes são o projeto do antigo Conselho Deliberativo (1911), atual Centro Cultural de Belo Horizonte, da maternidade Hilda Brandão (1916), da Estação de Bondes, na Avenida Afonso Pena, da Delegacia Fiscal e do prédio dos Correios e Telégrafos, os três últimos já demolidos.

O baiano Antônio Gonçalves Gravatá (1875/1950) era engenheiro civil diplomado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1910, depois de atuar na região centro-oeste do país. Realizou diversos trabalhos na capital mineira, merecendo destaque a construção da Basílica de Nossa Senhora de Lourdes (1916-22) e do monumento comemorativo ao centenário da Independência.

O arquiteto-paisagista Paul Villon (1842-19??), com vasta atuação internacional, teve participação substantiva no embellecimento da cidade. Foi aluno de Auguste Marie Glaziou, Diretor de Parques e Jardins da Casa Imperial, e recebeu influência de outros nomes respeitáveis do paisagismo francês. Foi chefe do serviço de arborização de Marselha, tendo também atuado no Rio de Janeiro. Foi responsável pelas obras do Parque da Aclimação e da Quinta da Boa Vista e pela restauração do parque do Palácio do Catete. Em São Paulo, projetou e realizou as obras do Parque Paulista. Na capital mineira, executou o plano paisagístico da Parque Municipal e dos jardins da Praça da Liberdade. Em 1898 passou a ocupar o cargo de arquiteto-paisagista da Prefeitura da cidade.

O talento desses técnicos, artífices e artistas espalha-se pela composição urbana e estética da capital mineira. Embora em certa medida se apóie nos princípios da École de Beaux-Arts de Paris, essa composição revela particularidades que dotam a cidade de uma heterogeneidade arquitetônica singular.

A CIDADE: LINGUAGEM E ESTÉTICA

Belo Horizonte absorveu a linguagem e os princípios estéticos em vigor no final do século passado. De sua idealização à sua concretização, a cidade será tratada como obra representativa de uma época, na qual a tendência estética em voga seria faustosamente empregada, cristalizando-se em construções neogóticas, neocoloniais, neoclássicas e nos elementos decorativos e ornamentais do *art nouveau*. Tudo isso somado desemboca no Ecletismo, que configurou o processo construtivo-arquitetural da cidade.

Belo Horizonte nasceu como obra marcante da República. Era uma cidade-cenário, na qual os valores republicanos estariam simbolizados. Negar a ordem precedente e refutar a estética colonial, memória de um passado a ser esquecido, foi a justificativa para o arruinamento e a destruição do velho arraial. A capital irá, portanto, incorporar uma linguagem arquitetônica e estética que espelha a ideologia de uma época.

É comum entre os pesquisadores reconhecer o ano de 1816 como um marco na história das artes no Brasil. A chegada da Missão Artística Francesa traz para o Rio de Janeiro um grupo significativo de artistas interessados em ensinar e divulgar arte aos brasileiros. A partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1820, o neoclassicismo será amplamente disseminado.

A estética neoclássica europeia esteve intrinsecamente ligada à concepção de um mundo burguês. Refletia a vitória da burguesia na França e o pensamento nacionalista e formal daquele período. Através da Missão Artística, o neoclassicismo entrou no Brasil colonial e arcaico como a linguagem da modernidade e passou a ser a arte oficial do Império.

Essa linguagem marcou não apenas a arquitetura, mas também as artes plásticas. O academismo foi o estilo dos grandes pintores da época, tendo perdurado de modo

marcante por todo o século XIX e atravessado as primeiras décadas do século XX.

Entretanto, na arquitetura a estética neoclássica não chegou a transpor incólume o século XX. Já no último quartel do XIX, a adoção de um novo partido irá impor-se na configuração urbana das metrópoles brasileiras. É o ecletismo. Tratava-se de uma mistura de estilos, em que conviviam elementos neoclássicos, neogóticos e neocoloniais. Belo Horizonte foi construída em consonância com essa estética eclética.

ARTISTAS CONSTRUTORES DA CIDADE

O pouco que restou do velho arraial compõe hoje o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte. O sobrado que o abriga é o último resquício arquitetônico do antigo arraial. Trata-se de uma casa avarandada de dois andares, exemplar típico da construção rural da Minas colonial.

Entre outras peças, o museu preserva o lavabo da sacristia, datado de 1793, e um retábulo da antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. A princípio, o lavabo, de pedra sabão, ficava nos jardins da catedral erguida no lugar da velha matriz. Há alguns anos, no entanto, decidiu-se manter ali uma réplica feita em cimento, e o original foi transferido para o museu. O retábulo, um dos quatro que compunham a Matriz da Boa Viagem, foi desmontado e encontra-se precariamente acondicionado no museu. De cedro, ele contém em seu entalhamento florões, folhas de acanto e rosas, elementos que o enquadram no estilo rococó, a terceira fase do barroco de Minas Gerais. Mas apresenta também características que o enquadram no estilo joanino, como colunas em estriás diagonais, coroamento em saneira e lambrequins.

O museu guarda também uma coleção de objetos variados que pertenceram à matriz e a outros edifícios do arraial. É nesse universo que podemos obter referências acerca dos artistas que os elaboraram. Ressaltamos o nome de José Aires de Miranda Costa. Segundo o historiador Abílio Barreto¹⁸, esse curralense era um artista habilidoso, tendo entalhado a canivete as imagens de São José



JOSÉ AIRES DE MIRANDA, SÃO JOSÉ DE BOTAS, 1902

¹⁸ BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descriptiva (História Média)*, 1^a ed. Belo Horizonte, Livraria Rex, 1936. p.145.

e São Domingos pertencentes à Matriz da Boa Viagem. Acreditamos que esse artífice tenha atuado na capital até meados da primeira década deste século, pois em 1902 era anunciada a exposição, em uma casa comercial, de uma imagem de São José confecionada por Aires de Miranda para a Capela do Calafate.¹¹

A vida artística da região só passa a ser registrada a partir da construção da capital, para onde muitos artistas e artífices se deslocaram. É com base no trabalho que desenvolveram que podemos falar das primeiras manifestações artísticas da cidade. Muitos artistas nela atuaram nos primeiros anos de sua construção, outros estenderam sua estada pelas décadas iniciais, tendo outros eleito a capital como seu lar definitivo.

Os primeiros trabalhos artísticos relacionados à capital dão-se a partir da atuação de Émile Rouède (1850-1912) e Honório Esteves (1860-1933). Rouède chegou à capital em 1894, vindo cumprir contrato firmado com a Comissão Construtora para registrar aspectos do arraial que seria extinto. Executou três telas: *Estrada de Sabará, Igreja Matriz e Panorama de Belo Horizonte (Alto do Cruzeiro)*. Hoje essas telas fazem parte do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto.

Nascido em Avignon, na França, Émile Rouède mudou-se ainda menino para a Espanha, acompanhando a família. Sua dedicação às artes plásticas deu-se por ocasião de sua atuação na Real Marinha Espanhola. Pintava marinhas. Chegou ao Brasil em meados da década de 1880, tendo atuado no circuito artístico da capital federal.

Era um homem de múltiplas facetas. Além de pintor, lidava com música, literatura, fotografia e política com admirável desenvoltura. Em 1893 instalou-se em Ouro Preto, onde passou a dar aulas de pintura num pequeno ateliê. Chegou a trabalhar também no Ginásio de Santa Rita Durão, em Itabira (MG). Passou os últimos anos de sua vida em Santos (SP), para onde se mudou em 1897. Embora fosse autodidata, não tendo cursado qualquer instituição oficial de ensino das artes, são perceptíveis em seus trabalhos influências de Charles Daubigny (1817-1878), paisagista francês que pertenceu à Escola de Barbizon, em meados do século passado.¹²

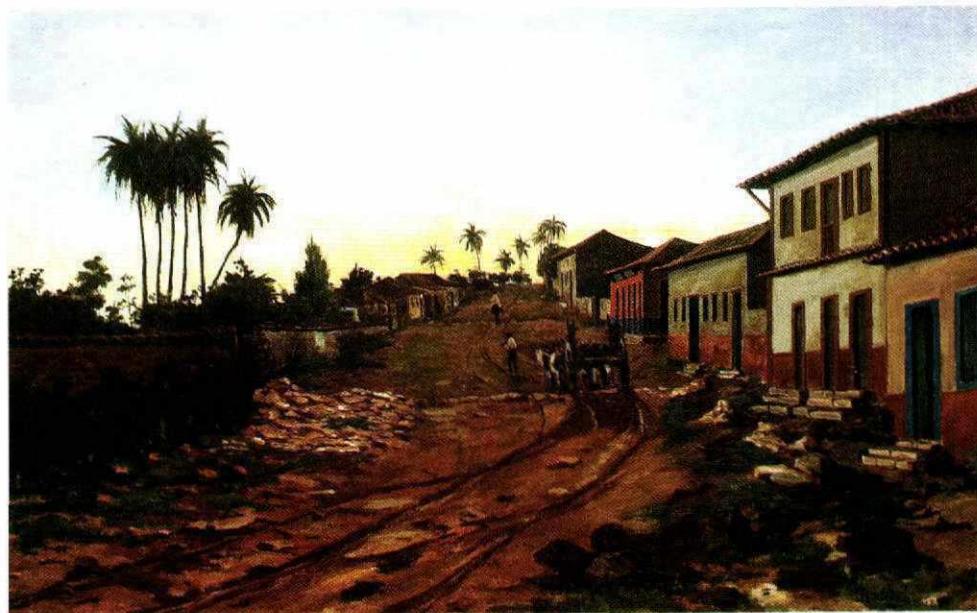
¹¹ PENNA, Octávio. *Notas cronológicas de Belo Horizonte (1711-1930)*. Belo Horizonte, Gráfica Santa Mônica, 1950, p. 70.

¹² Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. *Émile Rouède (1849-1908)*. Rio de Janeiro, 1988 [catálogo de exposição].

EMILE ROUËDE, LARGO DA MATRIZ DA BOA VILA EM, 1894



EMILE ROUËDE, RUA DO SABARA, 1894



Movido por interesses próprios, o pintor mineiro Honório Esteves do Sacramento visitou o Arraial do Belo Horizonte com o intuito de também registrar o que estava sendo demolido. Posteriormente realizou uma exposição em Ouro Preto e esteve diversas vezes na capital para participar de exposições de arte realizadas por Aníbal Mattos. Honório Esteves formou-se na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde estudou de 1883 a 1890. Foi aluno de Pedro Américo, Victor Meireles, Zeferino da Costa e Rodolfo Amoedo. Em 1891 regressou a Ouro Preto, onde vivera a maior parte de sua infância, tendo ali passado os últimos anos de vida lecionando e exercendo seu ofício de pintor. Foi professor da Escola Normal naquela cidade.

Formado nos padrões da Imperial Escola de Belas Artes, Honório Esteves era um retratista talentoso, tendo também pintado paisagens. Era um acadêmico, mas aos poucos foi superando o formalismo dessa escola. O paisagismo passou a ser um tema recorrente em sua obra, influenciada pelo pintor alemão Georg Grimm, que chega ao Brasil em 1874. Algumas obras de Esteves podem ser encontradas no acervo do Museu Mineiro, no Museu Histórico Abílio Barreto e na pinacoteca do Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte.

Outros nomes compuseram o panorama das artes plásticas na nascente capital. Cabe destacar alguns deles, desvelando sua atuação no universo artístico-cultural da cidade, cuja construção era fonte de inspiração de artistas. Nas telas executadas na ocasião ficaram registros de monumentos do arraial que se desfazia: ruas, casebres, sobrados, igrejas. A paisagem bucólica que seria varrida para dar luz à cidade moderna.

A cidade em construção seria representada não só em telas, mas também em esculturas, especialmente nas estatuetas de Luís Olivieri, que reproduziam figuras típicas do local, gente comum que adquiria conotação especial sob o olhar do artista. Mas muito do que se produziu na ocasião voltava-se para as obras da cidade. Artistas e artífices de ofícios múltiplos trabalhavam na decoração interna e externa dos prédios públicos e particulares.



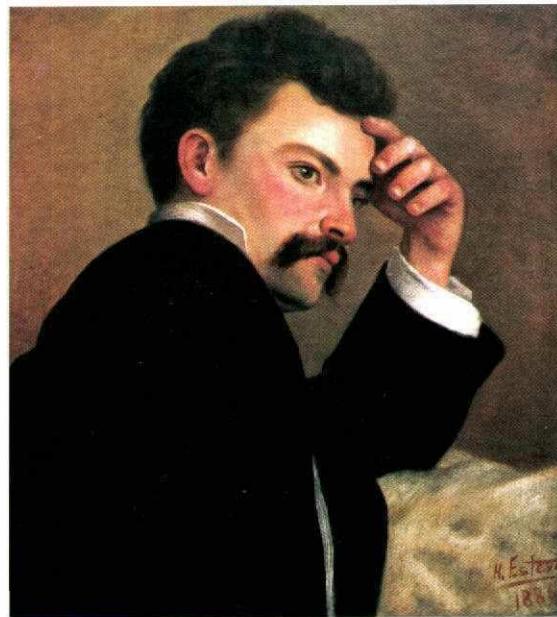
HONÓRIO ESTEVES. RETRATO DE DR. PEDRO GUILHERME FUND. 1903

Mãos, pincéis, espátulas fizeram a produção artística da capital nas primeiras décadas. Praças, cemitério, parque, igrejas e ruas tornaram-se espaço de transformação e criação das artes. Era a arte oficial voltada para atender aos anseios e exigências do poder público que construía e gerenciava a nova cidade.

Essa produção não se fazia aleatoriamente. Atentos à movimentação artística nos grandes centros, os planejadores e construtores procuravam trazê-la para a nova capital. Mas não se trata de mera transposição de estilos e tendências. A capital mineira era resultado de um processo e tinha uma aura simbólica significativa. A cidade era produto das transformações - a República, a modernização dos centros urbanos internacionais, a Revolução Industrial, as mudanças de valores e perspectivas - e, como tal, deveria simbolizar concretamente esse panorama. Assim, muito se esforçou para que esse símbolo ficasse bem representado.

Para participar da construção desse espaço de modernidade, muitos artistas procuraram a nova capital. Da velha Ouro Preto e de Sabará, vieram respectivamente José Jacinto das Neves (18??-1931) e Francisco de Paula Rocha (1879-1937). O primeiro, sem formação acadêmica, era pintor de paisagens de grande talento. Veio para a capital como funcionário da Secretaria do Interior. Paula Rocha, que também era pintor paisagista, teve mestres como José Dotti e Alberto Delpino. Foi professor de desenho no Ginásio Mineiro da capital.

Alberto André Delpino (1864-1942) e Belmiro de Almeida (1850-1935) são dois outros nomes de destaque das artes na capital mineira. Especialista em pintura histórica e caricaturista, Delpino, nascido em Juiz de Fora (MG), iniciou seus estudos no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. Posteriormente matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes, onde estudou pintura, desenho, escultura e arquitetura. Teve grandes mestres, entre eles Pedro Américo, Vítor Meirelles e Georg Grimm.¹³



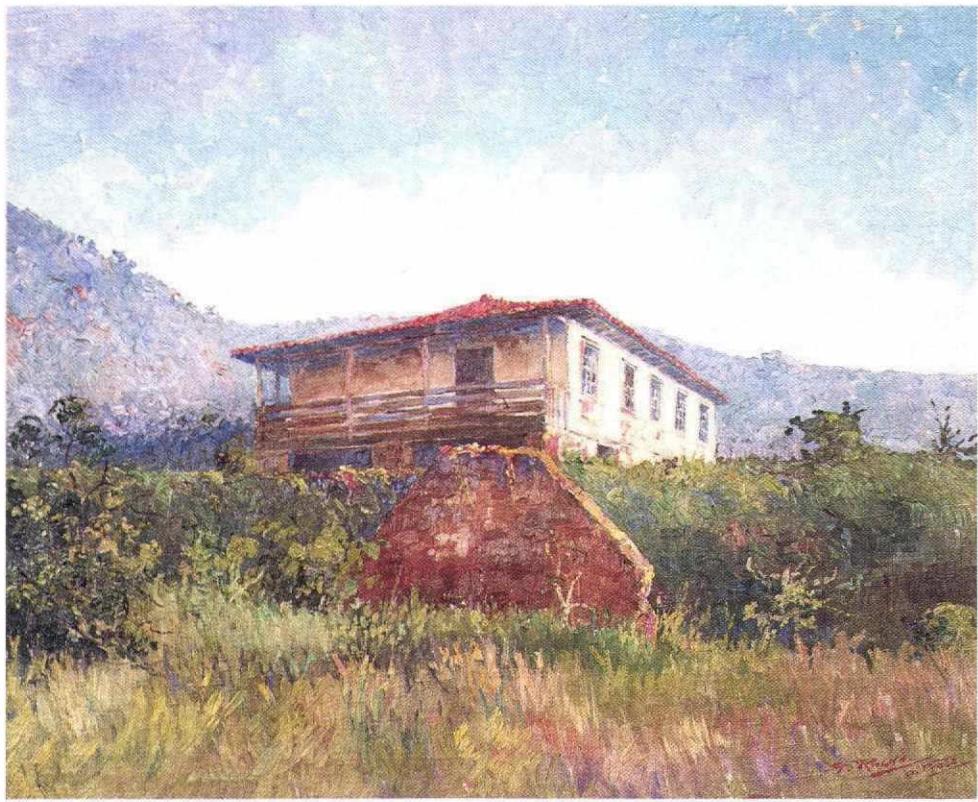
HONÓRIO ESTEVES. RETRATO. S/D

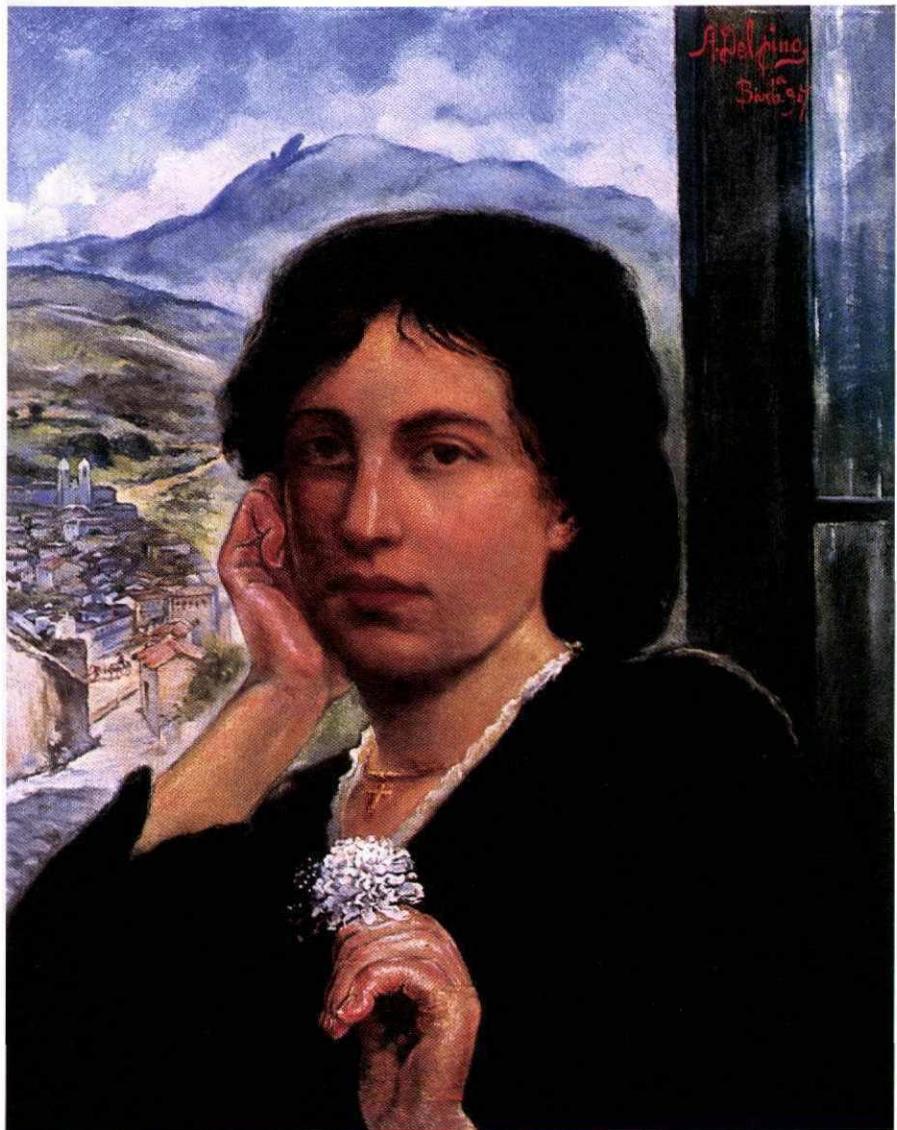
¹³ AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro, Editora Spala, s/d, p. 245.

JOSÉ VACINHO DAS NEVES: CASA DA VARGINHA DE QUEUZ. 1914



FRANCISCO DE PAULA ROCHA: CASA DOS INCONFIDENTES. INÍCIO DO SÉCULO XX.





ALBERTO DEL PINO, SAUDOSA MARILIA, INICIO DO SÉCULO XX

BÉMIRO DE ALMIDA, MÁ NOTÍCIA, 1897



Atuou na capital federal, participando dos salões e exposições da Academia. Esteve na França, EUA, Chile e Itália. Morou durante algum tempo em Barbacena (MG), onde lecionou e trabalhou como ilustrador. Embora tenha visitado a capital mineira com freqüência desde o final do século passado, período em que participava da sua vida cultural e artística, Delpino só a adotaria como lar definitivo a partir dos anos 30, nela vivendo até 1942, quando faleceu.

O Museu Mineiro é a pinacoteca do Palácio da Liberdade guardam telas de significativo valor artístico e histórico executadas por André Delpino: *Paisagem de Mariana e Saudosa Marília*.¹⁴

Belmiro Barbosa de Almeida Júnior (1858-1935) era mineiro do Serra. Ingressou na Academia Imperial das Belas Artes em 1874, aos 16 anos. Sua formação acadêmica, entretanto, não se resumiu às lições da Academia. Em 1884 viajou para Paris. Era uma personalidade inquieta, sempre à procura de novos caminhos para a realização de seu ofício. Sua vida multiplicou-se em viagens entre o Rio de Janeiro e Paris. No final do século passado esteve em Belo Horizonte, interessado em fazer trabalhos de arte. Pintou a conhecida tela *Má Notícia*, que durante anos esteve exposta no gabinete do governador, no Palácio da Liberdade, sendo posteriormente transferida para o Museu Mineiro, onde se encontra atualmente.¹⁵ Segundo José Maria Reis Júnior¹⁶, Belmiro de Almeida deve ser considerado o mestre entre os mestres da pintura no Brasil, pois, com seu trabalho, ele abriu caminho para a modernização das artes no país.

De locais mais distantes vieram nomes igualmente importantes. A equipe chefiada pelo comendador alemão Frederico Steckel (1834-1921) realizou trabalhos de relevância na cidade. Steckel chegou ao arraial em 1896, a convite da Comissão Construtora, e junto com ele vários artistas para aí se deslocaram. Alguns deles integraram a equipe coordenada pelo artista, responsável pelas obras do Palácio da Liberdade.

Segundo a museóloga Conceição Piló, a equipe

(...) era chefiada por Frederico Steckel, artista alemão radicado no Rio. Entre eles salientaram-se Bertolino Machado, Canfora Luigi, Antônio Augusto Gießtal,

¹⁴ Em relação à tela *Saudosa Marília*, convém ressaltar que o Museu Mariana Procópio, em Juiz de Fora, também em seu acervo uma tela com a mesma denominação, da autoria de Alberico André Delpino. Analisadas as duas obras, pode-se afirmar que não se trata de cópia; são duas telas distintas do pintor, que apresentam variação no tratamento temático. Ver também o respeito VALE, Vanda Arianes. *Pintura brasileira no século XIX*. Museu Mariana Procópio. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995 (dissertação de mestrado).

¹⁵ AYALA, Walmir Os. cit., p. 30.

¹⁶ REIS JÚNIOR, José Maria. *Belmiro de Almeida (1858-1935)*. Rio de Janeiro, 1988 (catálogo de exposição).

Francisco Ferreira da Silva, João Morandi, Cassimiro Garcia, Domingos Marques Barbosa, Francisco Sojucasaux, Jaime Solse, Manoel Domingos, Angelo Casagrande, Pedro Bacheta, Félix Pizolanti, Genaro Garcia, Francisco Narbona, Miguel Tregellas e outros, [...]”⁷

Steckel já era um nome respeitado quando chegou ao arraial. Diplomado pela Escola de Belas Artes de Berlim e já tendo sido premiado na Europa, transferiu-se para o Rio de Janeiro em meados do século XIX, onde trabalhou durante mais de trinta anos. No Rio de Janeiro Steckel manteve contato com o pintor Georg Grimm, com quem trabalhou até meados de 1882. Na ocasião Steckel tinha uma casa comercial na Rua do Lavradio, 16 e era especialista em pintura de casas, navios, imitação, douramento, tabuletas, letras em vidro e venda de tintas, vernizes e objetos de pintura.⁸

A convivência com Grimm certamente influenciou o trabalho de Steckel, especialmente no que se refere ao paisagismo. A escolha temática, o uso de cores e a percepção espacial podem ser confrontados no trabalho dos dois artistas.

Frederico Steckel era um espírito dotado de brilhantismo e cultura. Tendo se instalado na futura capital, tratou de prover a cidade de vida cultural. Além de executar trabalhos para os quais havia sido contratado, fundou um clube recreativo destinado a proporcionar lazer e cultura aos sócios. Era o Clube das Violetas. Instalou uma loja de tintas e materiais onde expunha telas, reconhecida como a primeira galeria de arte da capital.

Em 1901 Steckel promoveu uma exposição de artes em sua residência, o Palacete Steckel, localizado à Rua dos Guajajaras, nas proximidades da Rua Goiás. Obras de artistas como Alberto Delpino e Honório Esteves fizeram parte desse evento, considerado como a primeira exposição de arte na capital mineira. Entretanto, em 1897 o pintor Corrêa e Castro havia realizado no Grande Hotel (demolido, hoje conjunto Maletta) uma exposição de pinturas. Fazia parte das comemorações da inauguração da nova capital.

Antônio Corrêa e Castro (1848-1929) fez seus primeiros estudos de arte com Arsênio Cintra da Silva (1833-1883), natural de Recife. Este realizou seus primeiros estu-

⁷ ALÔ, Conceição. *Palácio da Liberdade dos Campos Gerais dos Góticazés no Belo Horizonte das Minas Gerais da Nossa Dias*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1987, p. 44.

⁸ EVY, Carlos Roberto Mocell. *O Grupo Grimm: Paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro, Edição Pinakothek, 2007, p. 20.



FREDERICO STECKEL, AV. JOÃO PINHEIRO, 1908



dos de pintura na Europa e atuou no Rio de Janeiro, sendo considerado pela crítica como o introdutor do uso do guache na pintura brasileira.¹⁹ Foi um dos precursores da pintura ao ar livre no Brasil. Seu período de atuação mais profícuo vai de 1861 a 1864. Corrêa e Castro, como seu mestre, atuou na Europa, especialmente Milão e Paris, por volta de 1881 e, ao retornar ao Brasil em 1886, instalou-se em Belo Horizonte, onde foi professor da Escola Normal.²⁰

Outros nomes expressivos das artes plásticas nos primeiros anos da capital, e que atuaram paralelamente a Steckel, são Luís Olivieri, Francisco Soucasaux, João Morandi, João Amadeu Mucchiut, os Agretti, especialmente Francisco e Amilcar, e Carlo Bianchi. Todos eles estrangeiros: italianos, portugueses, suíços e autriacos.

Luís Olivieri (1869-1937) era arquiteto e escultor, diplomado em Florença, Itália. Chegou ao arraial compondo a equipe de técnicos da Comissão Construtora. Em 1897 instalou na cidade o primeiro escritório particular de desenho e arquitetura. Era um excelente profissional, tendo sido responsável por vários projetos de prédios públicos e particulares. Seus principais projetos na recém-nascida capital foram o Palacete Dantas (1916), o Banco Hipotecário e Agrícola (1919, atual Bemge) e o prédio da Estação Central (1922).

Em março de 1911 realizou a primeira exposição de trabalhos de arquitetura. De sua atuação na arte escultórica já ressaltamos as estatuetas de tipos populares da cidade, que hoje integram o acervo do Museu Histórico Abílio Barreto. São miniaturas esculpidas, a maioria em terracota. Trata-se de personagens populares do cotidiano urbano e ao mesmo tempo bucolico da jovem Belo Horizonte. Entre eles estão representados Chico Bispo, matuto da região, e os clássicos Manoel das Moças, Muquirana e Jaburu, que chegaram a ser reconhecidos como figuras simbólicas da cidade.²¹

Quanto a Francisco Soucasaux, não há referências documentais em relação à sua formação acadêmica. Entretanto esse português tinha habilidades que atestam seu talento.

¹⁹ AYALA, Walmir. *Ibid.*, p. 328. KELLY, Celso. "A glorificação do Império". In: BARDI, Pietro [org.]. *Arte no Brasil*. Rio de Janeiro, s/é, 1979, 2 v., p. 541-556.

²⁰ BARRETO, Abílio. *Resumo histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1950, p. 287. AYALA, Walmir. *Ibid.*, p. 184. VALE, Vanda Arantes. *Op. cit.*, p. 166.

²¹ ANDRADE, Moacyr. "Coisas da capital já passada". *Revista do Arquivo Públco Mineiro*. Belo Horizonte, 1982, p. 241-288, 252-253.

to e capacidade criativa. Atuou na capital mineira com muita competência como construtor, marceneiro, pintor e fotógrafo. Em 1896 adquiriu uma serraria e carpintaria, tendo mais tarde feito parte da firma Edwards Camarate & Soucasaux, que fornecia material para a construção da cidade. Como construtor, foi responsável pela Estação General Carneiro (demolida), pelo Teatro Soucasaux (demolido), pelo Fórum (atual Instituto de Educação) e pelo Palácio do Congresso (não construído).

Soucasaux teve atuação importante no panorama das artes na cidade, seja como artista ou como incentivador e promovedor das artes dramáticas, como já mencionado. Em 1901, suas fotografias foram premiadas na Feira Internacional de São Luís, nos EUA, e em 1904 ele lançava um álbum denominado *O Álbum do Estado de Minas*, no qual são publicadas fotos de várias regiões de Minas e da capital feitas por ele.

Dois outros estrangeiros também marcariam a arte escultórica de Belo Horizonte no início do século: Mucchiut e Morandi. João Amadeu Mucchiut (1878-1938) era austríaco, tendo estudado na Escola Industrial do Estado, em Trieste, na Itália. Legou-nos uma obra notável, tendo realizado trabalhos em Belo Horizonte, interior de Minas e Rio de Janeiro.

Na capital mineira suas obras mais relevantes são: as estátuas da fachada da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes (1916-1922), a decoração do altar-mor e dos altares laterais da Igreja de São José (1929), a porta principal do prédio dos Correios e Telégrafos (demolido), o monumento ao Sagrado Coração de Jesus, no colégio Sacre-Cœur (1938), a ornamentação do palacete Borges da Costa e de vários túmulos no cemitério do Bonfim. São de sua autoria também os bronzes e candelabros que compunham o monumento do centenário da Independência, popularmente conhecido como Pirulito da Praça Sete.

O suíço João Morandi (1857-1936) estudou na Escola de Belas Artes de Berna, Suíça, e em Clermont-Ferrand, na França. Sua formação abrangia as artes em sua multiplicidade: pintura, escultura e arquitetura. Trabalhou em La Plata, na Argentina, ten-

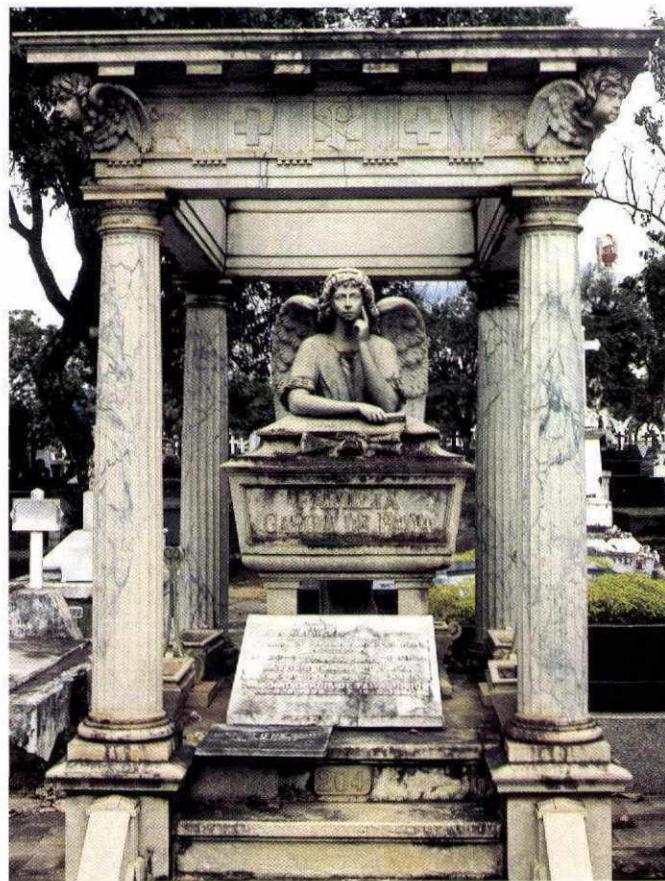


LUÍS OLIVIERI. MANOEL CRIOLLO - JORNALEIRO. INÍCIO DO SÉCULO XX

JOÃO ANTONIO MUCCHIUTI, VASO DE FLORES, APROXIMADAMENTE 1918



JOÃO AMADU MUCCHIUTI, MAUSOLEU, 1917



IRMAOS NATALI, ANJO, DÉCADA DE 1920.





do possuía um escritório de arquitetura em São Paulo. Morandi chegou ao arraial em 1896, a convite da Comissão Construtora, onde instalou um ateliê denominado Construção de Obras e Fábrica de Pedras Plásticas. Sua participação nas obras da cidade foi intensa. Projetou e executou vários edifícios públicos e particulares, além de esculpir bustos e fazer modelagens ornamentais.

São de sua autoria a planta da Capela do Rosário (1897), a ornamentação da parte interna do Palácio da Liberdade (1900), do Instituto de Educação, da Estação Central, da Matriz de São José, do Conservatório Mineiro de Música e das secretarias do Estado, a decoração interna e externa da Igreja de Lourdes e do Conselho Deliberativo, o torreão deste edifício e da Catedral da Boa Viagem. Esculpia também o busto de vários políticos, entre eles João Pinheiro, Bia Fortes e Floriano Peixoto. Morandi é considerado o pioneiro da arquitetura e escultura na capital mineira e seu ateliê era uma pequena escola onde muitos iam buscar aprimoramento. Em 1973, quase quatro décadas após seu falecimento, foi-lhe conferido o diploma de Ordem dos Pioneiros por sua contribuição à cidade.

Um considerável número de italianos também colaborou para o desenvolvimento das artes plásticas em Belo Horizonte, destacando-se entre eles Francisco e Amílcar Agretti, respectivamente pai e filho. Francisco Agretti (1857-19??) era pintor e decorador, tendo estudado na Escola de Belas Artes de Bolonha, na Itália. Chegou ao Brasil em 1898 e morou inicialmente em São Paulo. Chegou a Minas Gerais em 1903, tendo trabalhado em Ouro Preto e Mariana. Em 1905 transferiu-se para Belo Horizonte, onde lecionou na Escola de Aprendizes e Artífices. Decorou murais e tetos de vários prédios da cidade, entre eles a Estação Central (1920-1922), a Estação Oeste de Minas (1922) e o palacete João Pinheiro (já demolido).²²

Amílcar Agretti (1887-19??), que também estudou na Escola de Belas Artes de Bolonha, era pintor, decorador e paisagista. Residiu na capital mineira desde as primeiras décadas deste século e ali iniciou seu ofício pintando paredes, até ser descoberto por Augusto de Lima, que o ajudou a projetar-se. Foi responsável pelas pinturas decorativas de vários prédios da cidade, como o palacete João Pinheiro (de-

²² GOMES, Maria do Carmo A. A. & TRINDADE, Sílvana M. *Conceito: Relação biográfica dos artistas e construtores (1894-1940)*. Belo Horizonte, EPHA/MG, s/d (dissertação).

molido) e residências de funcionários, onde deixou, nos alpendres, paisagens e marinhas. Teve uma vida profissional atuante: foi professor do Instituto João Pinheiro, tesoureiro da Sociedade Mineira de Belas Artes e participou ativamente das exposições e salões de arte na capital.²³

Carlo Bianchi (1871-1923) atuou na capital mineira como escultor-entalhador. Era perito em baixos-relevos, escadarias, letreiros e florões. Entre suas obras, destacam-se as escadarias do Conselho Deliberativo (1911) e do orfanato Santo Antônio (já demolida) e diversos trabalhos escultóricos no cemitério do Bonfim.²⁴

Gustavo Giovanni Dall'Ara (1865-1923), italiano com passagem pela Academia de Belas Artes de Veneza, é outro nome importante. Mudou-se para o Brasil em 1890, tendo atuado no periódico *Vida Fluminense*, no Rio de Janeiro. De 1894 a 1895 trabalhou como 2º desenhista da Comissão Construtora de Belo Horizonte, retornando em 1897 à capital federal, onde participou da IV Exposição Geral de Belas Artes. Segundo Rogério Faria²⁵, Dall'Ara era um documentarista da paisagem urbana da capital carioca, registrando o cotidiano de seus habitantes. A *Ronda da Favela*, de 1913, sua obra mais significativa, registra uma "batida" policial no Morro da Providência. O Museu Histórico Abílio Barreto mantém em seu acervo um retrato a bico-de-pena do político Afonso Pena, feito no período em que esteve em Belo Horizonte. Dall'Ara faleceu a 30 de agosto de 1923 no Hospital de Vargem Grande, no Rio de Janeiro.

Tratamos até aqui do panorama das artes plásticas em Belo Horizonte. Pudemos verificar que desde sua idealização, ensaiando seus primeiros passos, ainda que atrelados a um projeto oficial, havia vida artística na cidade. Esse projeto, como já mencionado, respaldava-se em pressupostos da modernidade e nos avanços téc-



GUSTAVO DALL'ARA. RETRATO DE AFONSO PENA. 1894

²³ FRIEIRO, Eduard. "As artes em Minas". In: SILVEIRA, Victor (org.), *Minas Gerais em 1925*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926, p. 531-562. GOMES, Maria do Carmo A. A. & TRINDADE, Silvana M. Corrêa. Op. cit. MENEZES, Ivo Porto de. "Arquitetura no século XIX". Seminário sobre Cultura Mineira no Século XIX. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura, 1982, p. 131-145. TASSINI, Raul. *Verdades históricas e pré-históricas de Belo Horizonte, antes Curitá del Rey*. Belo Horizonte, s/n, 1947.

²⁴ GOMES, Maria do Carmo A. A. & TRINDADE, Silvana M. Corrêa. Op. cit.

²⁵ FARIA, Rogério. "O século XIX e a permanência da tradição". In: *150 Anos de Pintura no Brasil - 1820-1970*. Rio de Janeiro, Colaroma, 1989, p. 42.

nicos experimentados mundo afora. Cabe, pois, ressaltar dois elementos importantes da tecnologia industrial e moderna que despontavam na ocasião: a fotografia e o cinema.

FOTOGRAFIA E CINEMA: A ARTE DO SÉCULO XIX

Conquistas tecnológicas da industrialização, a fotografia e o cinema tiveram papel relevante no panorama cultural e artístico da capital mineira. A invenção da fotografia e sua inserção no mundo das artes provoca longos e polêmicos debates. Sua criação no início do século XIX coincide com um momento de transformação e reavaliação dos valores estéticos e padrões estilísticos.

O movimento romântico vivido na Europa a partir da terceira década do século passado já questionava certos dogmas clássicos, cristalizados nas teorias estéticas de Winckelmann (1717-1769). A busca do belo ideal, das formas puras, equilibradas, absolutas e universais não era mais meta a ser necessariamente alcançada. A produção artística já se movimentava na direção de uma arte que revelasse o belo como resultado da paixão, do sublime, da sensibilidade, do idealismo.²⁶

Segundo Janson²⁷, a invenção da fotografia foi uma resposta às necessidades artísticas e às forças históricas que subjazem ao Romantismo, revelando a visão e o temperamento românticos. Seu aparecimento alterou o mundo das artes, provocando impacto e discussões inusitadas, principalmente as ligadas ao seu valor artístico. Analisando a questão, Margot Pavan diz que a fotografia, em razão de “sua dupla natureza mecânica, um instrumento ‘preciso e infalível como uma ciência’ e ao mesmo tempo ‘inexato e falso como a arte’, sugeria algo que escapava às categorias do pensamento da época: uma ‘arte exata’ ou uma ‘ciência artística’ (...)”.²⁸

Esse caráter duplo da imagem fotográfica provocou dificuldades para que ela fosse aceita como arte. Dizia-se que era uma atividade mecânica impessoal, na qual era impossível estabelecer autoria, desmerecendo-a como manifestação artística. Entretanto, é preciso dizer que a fotografia como fenômeno da industrialização de um mundo em movimento trazia consigo contrastes.

²⁶ TOVAR, F. Gil. *Historia del arte e iniciación al conocimiento de los estilos: Arquitectura-Escultura-Pintura*. Madrid, Cia Bibliográfica Española S.A., 1965.

²⁷ JANSON, H. W. *Historia do arte*. 5^a ed., São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 613.

²⁸ PAVAN, Margot. “Fotorromantismo e pintura pré-afocalista”. In: FABRIS, Annateresa. Op. cit., p. 233.

Segundo Peter Galassi²⁹, a fotografia nasce em um ambiente artístico cada vez mais voltado para o mundano, o fragmentário, o aparentemente não-composto, e irá atrair o interesse de pessoas ligadas às artes. Ingrès, Delacroix, Corot, Courbet, Degas e Toulouse-Lautrec são exemplos de artistas que de algum modo se utilizaram da fotografia.

Gustave Courbet (1817-1877), considerado o fundador da escola realista, foi, segundo o historiador italiano Giulio Argan, o primeiro a perceber a especificidade da técnica fotográfica.

(...) realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor.³⁰

Desse modo, não tinha por que haver uma batalha entre fotografia e artes plásticas. As diferenças deveriam, ao contrário, ser um elemento aglutinador e não delimitador de fronteiras.

No Brasil também houve repercussões em torno da fotografia no início do século XIX. Mais que isso, houve até mesmo um desenvolvimento paralelo dessa atividade em relação ao que se passava na Europa. Segundo Boris Kossoy³¹, o francês Antoine Hercule Florence (1804-1897) já vinha, desde o início do século XIX, realizando pesquisas no interior de São Paulo que culminaram na invenção independente da fotografia no Brasil nos idos de 1833.

A fotografia chegou a Belo Horizonte com a Comissão Construtora. Havia o Gabinete Fotográfico, que esteve incumbido de fotografar e documentar as obras de construção da cidade e a localidade sobre a qual se erguia a capital futura. O arquiteto português Alfredo Camarate (1840-1904), muito atuante na época da edificação da cidade, tinha uma opinião curiosa acerca do trabalho fotográfico. Para ele, "as fotografias, embora tornadas de grande duração pelos processos da fotogravura, nunca darão uma idéia exata do que era a natureza aqui, já porque lhes

²⁹ GALASSI, Peter. *Before photography: Painting and the invention of photography*. New York, Museum of Modern Art, 1981. Citado por CARVALHO, Vânia Carneiro de. "A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileira do século XIX". In: FABRIS, Annateresa. *Ibid.* p.199-231.

³⁰ ARGAN, Giulio. *Op. cit.*, p. 78.

³¹ KOSSOY, Boris. "Fotografia". In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v. II, p. 859-913.

faltam as galas do colorido; já porque nunca elas darão, com a desejada nitidez e precisão, a intensidade gradativa que oferecem todos os planos".³²

Nesse discurso, ele revela sua preferência pela pintura em relação à fotografia, mas não deixa de reconhecer a importância desta última como meio de documentação de uma memória que se pretenda preservar.

Comarate considerava a paisagem brasileira dotada de uma diversidade raramente vista em outras partes do globo. Mas dizia que as paisagens belo-horizontinas, por assemelhar-se às da Europa, deviam merecer destaque no trabalho dos pintores paisagistas.

Comarate, que também adotava o pseudônimo Alfredo Riancho, nasceu em Lisboa. Educado na Inglaterra, tinha uma formação eclética, que se refletia na sua atuação. Além de arquiteto, era engenheiro, músico, jornalista, conhecedor e administrador das artes. Escreveu diversos artigos para jornais de Minas e do Rio de Janeiro, sendo também colaborador da Comissão Construtora, na qual era encarregado de opinar sobre as plantas das construções particulares. Juntamente com Eduardo Edwards e Francisco Souçasaux, construiu a Estação General Carneiro.

Wolf de Carvalho mostra a importância da fotografia como meio de documentação da memória que se pretendia registrar.

(...) Foi prática nas administrações públicas a encomenda de fotografias para obtenção de registros, a intervalos regulares, do andamento de obras contratadas. O caráter elucidativo e didático das fases de composição daquilo que viria a ser a obra completa, e a dissecação estrutural, são aspectos possibilitados pela documentação fotográfica, que vinham ao encontro das aspirações científicas do século XIX.³³

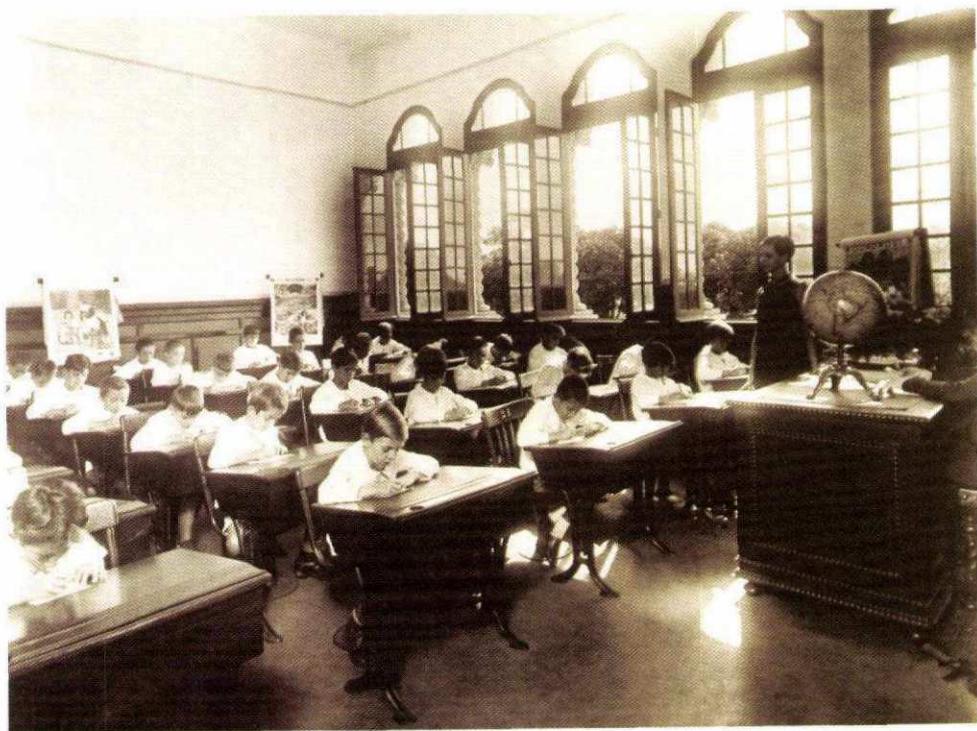
Os planejadores da capital moderna trataram logo de aproveitar em sua obra as vantagens propiciadas pelos artifícios técnicos da fotografia. Francisco Souçasaux, membro da Comissão Construtora, era sabidamente fotógrafo. Seus trabalhos fotográficos, muitos deles premiados, nos ajudam a visualizar hoje o que foi a Belo Horizonte do início do século. Aliado ao seu gosto pelas artes dramáticas, pela arqui-

³² CAMARATE, Alfredo. *Ibid* p.51

³³ CARVALHO, Maria Cristina Wolf de & WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. "Arte, leitura e fotografia no século XIX". In: FABRIS, Anna Ferreira. *Ibid* p.154



Praça da República



leitura e fotografia, estava também o cinema. Em estudo feito por Márcio da Rocha Galdino³⁴, Soucasaux é apontado como autor das primeiras filmagens em Minas Gerais.

Em 1898 a cidade já havia conhecido o cinematógrafo. Mas foi em 1905, no Teatro Soucasaux, que a Primeira Companhia de Cinematógrafo de José Barruci se apresentou na cidade.³⁵ Isso revela que a capital acompanhava de perto os grandes inventos do século XIX, pois a primeira exibição dos irmãos Lumière deu-se em dezembro de 1895 no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris. O interesse pelas novidades tecnológicas do mundo moderno fazia com que Belo Horizonte não só acompanhasse como também tentasse desenvolver o que se vivia e era feito fora de seu âmbito. A partir de 1908 o cinema instalou-se na capital. Naquele ano seria inaugurado o Cinema Familiar e, em 1909, o Cinema Comércio.

Mas quando se fala de fotografia e cinema em Belo Horizonte, é necessário recuperar a memória de Igino Bonfioli (1886-1965), que chegou à cidade em 1904. Antes de dedicar-se à fotografia e ao cinema, esse italiano nascido em Verona exerceu atividades variadas. Em 1913 ele possuía um ateliê fotográfico denominado *Photographia Art Nouveau*³⁶, onde executava trabalhos encomendados e fazia experimentos não só de fotografia, mas também de cinema, sua outra paixão.

Seu trabalho de cineasta será mais empolgante a partir dos anos 20, período do qual, segundo Galdino³⁷, Igino Bonfioli é o grande nome. São vários os seus filmes, muitos deles documentando a história da capital e de outros pontos de Minas Gerais. Uma de suas produções mais significativas é *Canção da Primavera*, de 1922, com roteiro do pintor Aníbal Mattos.

Outro grande nome da fotografia em Belo Horizonte no início deste século foi Olinho Belém (18??-19??). Profissional de atuação abrangente, Belém era, além de fotógrafo, arquiteto, desenhista e pintor. Nascido em meados do século passado, mudou-se com os pais de Taubaté (SP) para a capital mineira. Aqui tornou-se um profissional de extrema competência e tinha grande clientela. Retratou personalidades políticas e da sociedade, bem como os acontecimentos mais significativos de sua época. Em 1917 participou da 1ª Exposição Geral de Belas Artes na capital mineira, promovida por Aníbal Mattos.

³⁴ GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais: ensaio de filmografia*. Belo Horizonte, Editora Comunicação, 1983, p. 20.

³⁵ PENNA, Octávio. *Op. cit.*, p. 32 e 85.

³⁶ *Almanack Guia de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Ano II, 1913, p. 372.

³⁷ GALDINO. *Op. cit.*, p. 20.

O Museu Histórico Abílio Barreto guarda duas telas de sua autoria e um de seus mais significativos trabalhos de fotografia, *Panorama de Belo Horizonte*, de 1908. Trata-se de uma foto sobre tela retocada com aquarela, em que aparecem a Praça da Estação, o centro da cidade e adjacências.

A partir da segunda metade da década de 1910, o panorama artística de Belo Horizonte irá alterar-se significativamente com a presença de Aníbal Mattos.

ANIBAL MATTOS: NOVOS HORIZONTES NAS ARTES

Aníbal Pinto de Mattos (1889-1969), nascido em Vassouras (RJ), fez seus estudos de arte na Escola Nacional de Belas Artes sob orientação de Batista da Costa, Zéferino da Costa e Daniel Berrard. Seus irmãos Antônio e Adalberto também tinham formação artística. Eram respectivamente escultor e pintor-gravador.

A atuação de Aníbal Mattos na capital mineira é vasta e complexa. Além de provocar alterações na dinâmica das artes plásticas na cidade, estendeu seu talento para outras áreas. Foi pintor, escritor, historiador, poeta, teatrólogo, antropólogo, professor e incentivador cultural.

A primeira grande aparição de Aníbal Mattos no panorama artístico de Belo Horizonte deu-se em 1917. Naquela ocasião ele organizou nos salões do Conselho Deliberativo a primeira Exposição Geral de Belas Artes da Capital, que contou com mais de duzentos trabalhos de artistas de Belo Horizonte e de outras regiões do Brasil.

Rodolfo Amoedo, Amilcar Agretti, Celso Werneck, Frederico Steckel, Francisco Rocha, Olindo Belém, Honório Esteves e José Jacinto das Neves são alguns dos vários nomes que tiveram obras expostas nessa mostra. O evento teve repercussão positiva na cidade, mantendo-se nos anos seguintes.



CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO DE ANIBAL MATTOSS BELO HORIZONTE, 1923

ANIBAL MATOS, PAISAGEM, 1928



A presença de Mattos com sua força empreendedora permitiu que a cidade se revitalizasse em termos artísticos. Em 1918 o artista transferiu-se definitivamente para Belo Horizonte e nesse mesmo ano fundou a Sociedade Mineira de Belas Artes, que posteriormente daria as bases para a fundação da Escola de Belas Artes. O objetivo da Sociedade era levar adiante o projeto de exposições anuais e divulgar o trabalho artístico realizado na capital, além de sensibilizar as autoridades governamentais para a necessidade de apoiar a vida cultural na cidade.

Embora esboçasse a preocupação oficial com a problemática das artes no Estado, a criação da Escola de Aprendizes e Artífices, em 1912, no governo de Júlio Bueno Brandão, nem de longe significou um avanço voltado para a revitalização da cultura na cidade. Coube a Aníbal Mattos promover essa revitalização.

Anos mais tarde ele estaria à frente da criação e fundação da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, da qual foi professor durante 26 anos e diretor em quatro gestões, tendo ainda presidido a Academia Mineira de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.³⁸ Aníbal Mattos faleceu em Belo Horizonte aos 80 anos, e a magnitude de sua contribuição está expressa nas palavras de Eduardo Friero:

(...) A arte em Belo Horizonte deve-lhe não pequenos serviços. Realizando e promovendo sucessivas exposições, próprias ou alheias, habituando o público a visitá-las, contribuindo assim para educar-lhe o gosto; encaminhando neófitos, encorajando iniciados; ventilando pela imprensa questões de arte – não há em Belo Horizonte iniciativa de caráter artístico que não tenha no Sr. Aníbal Mattos o seu principal propugnador.³⁹

Seu maior mérito foi promover a união dos artistas locais, assegurando a comunicação entre eles e dinamizando o universo cultural da cidade. Mattos foi um artista que, vivendo num período de transformações e modernizações, soube conjugar o moderno com o tradicional. Ex-



³⁸ AYALA, Walmir. *Ibid.*, p. 67.

³⁹ FRIERO, Eduardo. *Op. cit.*, p. 540.

aluno da Escola Nacional de Belas Artes, teve formação baseada no Academismo. Entretanto, suas obras revelam influência do paisagista Georg Grimm, responsável pela mudança de determinadas concepções da arte no Brasil no final do século passado, em especial o paisagismo.⁴⁰

As obras de Mattos refletem as lições do mestre Grimm, do uso de cores e luminosidade à escolha temática. Essa absorção revela não apenas a importância do pintor alemão e seu grupo nas artes plásticas no Brasil, como também as transformações sofridas pela pintura de paisagem nesse decurso, que deixa de ser meramente formalista e documental para resultar em interpretações sensíveis e emotivas do pintor. Aníbal Mattos soube trabalhar esses pressupostos e integrá-los ao panorama das artes em Minas Gerais, abrindo novos caminhos para a produção artística que viria a seguir.⁴¹

As preocupações nascidas do espírito inquieto de Mattos eram muitas e abrangentes, nelas incluindo-se as discussões em torno do ensino artístico profissional, a necessidade da arte nas escolas e a implementação de espaços culturais, como museus e pinacotecas. Sua contribuição nesse sentido é inegável.

Vivemos certamente um momento adequado para reconhecer seu talento e competência. Ainda que, em diversos momentos, sua obra tenha sido vista por historiadores e críticos de arte como acadêmica e pautada em elementos tradicionais, é preciso reconhecer que as artes no Brasil, especialmente no início do século, tiveram dificuldade para renovar-se e adaptar-se às novas tendências estéticas da vanguarda europeia. É necessário, pois, ao analisar a produção estética do período, refletir sobre essas questões e ver nas ações de artistas como Mattos a fonte primeira para os avanços e transformações que se dariam nos anos seguintes, seja nas artes plásticas ou na cultura de modo geral.

⁴⁰ LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Op. cit.*

⁴¹ SILVA, Fernando Pedro da. "Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal de Mattos", In: *Congresso Brasileiro de História e Arte*. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS/Faocergs/CNPq, 1991. (Coleção Estudos de Arte), v. 2, p. 121-124.



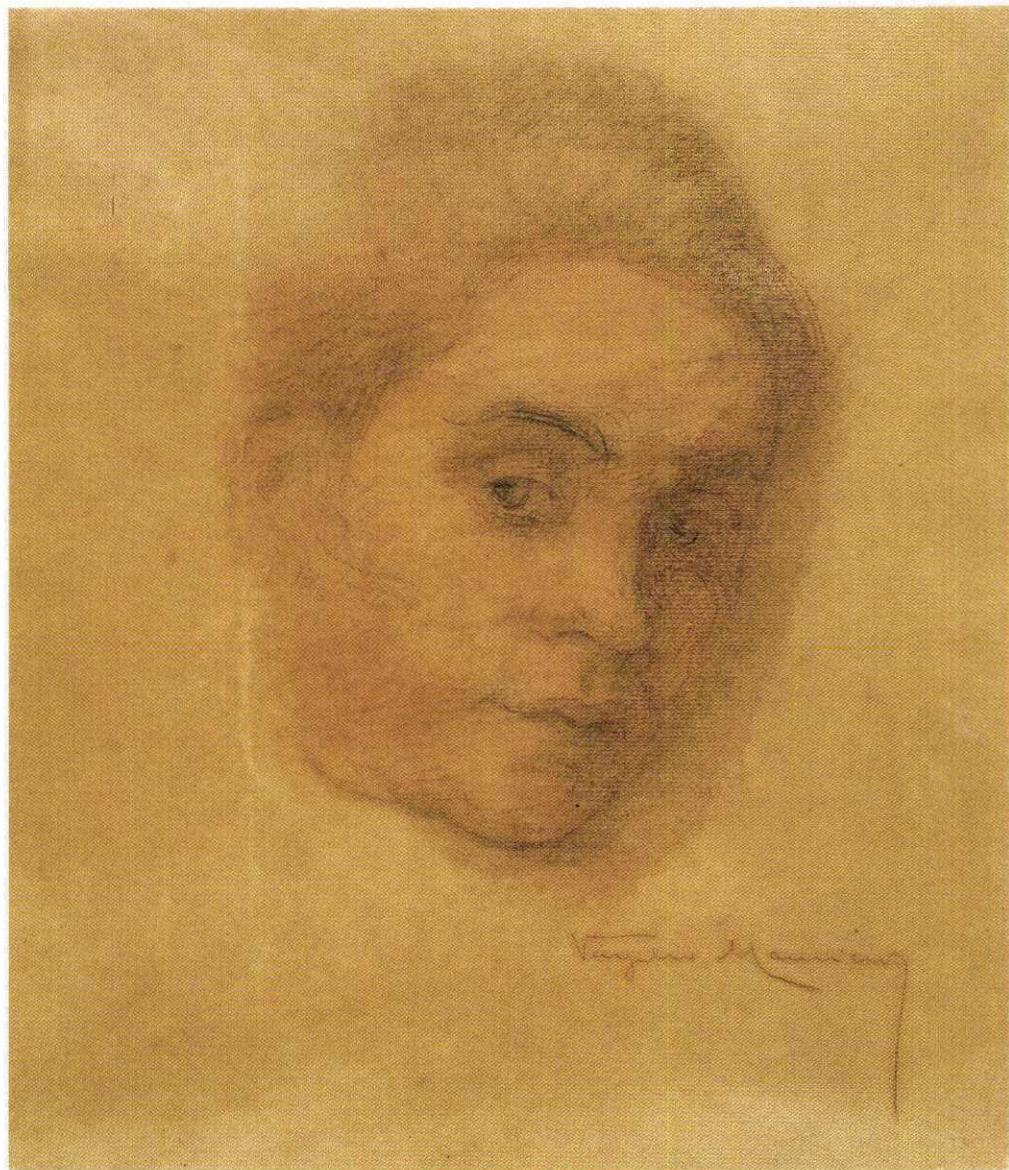
FOTOGRAFIA DA MATRIZ DA BOA VIAGEM, ARRAIÁ DO CURRAL DEL REY, 1894

B I B L I O G R A F I A

- "Alberto André Delpino, uma figura da gloriosa 'velha guarda' da pintura histórica brasileira - sua vida e obra artística". *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 22 mar. 1942 (recorte Bb. Pb MG - Coleção Mineirina).
- Almanack Guia de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, ano I, 1913.
- ALMEIDA, Marcelina das Graças de. *Fé na modernidade e tradição na fé: o Catedral da Boa Viagem e a capital*. Belo Horizonte, Eafich/UFGM, 1993 (dissertação de mestrado).
- ANDRADE, Martins de. "Vida e obra de um pintor [A. A. Delpino]". *Revista do Instituto Histórico Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte, ano II, v. III, 1948, p. 201-207.
- ANDRADE, Moacyr. "Coisas da capital já passada". *Revista do APM*, Belo Horizonte, 1982, p. 241-288.
- AMARAL, Aracy. *Um ciclo de palestras sobre o século XIX*. São Paulo, Secretaria de Cultura Ciência e Tecnologia/Piracoteca do Estado de São Paulo, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História das artes como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1992.
- . *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. Rio de Janeiro, Editora Spata, s/d.
- AZEVEDO, Arthur. "Um passeio a Minas". *Revista do APM*, Belo Horizonte, 1982, p. 179-211.
- BARATA, Mário. "Artes plásticas no Brasil". In: HERMANN, Leichet. *História universal da arte*. São Paulo, Melhoramentos, 1965, p. 516-532.
- BARRETO, Abilio. *Belo Horizonte - memória histórica e descriptiva (História Média)*, 1 ed., Belo Horizonte, Livraria Rex, 1936.
- . *Resumo histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1950.
- . *História de Belo Horizonte - cinqüenta e sete anos de existência em Belo Horizonte (20.9.1895 à 20.9.1952)*. Anuário de Belo Horizonte, Belo Horizonte, ano 1, nº 1, 1953.
- "Belo Horizonte perde pioneiro em cinema". *O Diário*, Belo Horizonte, 25 mai. 1965, p. 7.
- BH Ano 80 [edição histórica sobre o 80º aniversário de Belo Horizonte]. Belo Horizonte, Editora Impritatur S/A, s/d.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- CAMARATE, Alfrêdo. (Pséud. Alfredo Riancho), "Por montes e vales". *Revista do APM*, Belo Horizonte, 1985, p. 23-198.
- Catálogo da I Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Gerais organizada por iniciativa do Professor Aníbal Mattos*. Palácio do Conselho Deliberativo, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1917.
- Catálogo da II Exposição Geral de Bellas Artes de Minas Gerais organizada pela Sociedade Mineira de Bellas Artes no Palácio do Conselho Deliberativo*. Belo Horizonte, Typ. Athene, 1919.
- DELPINO, Rodolfo. *Alberto Delpino, uma biografia*. Belo Horizonte, s/d. (texto do logofônico).
- DIAS, Pe. Francisca Martins. *Traços históricos e descriptivos de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Typ. do Belo Horizonte, 1897.
- DUTRA, Elana R. de Freitas (org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 1996.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da USP, 1991.

- FARIA, Rogério. "O século XIX e a permanência da tradição". In: *150 anos de pintura no Brasil 1820/1970*. Rio de Janeiro, Colorama, 1989, p. 25-48.
- FRIEIRO, Eduardo. "As artes em Minas". In: SILVEIRA, Víctor (org.). *Minas Gerais em 1925*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926, p. 531-562.
- GALDINO, Mário da Rocha. *Minas Gerais: ensaios de filmografia*. Belo Horizonte, Editora Comunicação, 1983.
- KOTHE, Flávia (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo, Ática, 1985.
- GOMES, Maria do Carmo A. A. & TRINDADE, Silvana M. Conrado. *Relação biográfica dos artistas e construtores (1894/1940)*. Belo Horizonte, IEPHA/MG, s/d (datilografado).
- JANSON, H. W. *História da arte*. 5. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- LEMOS, Celina Borges. *Determinações do espaço urbano e evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Fafich/UFMG, 1988, 2 v. (dissertação de mestrado).
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro, Edição Pinakothek, out./nov. 1980.
- MARTINS, Assis. *Almanack administrativo, civil e industrial da província de Minas Gerais*. Rio de Janeiro, Typographia da Actualidade, 1864.
- MELLO, Suzy de. *Aspectos culturais da Praça da Estação*. Belo Horizonte, s/e, 1981 (palestra proferida na abertura do I Encontro pela Revitalização da Praça da Estação).
- KOSSOY, Boris. "Herculano Florence, 1833: a descoberta da fotografia no Brasil". *Revista Cultural*. Brasília, MEC, ano 7, nº 26, jul./set. 1977, p. 63-91.
- MENEZES, Ivo Porto de. "Arquitetura no século XIX". Seminário sobre cultura mineira no século XIX. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura, 1982, p. 131-145.
- "Morandi, um pioneiro da arquitetura". *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 12 dez. 1973 (recorte MHAB, pasta Artes Plásticas).
- MOURÃO, Paulo K. Corrêa. *História de Belo Horizonte de 1897 a 1930*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1970.
- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. *Émile Rouède (1849-1908)*. Rio de Janeiro, 1988 (catálogo de exposição).
- NAVA, Pedro. *Beira-mar*. Rio de Janeiro, Record, 1985.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "Situação das artes plásticas em Minas Gerais no século XIX: escultura e pintura". Seminário sobre cultura mineira no século XIX. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura, 1982, p. 147-160.
- Palácio da liberdade. Restauração 1981-1983*. Belo Horizonte, Governo de Minas Gerais/IEPHA, 1983.
- PENNA, Octávio. *Notas cronológicas de Belo Horizonte (1711-1930)*. Belo Horizonte, Gráfica Sta. Maria, 1950.
- PILO, Conceição. *Palácio da liberdade dos Campos Gerais dos Gaitacazes do Belo Horizonte dos Minas Gerais de Nossos Dias*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1987.
- Pinacoteca do Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Palácio da Liberdade, 1971 (catálogo).
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

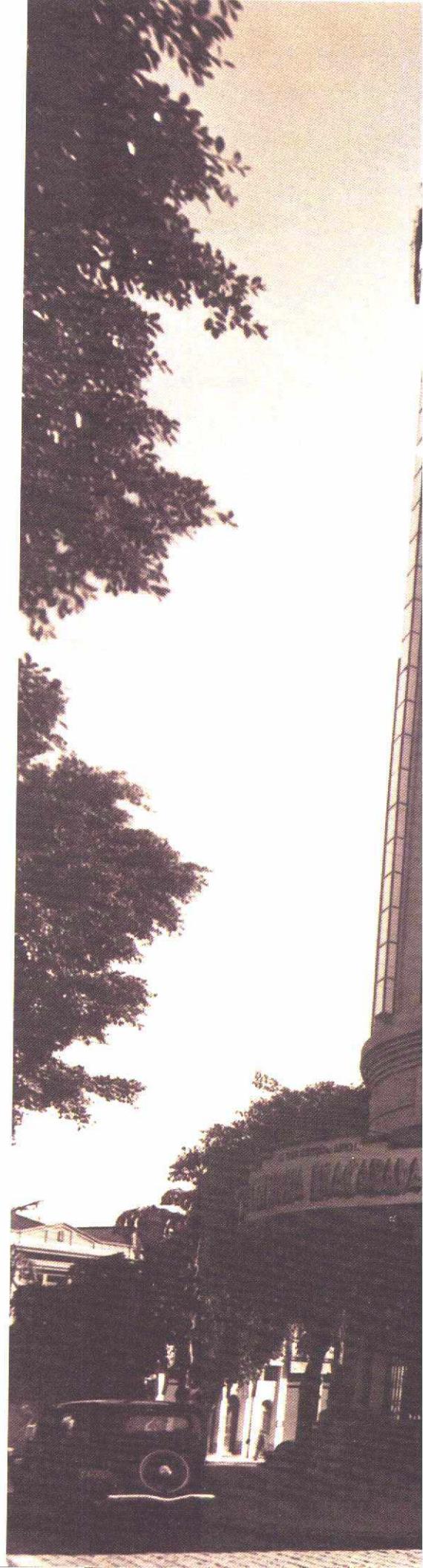
- REIS JÚNIOR, José Maria. *Belmira de Almeida (1858-1935)*. Rio de Janeiro, 1988 (catálogo de exposição).
- "Cinquentenário de Belo Horizonte" (edição especial). *Revista Social Trabalhista*. Belo Horizonte, Velloso & Cia. Ltda., 1947.
- SALGUEIRO, Helioná Angotti. "O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930", In: FABRIS, Antônio (org.). *Eclétismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel/Editora da USP, 1987, p. 105-145.
- . "Paris-Belo Horizonte: image transférée, image transformée". *Cahiers du Brésil Contemporain*. Paris, n° 12, décembre 1990, p. 69-78.
- . "La persée française dans la fondation de Belo Horizonte: des représentations aux pratiques". Paris, 1994, p. 85-96 (separata da *Revue de l'Art*. Paris, CNRS, dez. 1994, p. 85-96).
- SCHORSKE, Carl E. *Vienna fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988.
- SILVA, Fernando Pedro da. "Os documentários de Igino Bonfili e sua relação com o contexto histórico da época". *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 2 abr. 1992.
- . "Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos". In: *Congresso Brasileiro de História e Arte*. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS/Fapergs/CNPq, 1991 (Coleção Estudos de Arte), v. 2, p. 121-124.
- TASSINI, Raul. *Verdades históricas e pré-históricas de Belo Horizonte; antes do Círculo del Rey*. Belo Horizonte, s/s, 1947.
- VALE, Vanida Arantes. *Pintura brasileira no século XIX: Museu Mariano Procópio*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995 (dissertação de mestrado).
- VIEIRA, Ivone Luzia. *Vanguarda modernista nas artes plásticas: Zing Aita e Pedro Navia nos Minas Gerais da década de 20*. São Paulo, ECA/USP, 1994 (tese de doutorado).
- TOVAR, F. Gil. *Historia del arte e iniciación al conocimiento de los estilos: Arquitectura-Escultura-Pintura*. Madrid, Cia. Bibliográfica Española S. A., 1965.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 vols.



EMERGÊNCIA DO MODERNISMO

IVONETTE LIMA VIEIRA

Editora da UFSC





INTRODUÇÃO

A história do modernismo está profundamente relacionada com as significativas transformações urbanas que tiveram início no século passado, em cujo bojo se encontram idéias de progresso. Essa combinação é uma das marcas conflitivas do nosso tempo e inter-relaciona economia, ciência e arte. O pensamento modernista revela não só um mundo que se abre ao desenvolvimento, mas também às contradições sociais e políticas do processo de urbanização e secularização avançados. Para Malcolm Bradbury¹, o "modernismo é a arte da modernização por mais absoluta que possa ser a separação entre o artista e a sociedade, por mais oblíquo que possa ser o seu gesto artístico".²

Não seria exagero considerar que a inauguração de Belo Horizonte, em 1897, assinala também um dos momentos inaugurais do modernismo no país. Juscelino Kubitschek legitima esse pressuposto, deixando-o registrado no pronunciamento feito na abertura da Exposição de Arte Moderna, em 1944, quando prefeito da cidade: "Belo Horizonte é fruto de um grande e profundo movimento modernista".³ Pressupõe-se que ele se referisse não só à nova paisagem urbana que surge "no sertão deserto e silencioso de Minas", com a construção da moderna capital, mas também à consciência de ruptura histórica entre tradição e modernidade.

Kubitschek rememora a história dessa mudança. Menciona o projeto dos inconfidentes e contempla a eternidade de Ouro Preto, recolhida na dor de seus heróis mortos e preparada para enfrentar um novo século. Um punhado de audazes mineiros põem-se de novo a sonhar e em meio a "esperanças e desejos surge a criação de Belo Horizonte".⁴

Seu discurso, naquele momento, dá ênfase ao ideário político dos mudancistas – mineiros do final do século XIX que defendiam a construção de uma nova capital – e traz para o presente significativa memória dos conflitos e contradições vividos entre o antigo e o moderno, entre a permanência e a mudança. "Assistiu-se, então, ao espetáculo corajoso e viril de um grupo de homens animosos que, pondo a mira bem

¹ BRADBURY, Malcolm et al. *Modernismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

² BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. Ver também sobre modernismo e modernização, "Marx, modernismo e modernização". In: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desaparece na ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

³ KUBITSCHEK, Juscelino. Discurso pronunciado na inauguração da Exposição de Arte Moderna. Belo Horizonte, Minas Gerais, 7 maio 1944.

⁴ Ver nota 3.

longe no futuro de Minas, tiveram o heróico desassombro de lutar contra os impulsos íntimos de seu amor à velha e nobre cidade para vir plantar nesse sertão deserto e silencioso a semente que desabrocharia nessa nova e encantadora capital.”

Nessas reflexões Kubitschek contrapõe momentos significativos de descontinuidade histórica e procura resgatar as forças inovadoras do passado e incorporá-las ao presente. Essa linha de raciocínio leva-nos a pressupor que Kubitschek, em face das contradições do agora, relaciona a modernidade da Pampulha com estruturas herdados de conhecimento. Segundo suas palavras, “quem conhece a essência imponderável que fecundou a idéia da criação de Belo Horizonte não se surprenderá de aqui encontrar ambiente e cenário sincronizados com as pulsações novas da cultura contemporânea”. Nesse sentido, supõe-se que o paradoxo se revela na busca de legitimidade para a contemporânea Pampulha de Oscar Niemeyer, dos anos 40, na tradição urbanística do antigo traçado de Aarão Reis para a moderna cidade de Belo Horizonte, em 1897.

É a própria fugacidade do mundo moderno que o faz antigo. Pois: “a atualidade se constrói pela intersecção de tempo e eternidade”.⁵ Belo Horizonte torna-se então, no discurso de Kubitschek, um dos paradigmas mais relevantes para referendar sua própria modernidade no país. A teoria baudelairiana esclarece-nos, a esse respeito, que “la conscience de la modernité n'e se définit plus qu'en opposition avec elle-même”.⁶ Nessas imagens evidencia-se a interpretação de Baudelaire de que “a arte moderna não tem necessidade de se apoiar sobre a autoridade de um passado longínquo, porque o belo temporal transitório cria, ele mesmo, a sua própria antigüidade”.⁷ Para Baudelaire, “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável”.⁸

Ao escolher esse antológico texto de Kubitschek, tive a intenção de extrair dele reflexões significativas, como introdução ao temário deste trabalho. Sobressaem-se algumas considerações que me parecem relevantes. Ressalta-se o pressuposto de Kubitschek de que Belo Horizonte é fruto de movimento modernista. A seguir, sincroniza-se o movimento de construção de Belo Horizonte com o projeto de moder-

⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. “A beleza convulsiva”. São Paulo, Folha de S. Paulo, caderno “Mais”, 29 out. 1995.

⁶ BAUDELAIRE, Charles. “La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui”. In: JAUSS, R. H. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gérard, 1978.

⁷ BAUDELAIRE, 1978.

⁸ BAUDELAIRE, Charles. “O pintor e a vida moderna”. In: *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Darcy Heldt. Petrópolis, Vozes, 1993.

nização da cidade, nos anos 40, destacando-se o moderno conjunto paisagístico e arquitetônico da Pampulha e seu corolário de modernidade.

Em relação ao primeiro item, Kubitschek institui um novo marco para o início do movimento modernista, tomando como referência o projeto racional do traçado urbano de Belo Horizonte. Esse pressuposto rompe com antigas fronteiras e abre espaços às novas indagações históricas do problema. Pois “(...) uma cidade como nunca antes no Brasil foi gerada e dada à luz. Não é esse um momento de ruptura?”.¹³ Pressupõe-se que a tradição modernista de Belo Horizonte, na passagem do século, se fundamenta nos princípios da experimentação formal e se revela na científicidade da linguagem abstrata dos signos urbanos modernos. O traçado racional de sua paisagem identifica-se com a poética das cidades planejadas, arquéticas do mundo moderno. Integra-se à sua história a idéia de se criar uma nova Cosmópolis. Belo Horizonte reflete o traçado urbano de Paris, modelo por excelência da Cosmópolis desde meados do século XIX até a virada deste século.

Considera-se também que, ao trazer à memória da criação de Belo Horizonte para o presente – quando a Pampulha estava sendo apresentada ao *grand-monde* da cultura brasileira, na Exposição de Arte Moderna, em 1944 –, se pretendeu realizar uma colagem entre dois momentos significativos de ruptura e inovação. O impacto dessas obras para o público revelou que tanto a forma como a tecnologia usadas em ambos os projetos eram dotadas de um *pathos* capaz de entrelaçar arquitetos e artistas em torno de idéias fundamentais comuns. O índice de grandeza desses projetos elevaram suas obras à categoria das realizações revolucionárias. Entende-se por revolução, nesse contexto, a superação de contradições entre modernidade e tradição.

Essas considerações preliminares provocam indagações sobre os anos 20 e 30 em Belo Horizonte. O texto de Kubitschek em referência não menciona os anos 20 e 30. Torna-se evidente que houve um corte histórico entre o seu projeto de modernização da cidade e o academicismo hegemônico na Belo Horizonte daqueles anos. Desde a Proclamação da República, “a mudança de regime, com a instauração do federalismo, modificou a vida política regional. Fortaleceu a velha oligarquia mineira, agora dotada de maiores poderes. Sob muitos aspectos, a República decepcionou certos setores, inclusive a classe média (...).”¹⁴ Os Estados tornaram-se verdadeiros feudos em

¹³ MAGALHÃES, Beatriz de Almeida et al. *Belo Horizonte: um espaço para a República*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1989.

¹⁴ DIAS, Fernando Correia João Alfonso: *tempo e modos: Belo Horizonte*. Centro de Estudos Mineiros, 1965.

relação ao poder central da União. A Política dos Governadores, clientelista, tinha como base de sustentação o poder oligárquico dos estados de Minas Gerais e São Paulo, entre outros. Em consequência, fortalece-se em Belo Horizonte a hegemonia da cultura acadêmica, elitista, articulada ao sistema oficial dominante.

Evidencia-se que eles são períodos de estruturação da vida da cidade, do seu dia-a-dia. É um tempo em que tudo se transforma e se integra ao processo de sua própria formação urbana. Situados entre dois momentos de grandeza, os anos 20 e 30, têm características próprias, cuja diferença se situa nas metamorfoses constantes que se registram no cotidiano da cidade. Um dos princípios básicos da modernidade baudelairiana diz que "o mundo moderno jamais pode prescindir desse elemento transitório, fugidio, no qual as metamorfoses são tão freqüentes".¹¹

MODERNIDADE E AÇÃO COTIDIANA TRANSFORMADORA

Trinta anos após a inauguração de Belo Horizonte, o prefeito Cristiano Machado convida o urbanista francês Alfredo Agache para avaliar as transformações da cidade em relação ao plano original de Aarão Reis. Para Agache, era "uma pena ver os subúrbios crescendo em desordem", afastando-se do plano original. Alertou que iniciativas aleatórias poderiam "comprrometer o futuro da capital" e que era "preciso não desviar dos métodos modernos do seu urbanismo".¹² Na mesma época, o historiador Alfonso E. Taunay visita Belo Horizonte, 21 anos após sua primeira estada na capital. Surpreende-se não só com o progresso mas com a beleza da cidade. "Quão soberba o seu urbanismo, vigora em pleno destaque de qualidades este que do mestre Bouvard mereceu os ma's arroubados encômios".¹³ Para Taunay, a construção de Belo Horizonte, "em seu conjunto, trouxe antecipação dos tempos". Observa também "o quanto já se construiu de boa construção e quanto ganhou o conjunto geral, em beleza, dentro do quadro da arborização vigorosa, agora em plena frondeescência".¹⁴

O ecletismo inaugural da arquitetura de Belo Horizonte começa a sofrer mutações por volta dos anos 30, tempos de Revolução no país. Iniciam-se também nessa época, além da construção dos primeiros arranha-céus da cidade, as primeiras

¹¹ BAUDELAIRE, 1993

¹² "O professor Agache e suas impressões de Belo Horizonte" Belo Horizonte, *Diário de Minas*, 16 ago. 1927

¹³ TAUNAY, Alfonso de E. "Impressões de Belo Horizonte" Belo Horizonte, *Diário de Minas*, 3 ago. 1927.

¹⁴ TAUNAY, 1927

grandes demolições. Essas oposições revelam que o antigo aparece como ruína porque se aproxima do moderno, igualmente fadado à destruição. Lembre-se de que o modernista Oswald de Andrade previu mudanças na arquitetura da capital quando de sua passagem por Belo Horizonte, em 1924. Opondo-se ao ideário positivista do ecletismo, defendeu a tese de que "o cimento armado matará com certeza os versalhes de estuque. E como a cidade foi possantemente rasgada e o seu local muito bem escolhido, os arranha-céus se instalarão admiravelmente aqui".¹⁵ Andrade deu realce à provisoriação da paisagem urbana moderna, tão dinâmica e mutante em seu cotidiano. Nessas imagens evidencia-se a interpretação baudelairiana de modernidade, que polariza o eterno e o efêmero.

Assinala-se também nessas transformações urbanas do cotidiano de Belo Horizonte a construção dos viadutos Santa Tereza, inaugurado no final do governo do presidente Antônio Carlos, em 1930, e o da Floresta, em 1936, na administração do prefeito Otacílio Negrão de Lima. Eles tornaram-se imagens da modernidade de Belo Horizonte para a geração dos modernistas dos anos 20 e 30. Merece destaque nessa época a beleza fugidia dos letreiros luminosos à gás néon e a inauguração das fontes luminosas, que trouxeram um olhar novo para as noites da capital. São relevantes nessas transformações urbanas as fontes da Praça Rui Barbosa e da Praça Raul Soares, inauguradas em 1936.

A emergência dos modernistas e sua pressão para a abertura de espaços na vida cultural e artística da cidade marca o início dos conflitos e a inserção transformadora, consciente, dos artistas, enquanto sujeito histórico dessas mudanças. As palavras do crítico de arte José Clemente evidenciam a ação concreta dos emergentes e sua consequente conquista de espaços. Para Clemente, o Salão de Arte Moderna do Bar Brasil, em 1936, foi um sucesso. "Mas os artistas são desunidos. É gente difícil de se lidar com eles. Cada um é um mundo de orgulho. Todos se julgam gênios. (...) Mas os solões se vão organizando. (...) Eles vão comparecendo, vão brigando, mas à arte vai ganhando, e o público – a quem pouco interessam as diferenças – vai tendo oportunidade de apreciar bons trabalhos de arte".¹⁶ Evidencia-se nas palavras do crítico que se desejava a continuidade homogênea dos trabalhos sob o cânones conservador da não-diferença. "A descontinuidade dentro do contínuo pressupõe-se um acontecimento revolucionário."¹⁷

¹⁵ ANDRADE, Oswald. "Embaciação artística". Belo Horizonte, *Diário de Minas*, 27 abr. 1924.

¹⁶ CLEMENTE, José. "O salão de 1938". *Estado de Minas*, 10 maio 1938

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

A FORÇA DA TRADIÇÃO ACADÊMICA E A PRESSÃO DO MODERNISMO EMERGENTE

Ao problematizar o modernismo de Belo Horizonte nos anos 20 e 30, indaga-se: quais relações se estabeleceram entre o modernismo emergente de Belo Horizonte e a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo? Qual é o conceito de modernismo emergente em relação ao acadêmicismo hegemônico? Como foi a atuação do modernismo emergente na vida cultural da cidade? As balizas de tempo deste trabalho situam-se em torno do período compreendido entre as duas guerras mundiais (1914-1918/1939-1945). No entanto, este trabalho salienta as contradições entre modernidade e tradição durante os anos 20 e 30 na capital mineira, tendo como objeto a pressão feita pelos emergentes modernistas em face da hegemonia acadêmica.

Ao indagar sobre a história do modernismo no país – à margem de São Paulo e Rio de Janeiro –, constrói-se algo parecido com um mapa no qual estão demarcados os diferentes territórios. Cada um deles procura encontrar seu lugar estético e político em relação ao todo. Pois em cada região sobressaem-se traços particulares face à universalidade da arte modernista. Os emergentes polarizam os antagonismos e expressam idéias de mudança.

A Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo, integrada ao pensamento revolucionário da época, significa uma atitude crítica de intelectuais e artistas contrários à alienação política da élite brasileira. A nova geração compromete-se com os problemas político-culturais do país e busca uma 'afirmação de brasiliade'. As revoltas desse momento expressam o confronto entre o poder oligárquico da Política dos Governadores articulados à Velha República e as forças emergentes da sociedade, que se identificam principalmente com o espírito do Tenentismo. O conteúdo revolucionário dos manifestos pressionava o governo à realização de reformas modernizadoras na estrutura política, social, econômica e cultural do país, esperadas desde a Proclamação da República. A Revolução de 30 marca não só a explosão dessas revoltas, mas também um corte histórico entre a Velha e a Nova República.

As vanguardas dos anos 20, no pós-guerra, associadas às idéias de Nietzsche e Freud, estabelecem uma cisão com as ideologias racionalistas do progresso e bus-

icam nas culturas primitivas e/ou arcaicas a natureza profunda, "reprimida ou pervertida pelo reforço do controle social".¹⁷ Em conjunção com os princípios vanguardistas dos dadaístas e surrealistas procuraram, na negatividade da estética da bárbarie, o confronto dialético com a civilização moderna. Esse ideário revolucionário das vanguardas após a Primeira Guerra Mundial foi a ponta-de-lança que abriu caminhos para a libertação das culturas oprimidas dos países colonizados e das culturas arcaicas das antigas civilizações.

Octávio Paz explica que "todos esses objetos, quer sejam pinturas e esculturas ou poemas, têm traços em comum. Qualquer que seja a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança". Ele lembra ainda que "essas novidades centenárias ou milenares interromperam algumas vezes nossa tradição, sendo que a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações".¹⁸ *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, entre outras obras, exemplificam o encontro do pensamento modernista brasileiro com os pressupostos da filosofia primitivista em relação ao reatamento revitalizante do conceito de 'novo' e de 'tradição' na modernidade.

Integrados ao pensamento revolucionário contemporâneo das vanguardas históricas, os modernistas de 22 reataram a tradição do século XVIII, valorizando o barroco primitivo de Aleijadinho e romperam com o academicismo do século XIX. A descoberta das cidades históricas de Minas Gerais pelos modernistas de 22, na Semana Santa de 1924, funcionou não só como modo de retomar por outro viés o passado pâtrio mas também como forma de dinamitar o cânone erudito proposto pelos parnasianos e simbolistas. Lembra-se também que os acadêmicos sofreram a mesma intervenção nas artes plásticas. Para Silviano Santiago "nossos modernistas foram mais sensíveis que os europeus à idéia de negociar com a tradição e o cânone, em busca de redefinições. Estavam menos próximos dos futuristas e mais próximos de Tzara, Duchamps e Eliot".¹⁹

A verdade é que nessa época "fosse por motivos tradicionalistas ou revolucionários, fosse a partir de uma perspectiva de esquerda ou de direita, os escritores e artistas voltavam-se com paixão para as coisas brasileiras".²⁰ Na medida em que a cultura

¹⁷ FOLHANE, Alvar. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

¹⁸ PAZ, Octávio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

¹⁹ SANTIAGO, Silviano. "A pedagogia do novo museu". *Folha de S. Paulo, Caderno 'Mais'*, São Paulo, 30 ju. 1995.

²⁰ COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

modernista – através das vanguardas históricas – procurou relacionar seus princípios às idéias do nacional, inseriram-se nela, de forma fecunda e duradoura, diferentes ideologias comprometidas com as culturas marginalizadas pela élite do país. Dá-se ênfase à cultura popular, à primitiva e às manifestações etnocêntricas arcaicas.

O espírito da Semana de Arte Moderna, analisado em perspectiva histórica, evidencia que após as manifestações irônicas e debochadas diante do consagrado, em 1922, tem início um período concreto de realizações artísticas. Elas vieram e revelaram a força do modernismo e a atualidade da Semana de Arte Moderna. Entende-se que o papel da Semana em si mesma foi abrir caminhos que só depois seriam trilhados.

Os anos 20, em Belo Horizonte, são ricos em contradições. O embate entre tradicionalismo e modernismo oferece um quadro complexo em sua interpretação. O Estado conservador, no entanto, revela atitudes modernas ausentes quando se abre ao pioneirismo das reformas de ensino no país. Após a Guerra, a idéia de se criar uma nova era civilizatória eleva o conceito de educação à instância máxima de elemento formador e transformador de realidades. Em Minas, de 1926 a 1930, ocorre não só a Reforma de Ensino de Francisco Campos, associada ao ideário da Escola Nova, mas também a instalação, em 1927, no governo de Antônio Carlos de Andrade, da Universidade de Minas Gerais. A criação da universidade abriu espaço à modernização do ensino superior, permitiu iniciativas político-culturais e sociais emergentes e agilizou o processo de mudanças na capital.²²

A Reforma Francisco Campos²³ trouxe para Belo Horizonte, também de forma pioneira, professores europeus ligados às mudanças pedagógicas da época, para prestar consultoria na implementação do novo sistema educacional do Estado. Em 1929, chegam à cidade integrando a Missão Pedagógica Européia.²⁴ Entre eles vêm duas artistas: Jeanné Louise Milde, da Bélgica, e Arthur Perrelet, da Suíça.

²² Entre as atividades modernistas, merece destaque a exposição de projetos de arquitetura, inscritos em concurso nacional promovido pela Universidade de Minas Gerais, tendo em vista a construção da Reitoria. Essa exposição realizou-se no saguão do Teatro Municipal, à Rua Goiás, e apresentou um projeto de arquitetura moderna denominado "Eliácia", de autoria de Fábio de Carvalho, da vanguarda paulista. A modernidade da obra causou surpresa e estranhamento ao olhar da élite conservadora. "Eliácia" tornou-se um cerne de contestação e provocou significativas contradições entre os espectadores. Merece destaque nesse encontro entre modernos e acadêmicos na cidade o texto em defesa de "Eliácia" assinado por Antônio Crispim, presidente de Carlos Drummond de Andrade. (Ver: CRISPIM, Antônio. "Um ante-projeto de universidade". *Diário de Minas*, 4 nov. 1928, "Sobre o projeto Eliácia"; *Diário de Minas*, 1º nov. 1928.)

²³ CASASQUINA, Ana Maria. A reforma educacional Francisco Campos. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1989.

²⁴ Entre os profissionais da Missão, destacam-se Léon Walter, psicólogo e professor da Universidade de Genebra; Théodore Simon, médico e professor da Universidade de Paris; Helena Antipof, psicóloga e professora do Instituto Jean-Jacques Rousseau, da Universidade de Genebra; Jeanné Louise Milde, escultora da Real Academia de Belas Artes de Bruxelas; Eugénie Kogovine, química da Universidade de Genebra; Omer Bayes, diretor-fundador da

Após a dissolução da Missão Pedagógica, Jeanne Mildé permanece no país. Em Belo Horizonte, presta relevante trabalho às artes e à educação.

Anteriormente a esse período, no governo de Fernando Mello Viana (1924-1926), dá-se um verdadeiro impulso de renovação na cultura.²⁵ Mello Viana retoma as idéias da Caravana Paulista que havia passado por Belo Horizonte em 1924, formada, em sua maioria, pelos históricos da Semana de 22, e reata o fio das tradições cítozentistas, aproximando as contradições entre o primitivismo da arte de Aleijadinho e o cosmopolitismo da *Belle Époque* em Belo Horizonte.

Em 1924, quando da passagem da Caravana Paulista por Belo Horizonte, a imprensa local dá destaque aos ilustres visitantes: "Ainda agora, recebe o Estado a visita de um grupo de homens de letras paulistas, do qual fazem parte a Exma. Sra. D. Olivia Penteado, a pintora D. Tarcila Amaral, Dr. René Thiollier, Dr. Oswaldo Andrade, Dr. Godofredo Teles e Dr. Mário de Andrade. Os illustres excursionistas vieram percorrer as cidades antigas e os sítios históricos e admirar as igrejas e outros monumentos do século XVIII que possuímos. Com os excursionistas vem também o bizarro poeta francez Blaise Cendrars, mutilado da guerra e uma das vibrantes expressões da moderna literatura franceza".²⁶

Essa visita dos modernistas trouxe significativos desdobramentos. Sensível à problemática do abandono e destruição da cultura setecentista de Minas e de seu valor artístico-cultural e histórico, Mello Viana constituiu a primeira comissão em defesa do patrimônio. Preocupado com a cultura e "tocando de perto a conservação de um rico patrimônio carinhosamente guardado e generosamente legado pelas gerações que nos precederam, é delicado e muito se relaciona com os foros de nossa civilização e cultura, resolvi organizar uma comissão que se reúna nesta capital para deliberar sobre o melhor e mais alto meio de ser realizada a minha lembrança".²⁷

Universidade do Trabalho de Charleroy e diretor da Escola de Arte Decorgivq, na Bélgica; Arthur Perret, artista plástico e professor do Instituto Jean-Jacques Rousseau, na Universidade de Genebra. (Sobre Jeanne Mildé, ver: VIEIRA, Ivone Luzia: "Mlle. Jeanne Mildé e os primórdios do modernismo em Minas". In: 14º Salão Nacional de Arte. Secretaria de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 10 dez. 1982/28 fev. 1983. ÁVILA, Cristiano. "Jeanne Louise Mildé: força e forma". Belo Horizonte, Museu Mineiro, Secretaria Estadual de Cultura, 1984.)

²⁵ Mello Viana interessou-se de modo significativo pelas atividades da arte em educação e especialmente pelo movimento "A Criança e a Arte". Convidou o professor Nereu Sampaio, especialista em artes na escola procedente do Rio de Janeiro, para vir a Belo Horizonte realizar um curso para os professores e assessorar também na elaboração de um novo programa de ensino para o Estado. FRIEIRO, Eduardo. "O ensino de censura nas escolas mineiras". In: "As Artes em Minas", número especial do *Minas Gerais*, organizado por Victor Silveira. Belo Horizonte, maio 1926.

²⁶ "Excursão às cidades históricas". Belo Horizonte, Minas Gerais, 27 abr. 1924.

²⁷ VIANA, Fernando Mello: "Em defesa do patrimônio artístico". In: FRIEIRO, Eduardo, 1926.

A comissão ficou assim constituída: D. Joaquim Silvério de Souza, D. Helvécio Gomes de Oliveira, D. Antônio dos Santos Cabral, arcebispos, respectivamente, de Diamantina, Mariana e Belo Horizonte; senador Diogo de Vasconcelos; deputado Augusto de Lima e Nélson de Sena; drs. Lúcio dos Santos, Jair Lins, Gustavo Penna, Agnello de Macedo e Francisco Negrão de Lima. Esse gesto histórico de Mello Viana foi uma iniciativa pioneira para a conservação e proteção do patrimônio cultural do país. Na década de 1930, cria-se a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), sob iniciativa do então ministro da Educação, Gustavo Capanema. A elaboração desse relevante trabalho foi confiada a Rodrigo de Mello Franco e a Mário de Andrade.

Contradictoriamente, Belo Horizonte, cidade nova, implementa na estruturação inicial da vida artística da cidade nos anos 20 uma das mais sólidas hegemonias acadêmicas do país. O racionalismo e o pragmatismo da burguesia local, compromissada com a oligarquia mineira articulada à Política dos Governadores, favoreceram o florescimento em Belo Horizonte de uma arte harmoniosa com o *status quo*. Mas o sistema é dinâmico. Inicia-se assim na cidade, na mesma época, o confronto entre os que controlam os postos-chave do sistema, "interessados na preservação de seus privilégios, e aqueles que buscam alterar a estrutura estabelecida, criando novas ordens de valor e abrindo novos espaços para sua participação".²⁸ Assim, os anos 20 e 30 são marcados, em Belo Horizonte, pela atuação dominante do academicismo em conflito com o modernismo emergente. Iniciam-se duas trajetórias opostas e conflitivas. Essas trajetórias marcam os pólos de uma luta que se desdobra em diferentes momentos, nos quais se confrontam as idéias de continuidade e descontinuidade históricas.

A hegemonia de Aníbal Mattos no sistema das belas artes de Belo Horizonte mantém-se por longo tempo. Os anos 20 e 30 marcam o apogeu da institucionalização da arte acadêmica na cidade. O modernismo emergente inicia-se nos anos 20 apenas como um elemento de pressão, fortalecendo-se nos anos 30 e tornando-se um elemento denso, que abre espaço de luta e enfrenta a cultura dominante. O modernismo emergente identifica-se "com a minoria, com a exceção". Para o teórico da emergência, Carl Schmitt, "a exceção é mais importante do que a regra".²⁹ Ela pressupõe a diferença entre duas realidades. Uma das premissas básicas dessa

²⁸ BULHÕES, Maria Amélia. "O modernismo e as transformações no sistema de artes plásticas. In: BRITÉS, Blanca et al. (org.) *Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, 1991. (Ver também sobre "Arte como instituição", BURGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.)

²⁹ SCHMITT, Carl. *Politische Theologie*. München, Dunker & Humboldt, 1934.

teoria considera que "o impulso para praticar a emergência assume toda a dinâmica do impulso para praticar a revolução". Passando-se da linguagem conceitual, abstrata, para a realidade concreta do país no início do século, entende-se que o modernismo emergente – minoritário – inicia nos anos 20 e 30 a luta contra o academicismo majoritário e hegemônico, em Belo Horizonte, em busca de espaço.

Se Kubitschek elege o urbanismo como categoria referencial, classificatória para o início do modernismo na cidade, observa-se que o modernismo emergente nos anos 20 e 30 é a história inaugural das artes plásticas e de sua atitude vanguardista em Belo Horizonte. Em *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger mostra que "o ataque iconoclasta da vanguarda histórica às instituições culturais e aos modos tradicionais de representação pressupõe uma sociedade na qual a arte de élite se atribuía um papel essencial, como legitimadora da hegemonia, em apoio a um poder cultural e suas pretensões de modelo em relação ao conhecimento estético".²⁰

Ser vanguardista no país nos anos 20 é rebelar-se contra as normas e convenções da arte das elites conservadoras, que repudiavam o fascínio das emergentes pelo primitivismo e pela busca de traços arcaizantes da tradição cultural do país. O espírito vanguardista das emergentes procurou integrar-se à realidade e buscava um conceito de arte provocador em relação ao não-consentido.

Em Belo Horizonte, a partir da Primeira Guerra Mundial, verifica-se uma preocupação com os movimentos modernistas na Europa, notadamente o futurismo. Nos anos 20, a imprensa da cidade traz com freqüência matéria sobre o assunto: "O futurismo, que apareceu na pintura com bizarrias e excentricidades de provocar gargalhadas, invadiu logo depois a música e a literatura. Era uma transformação abaladora da arte, como o fora o bolchevismo na política e na vida social. Os anarquistas da arte abraçaram com ardor a escola, e dali surgiram produções de tão escabecelada originalidade que, diante delas, parecem versos parnasianos as extravagâncias de Rimbaud. Felizmente (cremos ser felizmente) o futurismo literário, como o maximalismo, não tinha ainda transposta as fronteiras da nossa pátria. Não tinha, dissemos, porque já agora temos alguns espécimes de homens de letras que estão empregando o seu tempo no fazer esta arte estranha. Já os jornais do Rio divulgaram produções (...)."²¹

²⁰ BÜRGEL, Peter. 1987.

²¹ Crônica Socie. "Os futuristas" *Diário de Minas*, 5-ear. 1922

Resguardando-se, o governo toma medidas visando controlar os meios de produção da cultura artística da cidade. A primeira providência vem do presidente do Estado, Crispim Jacques Bias Fortes, que convida o artista plástico Aníbal Mattos, procedente do Rio de Janeiro, para criar instituições de belas artes na cidade em conjunção com os valores do sistema. A Escola Nacional de Belas Artes – reduto antimodernista – assumiu, na Primeira República, o controle e a difusão do academicismo no país, em consonância com o pensamento político dominante.

Registra-se também nessa época, em Belo Horizonte, o início dos debates na Câmara Estadual (hoje Assembleia Legislativa) de problemas sócio-econômicos relacionados com os princípios mercadológicos da produtividade do artista no processo de modernização capitalista no Brasil. Evidencia-se, com essa preocupação, a intenção de neutralizar o debate político-ideológico da arte moderna, “que foi imediatamente sentida e etiquetada como uma manifestação particularmente sutil e, por isso mesmo, tanto mais perigosa, ‘de bolchevismo de espírito’, como se dizia, subversiva de todos os cânones, desde os estéticos até os religiosos e morais, para não dizer os políticos. Realmente – e será o caráter distintivo de toda a vanguarda – ela se apresentava antes e acima de tudo com evidentes intenções desafiadoras e antiburguesas”.¹²

O Estado havia sido o grande mecenas na época da construção de Belo Horizonte. Entretanto, com a dissolução da Comissão Construtora, na passagem do século, e diante das dificuldades econômicas, agravadas com a Primeira Guerra Mundial, a maioria dos artistas se dispersa.¹³ Nos anos 20, os trabalhos de arte que ainda estavam sendo realizados em edifícios públicos, em função do plano original da cidade, aconteciam quase sempre por meio de contratos especiais com artistas convidados. Exemplifica-se com a pintura do teto do salão principal do Palácio da Liberdade, confiada ao artista Antônio Parreiras, a convite do presidente Fernando Mello Viana, em 1925.¹⁴ Lembrase também

¹² MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo, Cultrix, 1969.

¹³ O desenho do Monumento Comemorativo do Centenário da Independência (1922) foi criado pelo arquiteto Antônio Rêgo. A execução foi confiada ao engenheiro Antônio Gonçalves Gravatá. Segundo Paulo Kruger C. Mourão, o engenheiro Gravatá foi um significativo empreendedor a construir a capital desde o seu início. Esse histórico obelisco é conhecido em Belo Horizonte como “Pirulito da Praça”¹⁵. A pedra fundamental desse obelisco foi lançada a 7 de setembro de 1922, mas sua elevação só se deu em 1923.

¹⁴ Segundo Eduardo Freire, o artista Antônio Parreiras pintou no teto do salão principal do palácio do governo o painel *Alegoria das Artes*, “belíssimo trabalho, que impressiona grandiosamente pela sua formosa concepção e impecável técnica, dividido em um grande painel de 6 m x 4 m e quatro outros menores, tendo todos elos por motivo Apolo e as musas. No painel central surge a variável figura da Ilha de Zeus, rodeada de 12 musas, e os painéis menores, que circundam aquele, representam a Escultura, a Poesia, a Pintura e a Música. Toda a obra foi executada em Paris.” (FREIRE, 1926). Nessa mesma época Antônio Parreiras realizou ainda outras obras na cidade, como *Alegorias a Tiadentes*, no Conservatório de Música, hoje Escola de Música da UFMG, que ele concluiu em 1926. Seu filho, Dakir Parreiras, também participou desse trabalho, desenhando significativa pintura nessa instituição. Observa-se que Parreiras trabalha em sua obra principais do pintura divisionista. O presidente Mello Viana, segundo Freire, “inaugurou a nova decoração do salão de honra do Palácio da Liberdade em 5 de dezembro de 1925”, assinalando a presença do artista na solenidade.

ANIBAL MATTO: FAZENDA DO LEITÃO 1940



que em 1930, no final do governo de Antônio Carlos de Andrade, o escultor italiano Giulio Starace recebeu convite do governador para esculpir o Monumento à Civilização Mineira, colocado na Praça Rui Barbosa nesse mesmo ano. A burguesia, ainda inexpressiva na cidade, não satisfaz as exigências para a criação de um mercado de artes expressivo. No entanto, havia expectativa de que Belo Horizonte, cidade moderna, viesse a se tornar um espaço voltado não só para a formação do artista, mas também para o mercado de artes. Aníbal Mattos, no desempenho de suas funções, assume a coordenação do sistema das belas artes na cidade por volta de 1918. Observa-se que Mattos não foi indiferente aos princípios mercadológicos da arte, pois ainda hoje suas obras freqüentam as mais expressivas instituições oficiais de arte e as mais significativas coleções particulares de Belo Horizonte. Entretanto, nota-se também que suas obras estavam em consonância com o gosto da burguesia dominante.

ANÍBAL MATTOS E A HISTÓRIA DA HEGEMONIA ACADÉMICA EM BELO HORIZONTE

Aníbal Mattos nasceu no arraial de Comércio, em Vassouras (RJ), em 1889. Aluno da Escola Nacional de Belas Artes, tem como professores João Batista da Costa, David Berard e José Zeferino da Costa. A partir de 1913 começa a freqüentar algumas cidades de Minas, entre as quais Ouro Preto e Belo Horizonte. Tendo recebido convite do presidente Bias Fortes, “fixa residência em Belo Horizonte a partir de 1917, quando assume a cadeira de desenho, tornando-se professor da Escola Normal Modelo da cidade”.³⁵

A ação dinâmica de Mattos na cidade revela um novo perfil do artista. Além do pintor, evidenciam-se também o escritor e o historiador. Escrevia peças de teatro e fazia



GIULIO STARACE. MONUMENTO À CIVILIZAÇÃO MINEIRA. 1930

³⁵ ÁVILA, Cristina et al. *Aníbal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte. Secretaria Municipal de Cultura/Museu da Pampulha, 1991.



experiências em cinema, tendo realizado com Igino Bonfoli o filme *Canção da Primavera*, em 1923. Mas a formação de Aníbal Mattos na Escola Nacional de Belas Artes, em época de intensa difusão de idéias republicanas positivistas, motivara-lhe a defesa desse ideário, cujo pressuposto era a neutralidade das instituições e cujo princípio, a permanência conservadora da ordem. Os pressupostos positivistas legaram ao Brasil a teoria do governo forte, a idéia de que ordem e progresso são elementos imprescindíveis ao processo político e que a discordância, a essência do debate democrático,

tumultuou o processo de entendimento.³⁶ Com essa visão, a arte seria apenas o elemento de positividade em relação ao pensamento dominante tradicional da época.

Considerando esse enfoque, lembra-se que Mattos foi um dos fundadores da Escola Evolucionista no Rio de Janeiro. "Fui também o fundador do Centro Artístico Juventus, que é hoje a poderosa Sociedade Brasileira de Belas Artes."³⁷ Essa instituição funcionou em sintonia com a Escola Nacional de Belas Artes, em oposição às mudanças político-culturais da época. O evolucionismo opunha-se aos dois princípios básicos do modernismo estético: ruptura e inovação. Nesse sentido, Mattos é bastante explícito. Referindo-se à dinâmica de seu trabalho na cidade, ele assegura que "o nosso programa é sempre o mesmo dentro do princípio que sempre adotamos – o da evolução". Para ele, "o Modernismo é uma forma violenta e precipitada de evolução que quer antecipar sua estabilidade positiva normal (...)"³⁸. Pouco depois de sua vinda para Belo Horizonte, Mattos, articulado ao pensamento político dominante, realizou trabalhos significativos. Sob sua liderança instala-se a Sociedade Mineira de Bellas Artes, em 1918. Na mesma época, oficializa a Exposição Geral de Bellas Artes e o Curso de Bellas Artes.

Em entrevista concedida em 1939 ao jornal *Bellas Artes*, editado no Rio de Janeiro, rememora sua trajetória em Belo Horizonte. "Em 1918 é lançada a idéia de cria-

³⁶ LOWY, Michael. *Método dialético e teoria política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

³⁷ MATTOS, Aníbal. "O desenvolvimento artístico de Minas apreciado pelo presidente da Sociedade Mineira de Bellas Artes". *Estado de Minas*, 31 dez. 1944.

³⁸ MATTOS, 1944.

ção da Sociedade Mineira de Bellas Artes, com o fito principal de se conseguir a fundação de uma Escola de Bellas Artes e a oficialização, pelo governo, de um Salão de Bellas Artes na cidade". Quanto à Sociedade, ele relembra que "a sessão inaugural aconteceu ao ar livre, no jardim da cidade".³⁹ Relata também que "em 1914 realizou pela primeira vez a Grande Exposição Geral de Bellas Artes de Belo Horizonte. Por mais duas vezes repetiu-se a iniciativa, com grande êxito (anterior à criação da Sociedade). Essas exposições realizaram-se no grande salão lateral do Conselho Deliberativo, na Rua da Bahia. A concorrência era de tal modo intensa que se tornava necessária a intervenção da autoridade policial, para regular a freqüência nos primeiros dias".⁴⁰

Realizada anualmente, essa exposição integrava-se ao calendário oficial da cidade, distribuindo significativos prêmios aos artistas que se destacavam. Sob o patrocínio do Estado, foi criado também o Prêmio de Viagem. O artista José Amedée Péret, aluno de Mattos, foi um dos selecionados e realizou na Europa, notadamente na Itália, curso de artes. Na década de 1930, Raul Tassini também seguiu para a Itália, tendo feito curso de belas artes em Roma.

Inicialmente foi criada a Escola de Artes e Ofícios no governo de Júlio Bueno Brandão, em 1912, que funcionou na Escola de Música.⁴¹ Em 1917 Aníbal Mattos abre na cidade a Escola Prática de Artes, no Palacete Celso Werneck, mas, por falta de recursos financeiros, ela teve que ser fechada. Em 1918 Mattos reuniu um grupo de artistas com a intenção de se abrigarem sob a instituição da Sociedade Mineira de Bellas Artes, recém-fundada. Em 1920, novamente prossegue seu projeto de criar uma escola de artes na cidade. "Aníbal Mattos vai reabrir nesta Capital o seu curso de desenho e pintura. No intuito de propa-



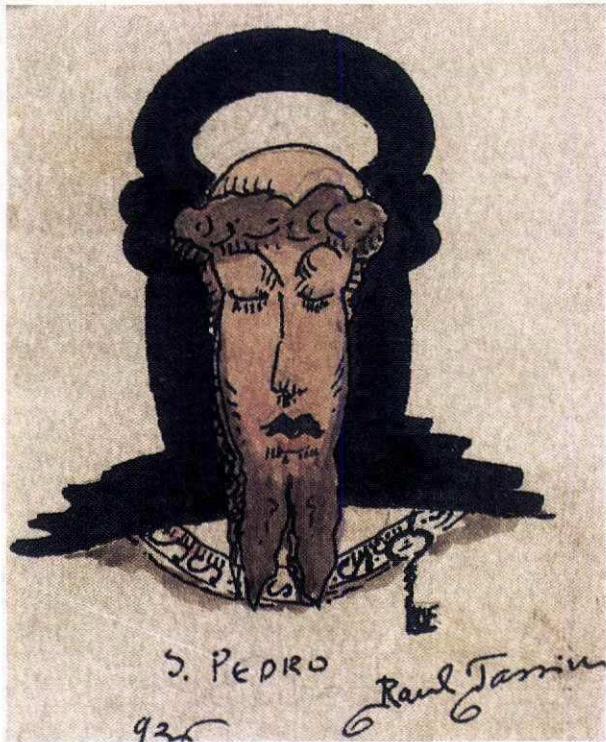
CATALOGO ILUSTRADO DA VIII EXPOSIÇÃO DE BELLAS ARTES - 1931

³⁹ MATTOS, Aníbal. "Impressões do II Salão de Bellas Artes de Belo Horizonte". In: *Bellas Artes*, Ano V, n.º 53-54, Rio de Janeiro, 1939.

⁴⁰ MATTOS, 1939.

⁴¹ *Guia de Belo Horizonte*, 1912.

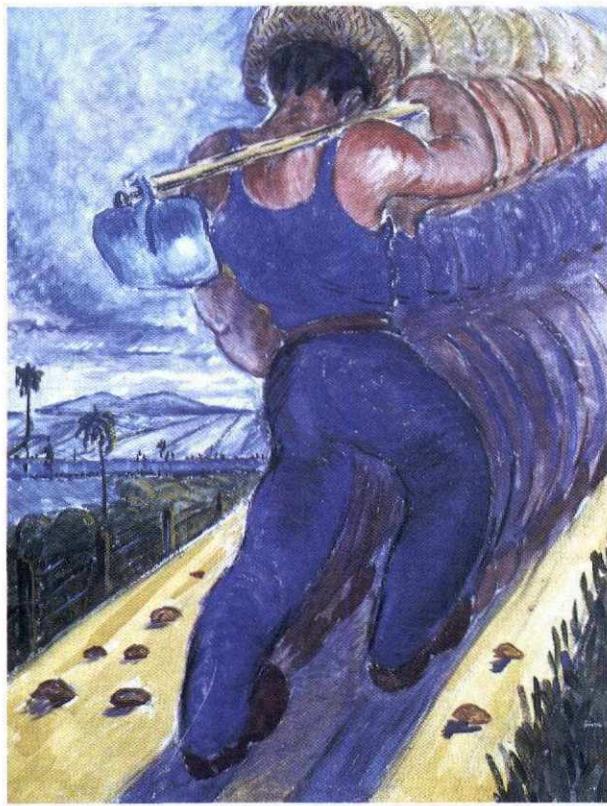
RAUL TASSINI. CARICATURA DE SÃO PEDRO. 1939



S. PEDRO

926

Raúl Tassini



JOSÉ AMÉDÉE PERET. LAVRADOR. S/D

gar o mais possível as 'Bellas Artes', o conhecido artista adotará, para o novo curso, preços ao alcance de todos. O curso funcionará no prédio da Escola de Música, na Avenida Afonso Pena. Sabemos que é grande o número de alunos com que iniciará as aulas. Desejamos êxito completo à nova tentativa."⁴² Em 1927 ele finalmente consegue o registro oficial de sua escola. Instala, no ano seguinte, a Pinacoteca do Estado.

Em tempos de mudanças revolucionárias no país, Mattos conseguiu ocupar plenamente os espaços e construir uma política que lhe garantiu o controle do sistema das belas artes na cidade. Peter Bürger procurou definir teoricamente esse controle como a hegemonia da 'arte-instituição'. Com esse termo, refere-se "às maneiras em que o papel da arte na sociedade é percebido e definido e às maneiras em que a arte é produzida, promovida, distribuída e consumida".⁴³ As vanguardas do início do século procuraram intervir nesse poder legitimador da hegemonia e dissolver suas pretensões elitistas de saber estético, em apoio aos cânones culturais de uma política dominante e conservadora. Para Bürger, "o atrevimento da vanguarda histórica em desmistificar o discurso legitimador da arte de elite permitiu aberturas para se iniciar a mudança".⁴⁴

Associando as idéias de Bürger à realidade de Belo Horizonte, observa-se que, ao estruturar as artes plásticas na cidade, Mattos reproduz o conservador sistema hegemônico das belas artes no país. Na década de 1920, ele consegue consolidar as bases sobre as quais se edificou a hegemonia acadêmica em Belo Horizonte, que durou longo tempo e foi das mais estáveis do país.

ARTISTAS, EXPOSIÇÕES E SALÕES: OS EMERGENTES GANHAM ESPAÇO NA CIDADE

A história do modernismo emergente em Minas lembra um artigo de Abgar Renault, no qual ele diz que Minas "não só precedeu os demais Estados ou, pelo menos, agiu synchronicamente com eles (...)"⁴⁵ Em sua narrativa ele evidencia que circunstancialmente "por um phénomeno qualquer, a força de cohesão foi menor aqui e houve mais dilatada demora no aparecimento de grupos ou correntes definidas".⁴⁶ Traz à memó-

⁴² Crônica. *Diário de Minas*, 8 jan. 1920

⁴³ BÜRGER, 1942

⁴⁴ BÜRGER, 1942.

⁴⁵ RENAULT, Abgar, "Notícias sobre a actual geração literária de Minas Gerais". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1929.

⁴⁶ RENAULT, 1929.

ria o pioneirismo de Carlos Drummond de Andrade, que surgiu em 1920, embora seu poema "À Beleza da Vida na Alegria da Manhã" só tenha sido publicado em 1922, época da publicação da *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. Renault inclui Drummond "entre os mais altos espíritos da poesia brasileira de vanguarda". A seu ver, "às margens do Ipiranga ou do Arrudas – pouco importa: rio ou riacho – o Brasil não ficou independente a 7 de setembro de 1822 (...) mas em pleno século XX, não de uma vezada, e sim aos pouquinhos, entre 1920 e 1925".⁴⁷

Entre os mais significativos momentos modernistas do período, destaca-se a pioneira exposição de arte moderna de Zina Aita, em 1920. Ela abre a modernidade estética de Belo Horizonte e antecede a Semana de 22, em São Paulo. A história de Aita é parecida com a de Anita Malfatti e Rego Monteiro, que fizeram exposições antes da Semana de 22, dela participando pouco depois. No grupo emergente de literatura, em torno de *A Revista*, há apenas um artista plástico: Pedro Nava. São seus companheiros, entre outros modernistas, Carlos Drummond de Andrade, Milton Campos, Abgar Renault, João Alphonsus e Emílio Moura. Parte-se do pressuposto de que as primeiras obras modernistas nas artes plásticas, relacionadas à modernidade estética do início do século em Belo Horizonte, foram de Zina Aita e Pedro Nava.⁴⁸

De ascendência italiana, Aita nasceu em Belo Horizonte em 1900. Seu pai, Donato Aita, instalou em Belo Horizonte a primeira agência de câmbio, em 1897. Enquanto Aita, em Florença, procurava no experimentalismo das cores o encontro de sua obra com a modernidade, Pedro Nava, em Belo Horizonte, buscava na forma a diferença modernista de sua arte. Nava desenhava não só no Café Estrela, à Rua da Bahia – onde seu grupo se encontrava –, mas também nos papéis timbrados da Santa Casa de Misericórdia, onde exercia a medicina. Sua arte ainda estava relacionada às atividades sócio-literárias nas festas do Salão Vivacqua.⁴⁹

⁴⁷ RENAULT, 1929.

⁴⁸ VIEIRA, Ivone Luzia. *Vanguarda modernista nas artes plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da década de 20*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (mimeo).

⁴⁹ O conhecido Salão Vivacqua ganhou notoriedade na história do modernismo em Belo Horizonte. Ficava no residência da família de Antônio Vivacqua, imigrante italiano que se transferiu de Cachoeira do Iapemirim (ES) para a capital de Minas no inicio dos anos 20. Seu filho, Achiles Vivacqua, foi um dos modernistas da cidade, integrante do grupo literário "Leite Creme", ao lado de Guilhermino César e João Dornas. Em sua casa aconteciam reuniões sociais frequentadas, auge sempre pelo vanguarda de *A Revista*, destacando-se entre eles Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, João Alphonsus, Milton Campos e Pedro Nava. Segundo D. Eunice Vivacqua, uma das filhas mais novas de Antônio Vivacqua, "eram verdadeiras horas de arte, com execuções ao piano, declamações, carcasas e brincadeiras diversas". Drummond e Renault escreviam e declamavam poemas e Pedro Nava desenhava nos álbuns de suas irmãs, os mecos da casa. Até hoje está disponível significativa documentação dessa época entre seus amigos. (Entrevista de Eunice Vivacqua concedida à autora em 18 de maio de 1984.)

PEDRO NAVA: ILUSTRAÇÃO PARA O LIVRO MACUNAIMA I. DE MÁRIO DE ANDRADE. 1929



PEDRO NAVA: ILUSTRAÇÃO PARA O LIVRO MACUNAIMA II. DE MÁRIO DE ANDRADE. 1929

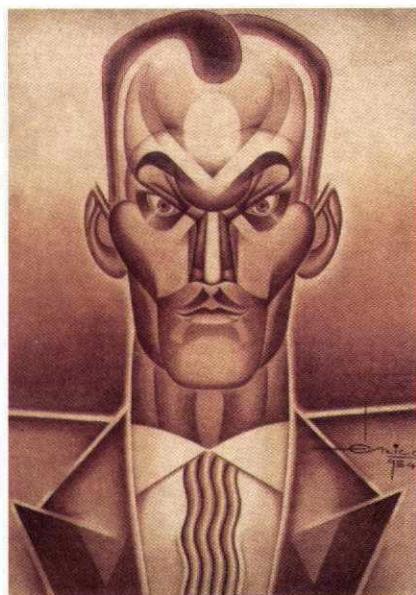


Após o encontro com a Caravana Paulista de 24, Nava sofre influência da arte primitivo-cubista de Tarsila do Amaral em sua fase Pau-Brasil. Nessa época ilustrou, de maneira informal, *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Fez também, entre outros, o livro *Juiz de Fora*, de Austen Amaro, no qual destaca a imagem da máquina, símbolo do progresso. Destaca-se, nessa fase, a original criação (a bandeira) para a capa do livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Nava era fascinado pela beleza do corpo humano, tendo deixado significativos nus, em que se distinguem princípios expressionistas e traços surreais.

Destacam-se também nos anos 20, pela modernidade de suas obras, os artistas Domingos Xavier de Andrade, conhecido como Monsã, Érico de Paula, Jeanne Louise Milde, Delpino Junior e Julius Kaukal. Nessa década evidenciam-se especialmente o indivíduo e sua obra em detrimento de grupos e movimentos. Eles imprimiram consideráveis mudanças no olhar conservador da cidade em seu dia-a-dia. A partir dos anos 20, Monsã e Monsã criariam a mais significativa programação visual de Belo Horizonte. Eles foram os primeiros *designers* da capital e juntos fundaram sua primeira agência de publicidade. Iniciaram o curso de arquitetura no Rio de Janeiro, mas jamais o concluíram. Monsã trabalhava na Rede Ferroviária Federal quando se transferiu de São João del-Rei para Belo Horizonte. Esteve na Imprensa Oficial e na Secretaria de Agricultura, onde trabalhou com o secretário Israel Pinheiro. Criou nessa

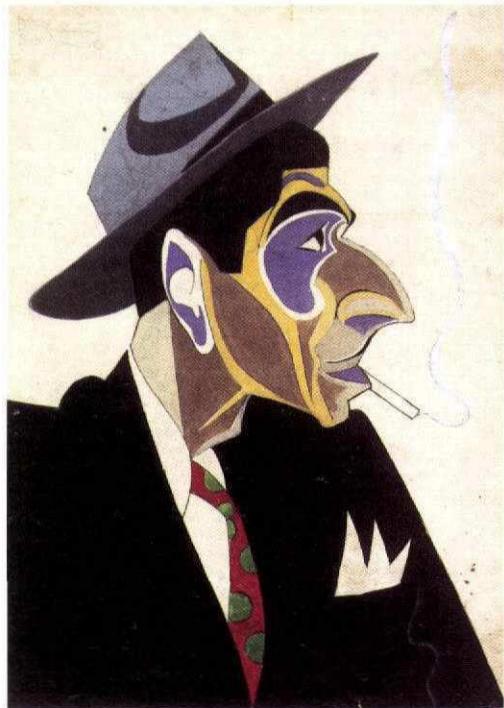
época expressivos cartazes para a Saúde Pública, Indústria, Comércio e Agricultura exibirem-se na Feira de Amostra. Destacam-se também em seu currículo cartazes políticos sobre a Revolução de 30. Érico de Paula veio para Belo Horizonte no início dos anos 20, procedente de Patrocínio (MG). Ele e Monsã fizeram ilustrações de livros e revistas e trabalharam nos principais jornais da capital. Monsã ilustrou um dos primeiros livros de alfabetização moderna no país, *A bonequinha preta*, de Alaíde Lisboa. Érico ilustrou os notáveis livros didáticos de João Lúcio Brandão, *Elza*, *Ildeu* e outros. São de Érico de Paula os retratos art déco do Barão Von Tiesenhausen, João Dornas e Rhéa

ÉRICO DE PAULA. RETRATO DO BARÃO VON TIESENHAUSEN. 1934



PELAS VIAS • RESPIRATORIAS





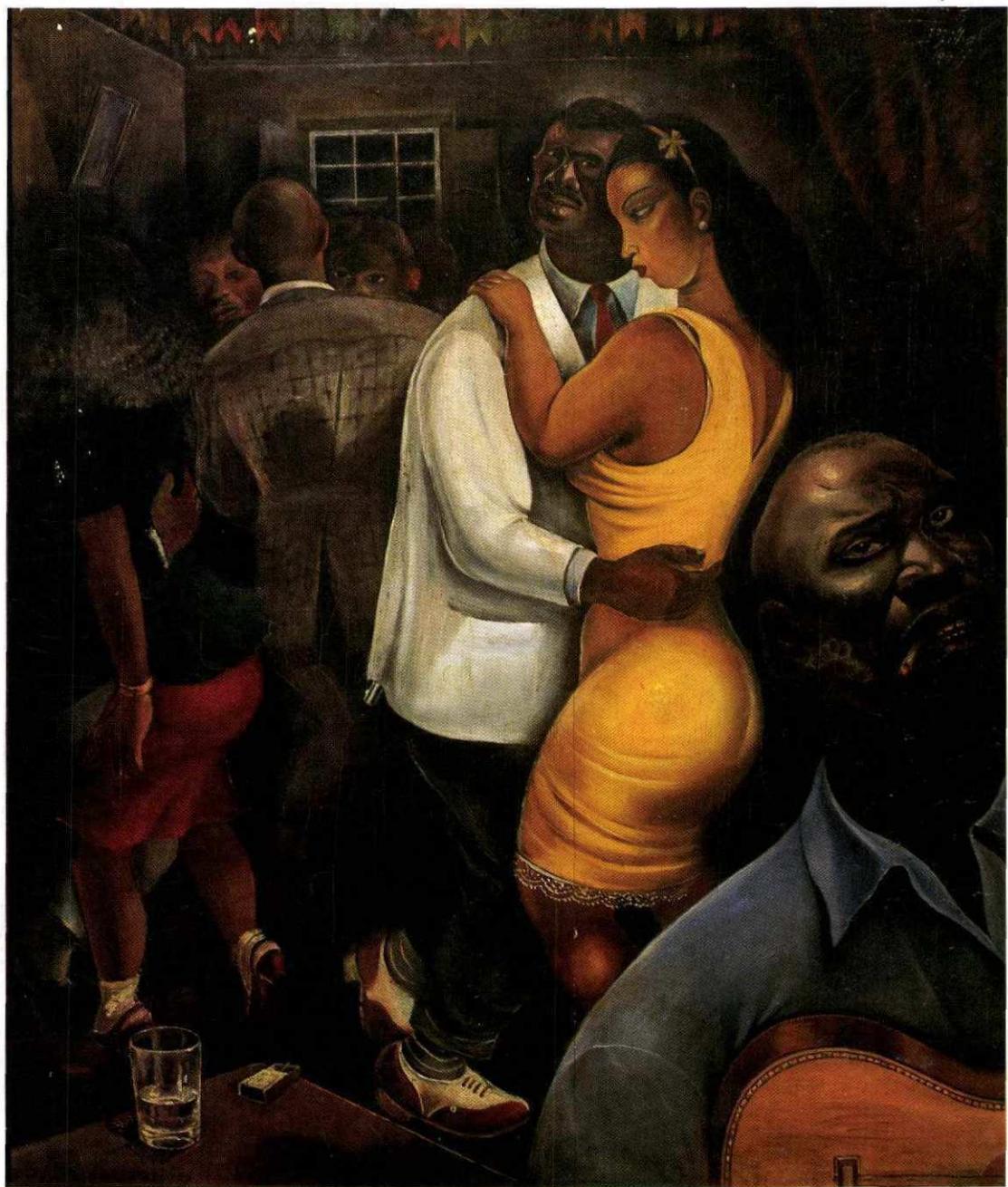
saguão do Teatro Municipal, em 1930. Entretanto, foi fechada logo depois de sua abertura em razão da Revolução de 30, que irrompeu no país simultaneamente. Seu desenho já estava em jornais e nas capas de revistas da cidade, em particular na *Semana Ilustrada*. Entre suas obras mais importantes, destacam-se *Noturno de Belo Horizonte*, *Pindura Saia*, retratos de Edelweis Barcelos, Antônio Carlos de Andrade, Cyro dos Anjos, Edmundo Haas, além de significativas caricaturas.

Jeanne Louise Milde, artista belga, vem para Belo Horizonte em 1929 para dirigir uma nova escola de artes, que deveria ter-se criado na cidade, conforme documentação da Reforma Francisco Campos. Com a Revolução, rompem-se os compromissos anteriormente assumidos. Entretanto, Milde permanece na cidade. Realizou dois importantes trabalhos nessa época: *Alegoria às Artes* (1930), um baixo-relevo no hall do Instituto de Educação de Minas Gerais, e outro na sede da Belgo-Mineira, em Sabará. Sua influência foi das mais significativas junto aos artistas modernos de Belo Horizonte, na formação de grupos e início do movimento modernista. Também são relevantes os trabalhos realizados em arte-educação e no Curso de Aperfeiçoamento do Magistério, criado pela Reforma Francisco Campos.

Silva. Érico fez também o paisagismo e o risco marajoara da Praça Raul Soares, em 1936, quando de sua inauguração. Monsã trabalhou ainda na confecção de cenários para peças teatrais levadas na cidade.

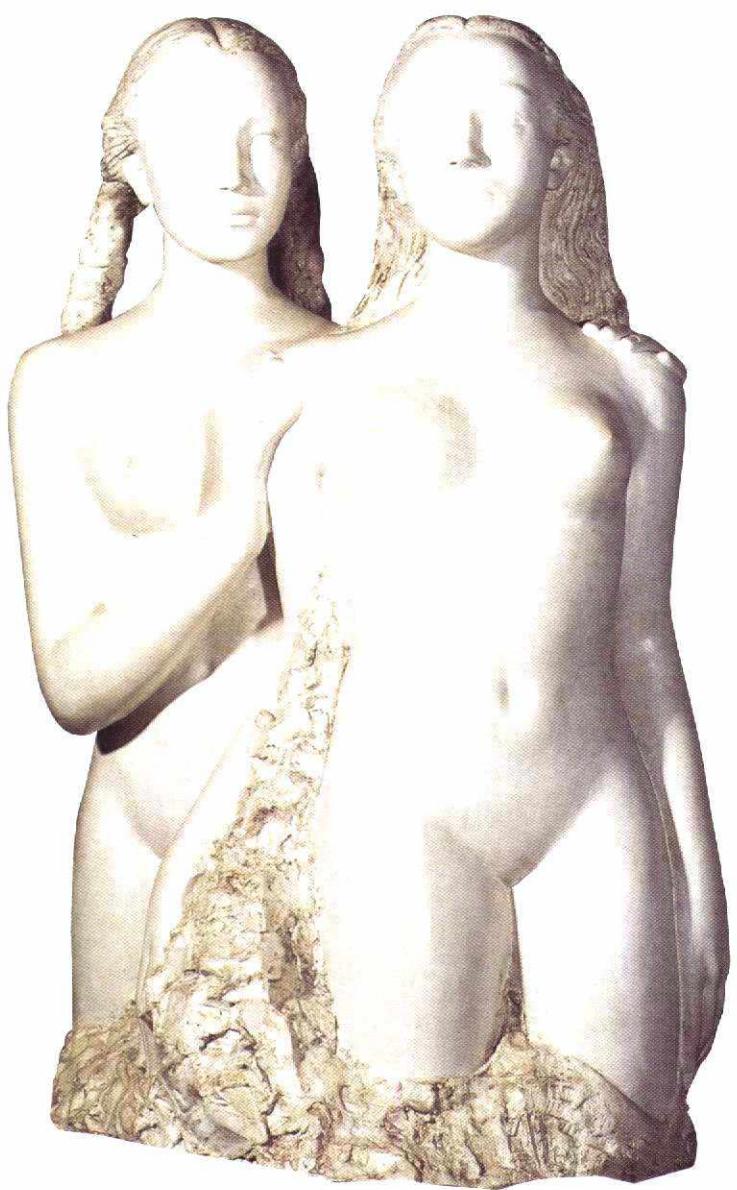
Delpino Junior, mineiro de Barbacena, vem do Rio de Janeiro para Belo Horizonte em 1933. No Rio atuava em diferentes periódicos, entre eles *A Pátria*, *Jornal do Brasil*, *O Malho*, *Para Todos*, *Ilustração Brasileira*, *O Papagaio*, *Tico-Tico*. Para Herman Lima, Delpino apresenta um dos mais belos desenhos gráficos de sua época. "Seu traço, aliás, foi sempre muito vivo e ágil e suas composições são dotadas de um sentido decorativo de muita expressividade".⁵⁰ Sua primeira exposição em Belo Horizonte realizou-se no

⁵⁰ ILMA, Herman A. *A caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1963.



DELFINO JÚNIOR. PINDURA SALSA. 1947

JUANITA MILDRED AS ADOLESCENCE 1947



Julius Kaukal, formado pela Escola de Belas Artes de Viena, vem para Belo Horizonte em 1929, a convite do governador Antônio Carlos de Andrada, para realizar a reforma da Imprensa Oficial. Ele modernizou a imprensa, dotando-a de novas tecnologias. Criou em Belo Horizonte uma das mais modernas oficinas de litografia do país. Excelente desenhista, ganhou significativos prêmios e realizou memorável trabalho em Minas Gerais, particularmente na capital do Estado.

Além dos artistas dos anos 20 mencionados e que já haviam ingressado no movimento emergente da cidade, outros colocaram-se também abertos à modernidade das artes plásticas e viveram suas contradições entre princípios tradicionais e modernos. Destacam-se Renato de Lima, Fernando Pierucetti, Frederico Bracher, Délia Delpino, Francisco Fernandes, Altavilla, Aurélia Rubião, Odeli Castello Branco, Maria Marschner e Alfredo Lavalle.

Nessa época (1920), houve exposições importantes de artistas que passaram pela cidade ou nela permaneceram de forma não linear. Entre essas exposições, citam-se as mostras de Genesco Murta, Virgílio Maurício, José Marques Campão, Angelo Biggi e Vittó Perona. Os três primeiros fizeram cursos na França, notadamente em Paris. Murta foi um dos primeiros bolsistas do Estado e esteve na capital francesa por duas vezes, antes e depois da Primeira Guerra. Sua presença em Belo Horizonte foi importante para a formação de um ambiente favorável à arte moderna. Ele trouxe para a cidade os primeiros traços da pintura pós-impressionista, destacando-se em sua obra os princípios do divisionismo. Virgílio Maurício, artista simbolista, notabilizou-se pela subjetividade expressiva de seus nus artísticos. José Marques Campão, procedente de São Paulo, trouxe para Belo Horizonte a expressividade das cores puras do realismo fowista. Vittó Perona, cidadão do mundo, formado pela Escola de Belas Artes de Roma, viveu na França e Argélia, entre outros países, e tem inúmeras obras nas coleções da cidade. Sua arte bizarra apresenta forte colorido em paisagens primitivas, especialmente argelinas. Angelo Biggi, artista italiano, formou-se na Academia de Belas



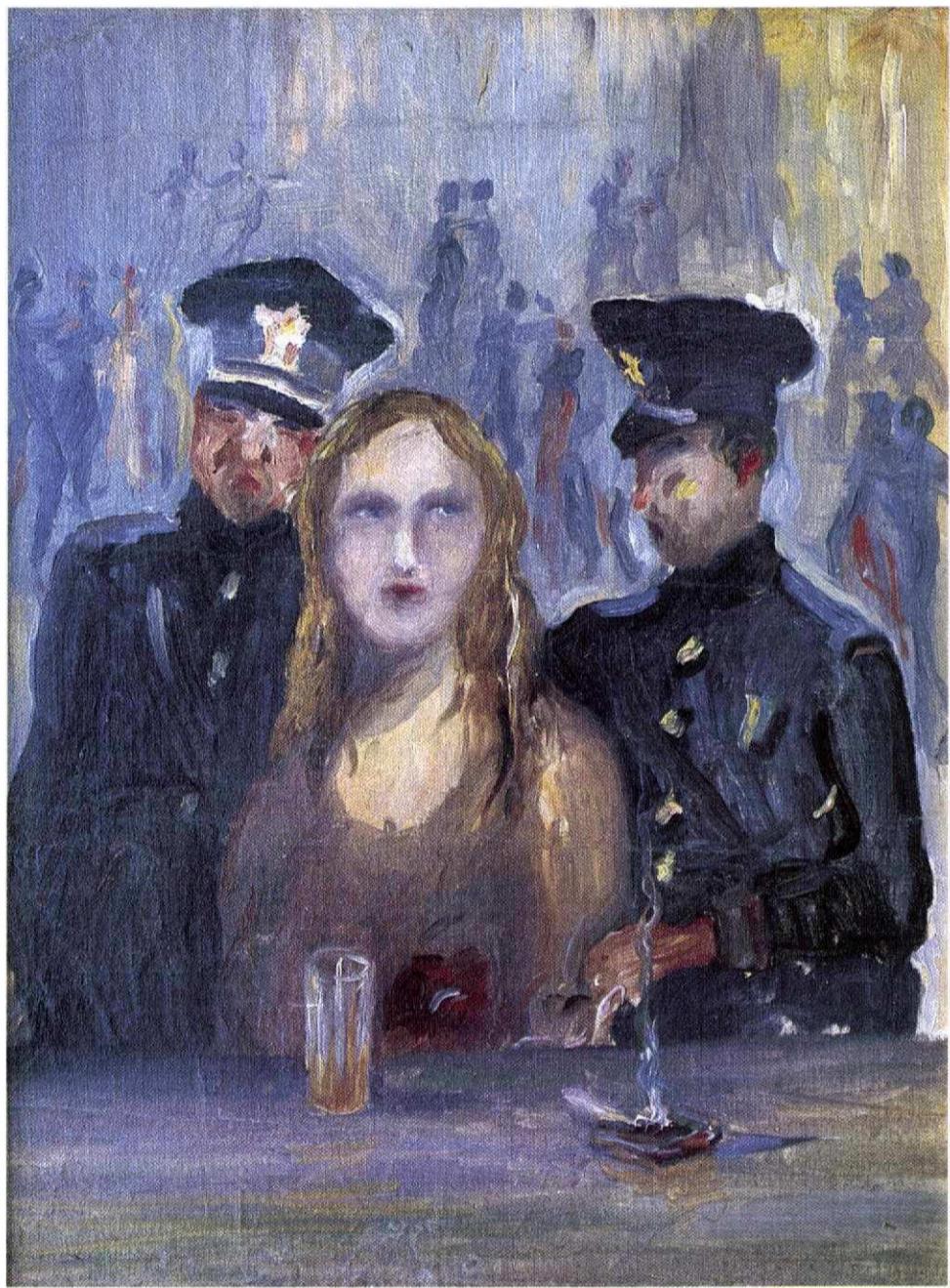
JULIUS KAUKAL, NU FEMININO, DÉCADA DE 1930

VITTO PERONA: MULHERES ARGELINAS, 8/19



RENATO DE LIMA: CAFE HIGH LIFE, 8/19





RENATO DE LIMA. A FLAGRANTE. DÉCADA DE 1930

AURELIA RUBIAO. O ENTERRO. 1957



JOSÉ MARQUES CAMPÃO. LE ROSE. 1934



Artes de Roma e fez significativas pinturas na Cine Brasil e na capela do Palácio Cristo Rei, em Belo Horizonte.

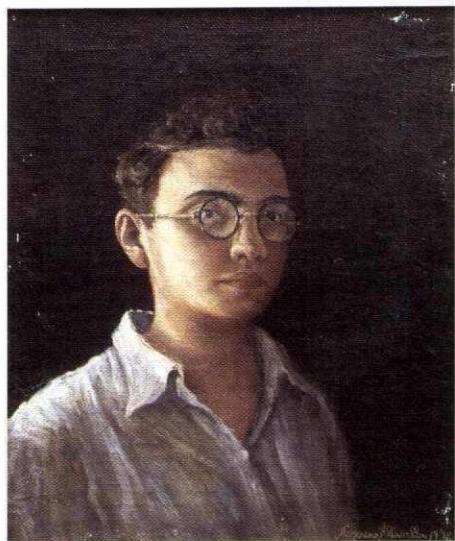
O Núcleo São Lucas foi um dos espaços de formação artística na capital, sendo dirigido pelos artistas italianos Amilcar e Aristides Agretti. Estes sempre trabalharam princípios da pintura tradicional, não se filiando a nenhum movimento modernista na cidade. Edgard Walter e Orósio Belém freqüentaram as exposições de Belo Horizonte mas estavam muito mais ligados à Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Aníbal Mattos lembra que Edgard Walter foi discípulo de Oswaldo Teixeira. Apresenta apreciáveis trabalhos, entre eles *Cabeça de Caboclo*, Cláudionor Cunha, Belmiro Frieiro, América Rodrigues e outros freqüentaram salões e exposições nos anos 20 e 30. Mas suas obras revelam princípios da arte tradicional.

Duas exposições causam o mais significativo impacto na cultura de Belo Horizonte nos anos 20 e 30: a de Zina Aita e a Exposição de Arte Moderna, no Bar Brasil, em 1936. Os salões de 30 têm particular importância na história das artes plásticas em Belo Horizonte.

A EXPOSIÇÃO PIONEIRA DE ZINA AITA

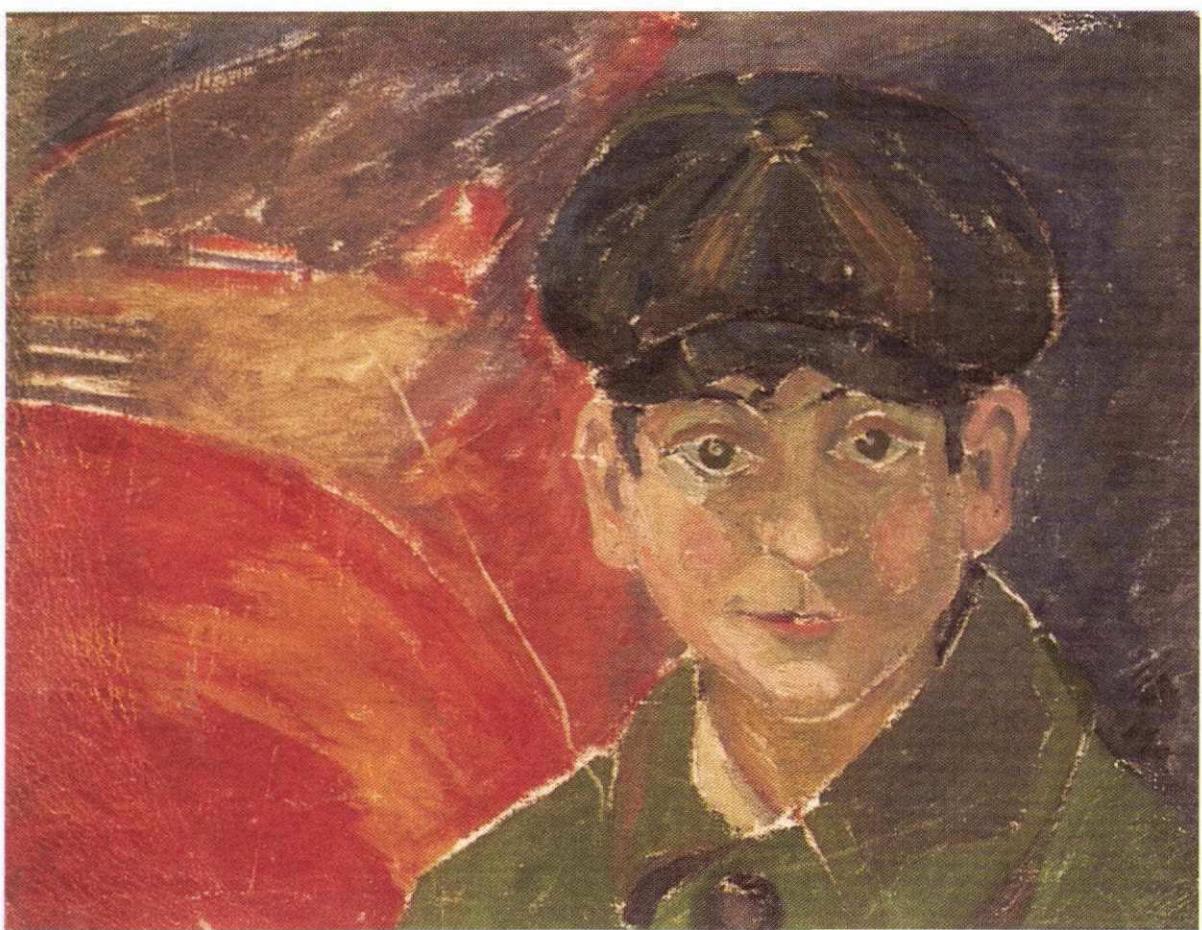
Os jornais começam a noticiar a exposição de arte moderna de Zina Aita a partir da segunda quinzena de janeiro. A inauguração acontece às 20 h do dia 31 de janeiro de 1920 no salão do Conselho Deliberativo, à Rua da Bahia, contando com a presença do governador do Estado, Arthur da Silva Bernardes, e demais autoridades de destaque. No mesmo período, estava em cartaz no Teatro Municipal da cidade a Companhia de Teatro de Leopoldo Froes, do Rio de Janeiro. Também eram inaugurados a Escola de Bellas Artes, sob a direção de Aníbal Mattos, e o Cine Pathé, ambos na Avenida Afonso Pena.

Zina Aita realiza curso de arte em Florença, onde foi aluna de Galileu Chini, grande colorista italiano, e regressa ao Brasil no final de 1919. Expõe inicial-



NAZARENO ALTAVILLA: AUTO-RETRATO, 1939

ZINKA ALIA. RETRATO. DIBUJADA EN 1920



mente no Rio de Janeiro, a seguir em Belo Horizonte e na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922.⁵¹ A exposição de Zina tornava-se, na abertura dos anos 20, o emblema do moderno, o ícone que faltava à cultura do cotidiano para uma cidade integrada às idéias de modernidade. “Belo Horizonte, cidade nova e formosa, começa a ter razões de orgulho dos seus filhos. Já há uma geração moça que poderá, pelo brilho de sua inteligência, firmar a sua glória ao lado de outras cidades mineiras. As nossas escolas superiores já têm dado bacharéis, médicos e engenheiros nascidos na cidade moça dos crepúsculos de ouro. Agora surge, no terreno das Bellas Artes, o nome de uma belorizontina: Zina Aita, que se aperfeiçoou no estrangeiro e vai realizar aqui, na sua terra natal, uma exposição de pintura”.⁵²

Sua mostra assinala, pela primeira vez, significativa polêmica na cidade, entre o antigo e o novo; entre tradição e modernidade. Estabelece-se, de início, o significativo confronto entre as obras modernistas de Aita e o espectador. Para os postulados modernistas, o espectador torna-se tão importante para a experiência da arte quanto o próprio artista. O russo Diaghilev – do *Ballet le Sacre* –, apoiado nas idéias de Bergson, observa que “a arte não ensinava – isso a tornava servil; excitava, provocava, inspirava”.⁵³ O ideário da vanguarda legitimava essa conceituação, pois se pressupunha que “a arte moderna não tinha a intenção de imitar a realidade mas provocar experiências autênticas”.⁵⁴

A cor é a categoria mais significativa da arte de Zina Aita em relação aos princípios modernistas. Na obra da artista, o moderno é identificado pela recusa às harmonias cromáticas tradicionais. Ela busca possibilidades criativas na relação das cores, dando destaque à primitividade das construções cromáticas vibrantes, puras. A imprensa de Belo Horizonte deu destaque à originalidade do seu trabalho. No entanto, criticou as “cores bizarras” de suas telas, “que ferem não raro a vista do visitante”.⁵⁵

A influência do mestre Chirí motivou-lhe a releitura dos Nabis, no início do século. Ao resgatar as lições de Vuillard, ela percebe que a arte dos *fauves* e a dos Nabis se relacionam. Pois “a pintura fauve desenvolve-se em perfeita continuidade com o

⁵¹ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

⁵² MATOS, Aníbal. “Exposição de Belas Artes”. Belo Horizonte, Estado de Minas, 25 mar. 1920.

⁵³ Sobre os balés russos, ver EKSTEINS, Madris. *A sagrada da primavera*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

⁵⁴ HUYSSEN, Andreas. “Cartografia do postmodernismo”. In: PICÓ, Josep. *Modernidad e Postmodernidad*. Madrid, Alfonso, 1988.

⁵⁵ “Inaugurou-se nenhuma a exposição de Zina Aita”. Minas Gerais, 1º fev. 1920.

pós-impressionismo e notadamente com o *pointillisme* de Seurat, que também está na origem do Cubismo e do Futurismo".⁵⁶ A arte de Aita tem forte acento fovista e aproxima-se da pintura de Matisse.

A análise comparativa entre a arte de Zina Aita e a de Matisse revela certas associações. Matisse procura, em suas obras, mostrar através da cor "uma multiplicidade de planos possíveis".⁵⁷ Exemplifica-se com *Madame Matisse*. Em *Retrato de Manoel Bandeira*, de Zina Aita, procura-se – em relação a *Madame Matisse* – observar as semelhanças e as diferenças entre as duas obras. Ambas evidenciam pinceladas largas que vão marcando a superfície com manchas coloridas, justapostas, em busca da construção de diferentes planos em relação à superfície rasa da obra. Em *Retrato de Manoel Bandeira* observa-se que Zina acentua manchas coloridas e dá realce aos traços lineares que evidenciam o contorno dos óculos à moda *cloissoné*. Em relação a *O Retrato*, da coleção da família Bolívar, que esteve na exposição de Belo Horizonte, pode-se apreciar a sensualidade da cor e as pinceladas vibrantes. Aita deixa à mostra a materialidade da tela. Observa-se que os traços do pincel apenas roçam a tela, sugerindo o inacabado.

Louças é uma das obras que esteve na sua exposição de Belo Horizonte. A profundidade em relação aos diferentes planos criados nessa pintura é obtida pelo jogo dialético entre as tensões de objetos densos e não densos em cores. A louça do primeiro plano, densamente colorida, define o espaço em relação à profundidade do conjunto. Evidencia na obra de Zina Aita a busca determinada de novos elementos pictóricos e espaços não ilusionistas. Sua arte revela a insatisfação com o academicismo, o desejo de inovar através do processo dialético entre o eterno e o fugaz. Ou seja, ela persegue o encontro com a modernidade. Para ela, a arte moderna é sinônimo de liberdade de pensamento e de expressão.

A exposição de Aita, em 1920, em Belo Horizonte, não foi um fato episódico na cultura artística da cidade. Destacam-se duas referências significativas que atrelam



⁵⁶ FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

⁵⁷ FUSCO, 1988.

sua pintura às características modernas da época. Primeiro, o uso de cores puras, primitivas, especialmente o vermelho, que associa sua arte à pintura de Ataíde, do século XVIII mineiro, e também aos pressupostos da filosofia modernista dos anos 20. A outra referência encontra-se nas telas *Montanhas de Minha Terra*, relacionadas à paisagem de Belo Horizonte.

Elas se inter-relacionam ao movimento das neovanguardas dos anos 60 e 70, que trabalha as montanhas na geografia da cidade, em especial as obras de Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu).

Aita volta para a Itália em 1924, onde permanece até sua morte, em 1967. Hoje sua memória não cultivada vem se tornando frágil na história da arte moderna na cultura brasileira. Os traços de sua passagem pela Semana de 22, em São Paulo, vêm-se apagando no tempo. Sua exposição em Belo Horizonte, contradicoriamen- te, teve como curador Aníbal Mattos, que não vivificou nem a lembrança de sua exposição nem a memória de sua arte modernista na cidade.

PRIMEIRA COLETIVA DE ARTE MODERNA DE BELO HORIZONTE – O SALÃO DO BAR BRASIL

A Exposição de Arte Moderna – ou Salão do Bar Brasil –, de 1936, revela uma subversão aos cânones acadêmicos da arte em Belo Horizonte. Organizar uma exposição de arte em um bar é uma transgressão ou negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética. O fato causou tal estranheza, que para o cronista Jair Silva estava havendo “uma revivescência de costumes de artistas boêmios de 1936. O Bar Brasil está enfeitado de quadros e de esculturas [...]. O Sr. Aníbal Mattos instalou-se, sem bebidas, no Theatro Municipal. Os artistas novos foram discutir a arte na penumbra de um bar. São opositores. Não concordam com a evidência concedida, em Minas, ao pintor Aníbal Mattos [...]”⁵⁸.



PARTICIPANTES DO SALÃO BAR BRASIL, BELO HORIZONTE, 1936

⁵⁸ SILVA, Jair. Belo Horizonte, Folha de Minas, out. 1936.

Gianni Vattimo lembra-nos que “a prática das artes, a começar pelas vanguardas históricas dos primórdios deste século, mostra um fenômeno geral de ‘explosão’ da estética fora dos limites institucionais que lhes tinham sido fixados pela tradição”.⁵⁹ As poéticas vanguardistas e neovanguardistas recusam delimitações e negam os lugares tradicionais para as experiências estéticas. Assim, opondo-se à política de Mattos, que realizou a total institucionalização da arte, os modernistas do Bar Brasil fazem um ato simbólico de libertação do sistema das ‘Bellas Artes’, trazendo-o para um espaço não-institucional.

Essa exposição foi o primeiro evento coletivo dos emergentes de Belo Horizonte. Ela tornou-se um marco do início do movimento na cidade. Até aquele momento todas as manifestações modernistas tinham sido atividades individuais e prescindiam de uma organização de grupo ou de uma programa. O coordenador da exposição, o artista Delpino Junior, procurou o apoio de artistas de prestígio na cidade – como Genesco Murta, Jeanne Milde, Renato de Lima, Julius Kaukal, Érico de Paula e Monsâ – e convidou artistas novos, como Francisco Fernandes, Délia Delpino, Fernando Pierucetti, Alvarenga, Alceu Pena, Aurélia Rubião, Nazareno Altavilla, Rosa Barillo Paradas, Elza Coelho, Antônio Rocha e José Pedrosa, entre outros. Buscou também o apoio de jovens arquitetos e estudantes da Escola de Arquitetura, que havia sido fundada em 1930. O catálogo da exposição relaciona o nome dos seguintes arquitetos: J. Coury, Hardy Filho, Remo de Paoli, Shakespeare Gomes e Santólia.

O arquiteto Sylvio de Vasconcellos rememora com entusiasmo sua participação nesse evento.⁶⁰ Em entrevista que me concedeu, David Jardim realçou também o entusiasmo dos estudantes da Escola de Direito nos encontros revolucionários daquela época. Recordando-se da participação dos estudantes universitários da capital na Exposição do Bar Brasil, ele lembrou que, para Carlos Drummond, a cidade nos anos 20 e 30 “não era mais espaço de submissos funcionários públicos, mas de estudantes rebeldes”. Para o teórico da estética da recepção J. R. Jauss, essas manifestações concretas de apoio às idéias revolucionárias da cidade “revelam uma consciência do presente que rompe a continuidade da história”.⁶¹

Os artistas expositores do Bar Brasil tinham como objetivo problematizar a realidade das artes em Belo Horizonte, questionar a arte institucional, democratizar o sistema, mostrar ao mundo a rebeldia e sua disposição na busca de mudanças. Após

⁵⁹ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Lisboa: Presença, 1987.

⁶⁰ VASCONCELOS, Sylvio. *Crônicas do exílio*. Belo Horizonte: Littera Maciel Lda., s/d

⁶¹ JAUSS, 1976.

a Revolução de 30, eram densos, agitados e contraditórios os movimentos político-ideológicos no país. Em Belo Horizonte realizava-se o Segundo Congresso Eucarístico Nacional, cujo ideário estava relacionado com os princípios da política dominante. A cidade recebia autoridades as mais representativas, não só do clero mas especialmente a entourage política do governo. Aníbal Mattos, integrando a programação oficial, organizou sua exposição no hall do Teatro Municipal da cidade.

O catálogo da Exposição do Bar Brasil traz dois textos assinados respectivamente pelos intelectuais David Jardim Junior e J. Guimarães Menegale. O primeiro deles, "Arte Moderna", é uma abordagem sócio-política e ideológica da arte e dá ênfase aos princípios da vanguarda histórica em sua aproximação com a realidade do cotidiano. Para David Jardim, "a Arte Moderna só será, pois, concebível com a condição de ser revolucionária, não só no sentido de affectar a técnica, mas no sentido de abrir novos horizontes para os homens". Evidencia-se sua crítica à modernização, que valoriza apenas os aspectos tecnológicos e instrumentais e se afasta dos objetivos sociais e humanos. Jardim dá ênfase à idéia de que "para ser revolucionário, há que ser realista. Pois haverá maior libelo contra o *status quo* que a arte que pinta, sem apriorismos nem insinuações, as misérias e contradições de uma sociedade?". Ele legitima os pressupostos do realismo social stalinista na arte, em voga nos anos 30, tanto no discurso quanto na prática da exposição. Aplaudiu também o gesto corajoso dos emergentes do Bar Brasil: "É preciso alegrarmos ante a disposição desses artistas que se levantam corajosamente para denunciar um amontoado de mazellas, de misérias, de estupidez e mentiras".⁶²

O texto de J. Guimarães Menegale, "Arte e Imaginação", trabalha alguns princípios sobre a imaginação criadora e a liberdade social do artista, mas alerta para a necessidade de não se afastar do ideal na arte, "debate que se mistura à trágica inquietação do espírito humano na actualidade".⁶³

Essa foi uma das exposições de arte de maior impacto nos anos 20 e 30 em Belo Horizonte. Ela tanto conseguiu provocar o público e levá-lo a participar como pressionou a administração municipal da cidade a dar atenção ao problema posto em debate. No livro de visitas da exposição foram deixadas observações que comprovam o entrelaçamento do público com o protesto dos artistas do Salão do Bar

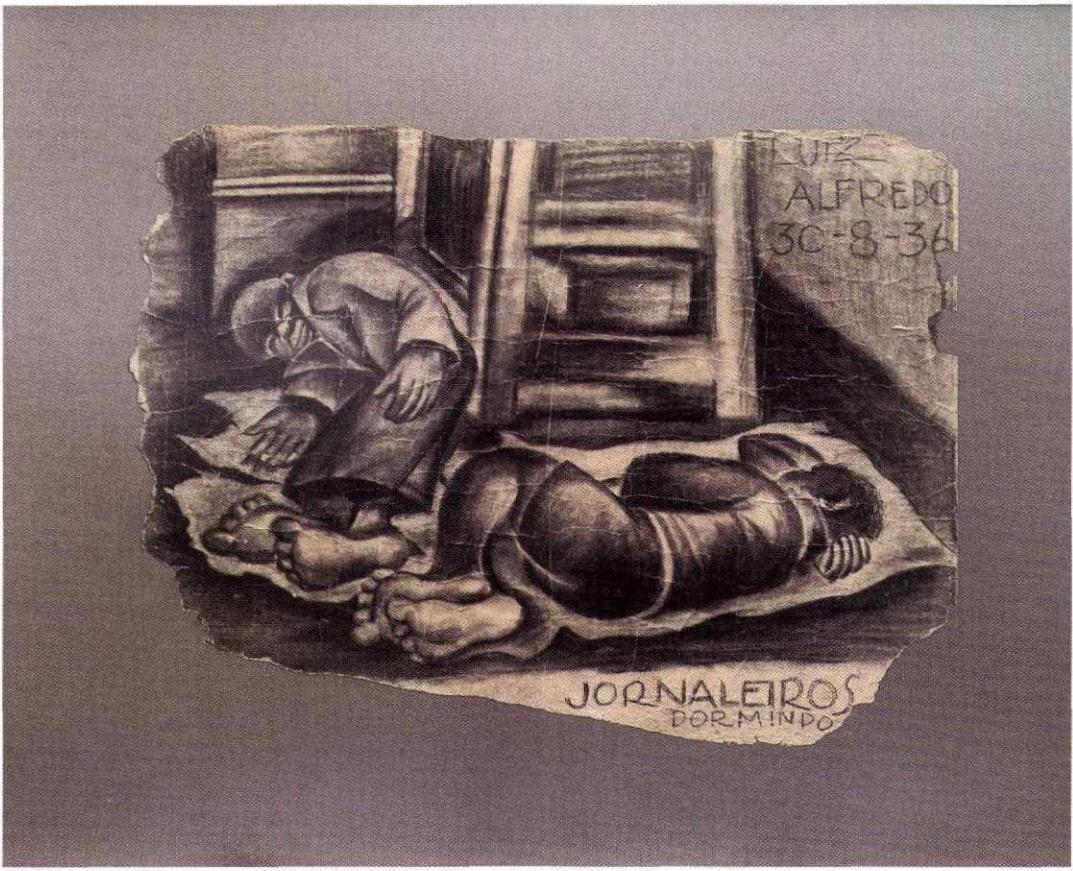
⁶² JARDIM, David. "Arte Moderna". *Catálogo da Exposição de Arte Moderna. Bar Brasil. Belo Horizonte*, set. 1936

⁶³ MENEGALE, J. Guimarães. "Arte e Imaginação". In: *Catálogo da Exposição de Arte Moderna. Bar Brasil, Belo Horizonte*, set. 1936

FERNANDO PIERUCETTI. MISERIA. 1936



FERNANDO PIERUCETTI. JORNALEIROS. 1936



Brasil. Para o escritor José Bezerra Gomes, "quem estava atravancando a arte em Minas era o Sr. Aníbal Mattos, Delpino, Fernando e outros reagiram bonito. Aí está uma exposição, expressão da arte moderna, para o povo entender e julgar. Os quadros de Fernando (principalmente Jornaleiros) chegam até nós. Não é preciso chegarmos até ele. Falam seus discursos. E Delpino, com *Noturno de Belo Horizonte* (quadro), Mário de Andrade e Peúba (retratos), confirma-se definitivamente como o maior desenhista mineiro".⁶⁴

As obras modernas apresentadas revelam, em sua maioria, princípios cubistas, expressionistas e fortes traços art déco. Destaca-se entre elas o conjunto de três desenhos de Fernando Pierucetti: *Banquete*, *Miséria* e *Pequenos Jornaleiros*. É uma obra expressionista na qual o artista trabalha o universo urbano das grandes metrópoles. As deformações exageradas dos pés e das mãos dos pequenos jornaleiros suscitam imagens da marginalidade social. Esse conjunto de desenhos classificou-se em primeiro lugar entre as obras da exposição. *Noturno de Belo Horizonte*, de Delpino, é uma paródia ao poema homônimo de Mário de Andrade.⁶⁵ Mostra um casal de amantes, cujas formas angulosas, cubistas, sobressaem-se em relação às cores frias, soturnas. Forma e fundo aproximam-se, dissolvendo possíveis contrastes e realçando o empaste macio da tinta sobre a tela. *Peúba*, de Delpino, é um desenho expressionista cuja limpeza do traço amplia a expressão sofrida de um popular de Lagoa Santa. Érico de Paula apresenta dois retratos. O de João Dornas apresenta formas cubistas trabalhadas como um baixo-relevo, exibindo a superfície recortada em planos. O segundo é o retrato art déco do barão Von Tiesenhausen. Caricaturas e *portrait-charges* trazem para a exposição o humor sarcástico dos desenhistas, que exibem as deformações subjetivas de personagens conhecidos da cidade. Jeanne Milde apresentou uma série de 22 esculturas que revelam a transição entre expressões subjetivas simbolistas e formas arredondadas, volumosas, de características art déco. O veterano Genesco Murta, cuja credibilidade coloca



DELPINO JUNIOR, NOTURNO DE BELO HORIZONTE, DÉCADA DE 1930

⁶⁴ GOMES, José Bezerra. Assinaturas no livro de presenças da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, Belo Horizonte, 1936.

⁶⁵ Trata-se de uma comparação entre o "Noturno de Belo Horizonte", de Mário de Andrade, quando de sua passagem pela cidade em 1924, e a Belo Horizonte pós-evolução de 30 de Delpino Junior.

GENESCO MURTA, MORRO DO CASTELO, 1920



seu nome entre os grandes artistas do século em Minas, "expõe uma bela marinha e dois quadros a óleo, um dos quais mostra um trecho do Morro da Castelo". Suas paisagens neo-impressionistas apresentam acentuados traços modernos. Renato de Lima mostra paisagens urbanas recortadas em diferentes ângulos, não só geográficos mas também humanos. Lima realçou trágicos acontecimentos sociais e revelou a criminalidade urbana dos grandes centros. Seu olhar perscruta desde os suaves contornos das montanhas mineiras até as misérias da cidade. Alceu Pena, segundo a crônica dos jornais locais, mostra "mulheres esguias e uma linda cinderela perfeitamente deliciosa, com o colorido das symphonias de Walt Disney". José Moraes apresenta uma escultura realista intitulada *Meu Pai*.⁶⁶

A mostra do Bar Brasil, enquanto elemento de pressão, teve êxito, pois sensibilizou a administração municipal. O prefeito Otacílio Negrão de Lima compareceu "ao subterrâneo dos artistas na Praça Sete", acompanhado do Dr. Guimarães Menegale, diretor da Biblioteca Pública Municipal, no encerramento da mostra. Elogiou o grupo pela coragem de enfrentar as dificuldades do ambiente, ainda hostil aos artistas modernos. Solicitou aos expositores que não esmorecessem em sua função "de educar o povo e criar um ambiente mais favorável para as artes". Em resposta às palavras do artista J. B. Alvarenga, que lhe solicitou apoio institucional para a criação de um salão de artes na cidade, concluiu dizendo: "Espero ver no ano próximo uma exposição tão boa ou ainda melhor que a deste ano".⁶⁷

O prefeito Otacílio Negrão de Lima, motivado pelo êxito da exposição de arte moderna do Bar Brasil, sanciona a Resolução nº 6, de 19 de outubro de 1936, instituindo uma exposição anual de arte. Conforme determina o Art. 1º, ficou estabelecido que a Prefeitura promoveria no mês de setembro uma exposição de que poderiam participar pintores, escultores, arquitetos e ilustradores. Entretanto, no ano seguinte a Resolução nº 57, de 22 de outubro de 1937, altera os dispositivos da Resolução nº 6, ficando a seguinte redação: "Art. 1º – É mantido o Salão de Bellas Artes da Cidade de Belo Horizonte, com secções de: a) Pintura; b) Escultura; c) Arquitetura; d) Ilustração; e) Caricatura".⁶⁸ O relator do projeto na Câmara Municipal, vereador Alberto Deodato, indica Aníbal Mattos, então diretor da Escola de Belas Artes de Minas Gerais, coordenador da recém-criada

⁶⁶ "Uma exposição de arte moderna". *Folha de Minas*, 10 set. 1936.

⁶⁷ NEGRÃO DE LIMA, Otacílio. Discurso proferido no encerramento da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil. Belo Horizonte, Estado de Minas, 3 out. 1936.

⁶⁸ NEGRÃO DE LIMA, Otacílio. Resolução nº 6, 19 out. 1936. Anexas ao II Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte, Prefeitura Municipal, 1º out.-19 nov. 1936.

Salão da Prefeitura. A aprovação aconteceu sob protesto dos modernistas do Bar Brasil, que lamentavam a escolha e nomeação de um "elemento conhecidamente hostil ao grupo dos novos".⁶⁹ Mas, em 13 de agosto de 1938, o prefeito José Oswaldo de Araújo regulamentou o texto do decreto 32 e deu-lhe nova forma: "Art. 1º - O salão de Belas Artes, instituído pela Resolução nº 6, de 19 de outubro de 1936, passará a denominar-se "Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte" e será aberto de 21 de setembro a 21 de outubro de cada ano, nas bases constantes dêste (...)"⁷⁰

Evidencia-se que o prefeito José Oswaldo Araújo procurou minimizar a crise dos salões nomeando uma comissão para assessorar o diretor Aníbal Mattos, cuja nomeação em 1937 havia desagradado os artistas modernistas do salão de 1936. Foram convidados os professores Jeanne Milde e João Boltshauser. Recorda-se que o ato político da nomeação de Mattos para coordenador do Salão de Belas Artes não significa negar a importância crescente das forças modernistas que vêm solapando e desafiando a antiga ordem, notadamente após a Revolução de 30. Mas significa que, mesmo após a Revolução, as forças conservadoras em Belo Horizonte continuam a impedir a dinâmica expansiva da modernidade. O país vivia nesse momento uma atmosfera política de conflitos e tensões, cuja culminância foi a decretação do Estado Novo. Mas considera-se que a criação do salão foi, em si mesma, uma vitória dos emergentes.

Os salões tornaram-se de grande importância na sensibilização do público e nos aspectos político-culturais da cidade. Criou-se espaço público e democrático dinâmico para as contradições entre moderno e acadêmico, moderno e tradição, tradição e ruptura. Eles aconteceram em 1937, 1938 e 1939. O I Salão, em 1937, apresentou um formato simples e expressava as contradições do momento. O primeiro lugar em pintura coube a Délia Delpino, com a obra *Maternidade*. Para José Carlos Lisboa – chefe de gabinete do prefeito José Oswaldo Araújo, nomeado em substituição a Otacílio Negrão de Lima –, o II Salão de Bellas Artes, em 1938, foi o mais significativo deles.⁷¹ A cidade ganhava um prefeito que, além de político e banqueiro, era também poeta. O currículo de Araújo revela sua atuação na cultura artística desde o tempo de estudante na atual UFMG. Em seu discurso, na abertura do II Salão, ele deu ênfase ao pressuposto de que "a homens de ação não é vedado o culto da arte (...). A arte não foi

⁶⁹ ARIEL, J. de. "Os vereadores defendem as artes". Belo Horizonte, *Diário da Tarde*, 15 out. 1937.

⁷⁰ ARAÚJO, José Oswaldo. *Anais do II Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte*. Prefeitura Municipal, 1938.

⁷¹ Entrevista de José Carlos Lisboa concedida à autora em 17 de maio de 1984.



DELIO DELFINO. MATERNIDADE. 1937

FRIEDRICH BRACKER. AO. PIANO. S/D



jamais empecilho ao progresso material".⁷² Pressupõe-se que Araújo questione, nesse momento, o pragmatismo da burguesia industrial-capitalista em ascensão no país. O primeiro prêmio de pintura foi dado ao artista Frederico Bracher pela obra *Ao Piano*. O segundo lugar foi para Delpino Junior pelo retrato da senhora Alfredo Bastos.

O programa do II Salão mostrou, além de obras de arte, sessões de palestras; debates e uma galeria com obras literárias de autores mineiros. Exibiu ainda uma sala especial com esculturas do consagrado artista sul-americano Luiz Perlotti, que resgata princípios arcaicos da arte pré-colombiana e os integra à sua obra. Essa coleção foi apresentada por Alfredo Bastos, um dos diretores do Touring Clube do Brasil. O salão mostrou ainda diferentes objetos da antiga civilização andina e algumas peças marajoaras do norte brasileiro. Criou também uma seção especial de fotografia. Entre outros, Francisco Fernandes torna-se um dos mais significativos pesquisadores da fotografia experimental em Belo Horizonte.

O III Salão foi o último dessa seqüência inicial nos anos 30. A imprensa noticiou o grande movimento de inscrições, evidenciando o recorde de obras apresentadas, em relação aos salões anteriores. Por outro lado, reclamou a necessidade de uma escola de artes sob direção moderna. Salões e escolas de arte não se excluem mas, ao contrário, se completam. Revelou também que os salões isolados dos movimentos de vanguarda do país e do exterior perdem sua eficácia, "pois qualquer dispersão do esforço pessoal fadiga o indivíduo; qualquer dispersão do esforço coletivo perturba o meio".⁷³

O escultor e arquiteto Lelio Lauducci, residente no Rio de Janeiro e integrante da comissão julgadora do III Salão de Belas Artes de Belo Horizonte, não se surpreendeu com o interesse dos jovens artistas da cidade pelo salão. Ele considerava "útil crear até mesmo um centro de reunião, onde eles pudessem, precisando suas idéias estéticas, comparar suas obras, definir suas posições, influenciar-se mutuamente e, na máxima cordialidade, confrontar ou opor suas concepções diversas".⁷⁴ Para Lauducci, "a monotonia, esse homogêneo negativo, provém facilmente da junção de trabalhos que não são criados com o impulso inicial suficiente para se diferenciar ou se afirmar totalmente". Marques Rebelo, também da comissão julgadora, legitima essas idéias.⁷⁵

⁷² ARAÚJO, 1938.

⁷³ LAUDUCCI, Lelio. "III Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte". *Bellas Artes*. Anno V, Rio de Janeiro, out. 1939.

⁷⁴ LAUDUCCI, 1939

⁷⁵ REBELO, Marques. "III Salão de Belas Artes de Belo Horizonte". *Bellas Artes*. Anno V, Rio de Janeiro, out. 1939

FRANCISCO FERNANDEZ. AS TRES VOZES. DICADA DE 1930



Fortalece-se na cidade a intenção de se criar uma nova escola, fundamentada em idéias modernas, ajustadas à contemporaneidade. Para Francisco da Rocha, professor de artes do Ginásio Estadual, “parece contraditório um salão oficial de Bellas Artes na cidade sem uma escola da espécie. Será sempre um salão para amadores [...]”.²⁶

Os salões dos anos 30 enriqueceram-se não só com obras valiosas de novos artistas na cidade, que lhe deram significativa contribuição, mas também com experiências de escolas de arte do país e do estrangeiro. Destacam-se Aurélia Rubião, formada na Escola de Belas Artes de São Paulo; Maria Marschner, arquiteta, formada na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, com especialização em pintura e escultura na Suíça; Odeli Castello Branca, formada na Escola Nacional de Belas Artes; Luiz Abreu (Laus), desenhista que se transfere do Rio para Belo Horizonte; Raul Tassini, que regressava do curso de belas artes feito em Roma; Raffaello Berti e Luiz Signorelli, ambos arquitetos e professores da Escola de Arquitetura com cursos na Itália; José Amedée Péret, bolsista em Roma nos anos 20. São também relevantes os trabalhos de jovens artistas à procura de originalidade: Alceu Pena, Alfredo Lavalle, Rodolfo Marques de Souza, Alfredo Ceschiatti e Herculano C. de Souza, entre outros. Os salões dos anos 30 foram um espaço significativo de tendências contraditórias, ao reunir tanto modernos quanto acadêmicos, autodidatas e artistas com formação em tradicionais escolas de arte do país e do exterior.

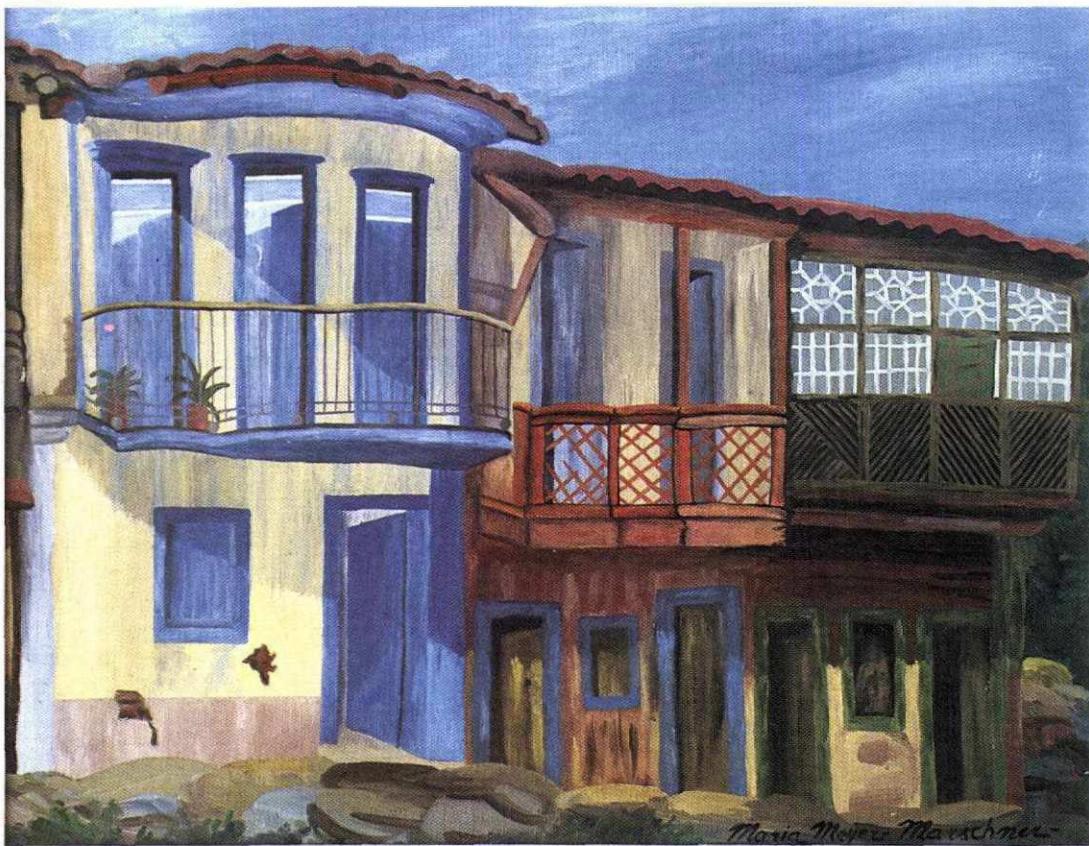
Entre os expositores novatos, a experiência dos veteranos – Genesco Murta, Delpino Junior, Érico de Paula, Monsã, Julius Kaukal, Jeanne Milde e Renato de Lima – trouxe sempre uma crítica estimulante aos salões dos anos 30. Entretanto, lembrando Gianni Vattimo, a presença desses pioneiros nesses salões em Belo Horizonte “não pretende um êxito que lhes dê o direito de se colocarem num deter-



FRANCISCO FERNANDES. A DANÇA DO INFERNO. DÉCADA DE 1930

²⁶ F.R. “XX Exposição Geral de Bellas Artes”, Belo Horizonte, Estado de Minas, 23 maio 1940.

MARIA MARSCHNER. PAISAGEM DE OURO PRETO, S/D



ODELLI CASTELLO BRANCO. CENA DO COTIDIANO, S/D



minado âmbito de valores eternos". Seu sucesso consiste fundamentalmente "em tornar problemática a eternidade desses valores".⁷⁷

A crítica irônica, debochada, de Delpino Junior às obras acadêmicas apresentadas nos salões evidencia a função social e política da vanguarda, que pretende fragilizar o poder das hegemonias.⁷⁸ A propósito, o cronista Jair Silva manifesta em sua coluna na *Folha de Minas* que "vai nascendo em Minas uma pavorosa intolerância artística. Só Deus sabe o sacrifício que estou fazendo para collocar aqui estes comentários sobre o Salão. Exetuando-se o retrato da Sra. Alfredo Bastos, os trabalhos de Delpino Junior são realmente magníficos".⁷⁹ Delpino Junior tornou-se a imagem emblemática dessa luta de libertação do sistema das belas artes na cidade.

Em abril de 1940, Kubitschek substitui José Osvaldo Araújo na Prefeitura de Belo Horizonte, suspendendo temporariamente o Salão de Belas Artes. Entretanto, sua reabertura dá-se em 1943, sob novo formato. O artista Thomas Santa Rosa, do Rio de Janeiro, foi convidado por Kubitschek para reorganizá-lo juntamente com J. Guimarães Menegale. Sua reabertura reveste-se de grande significado histórico.

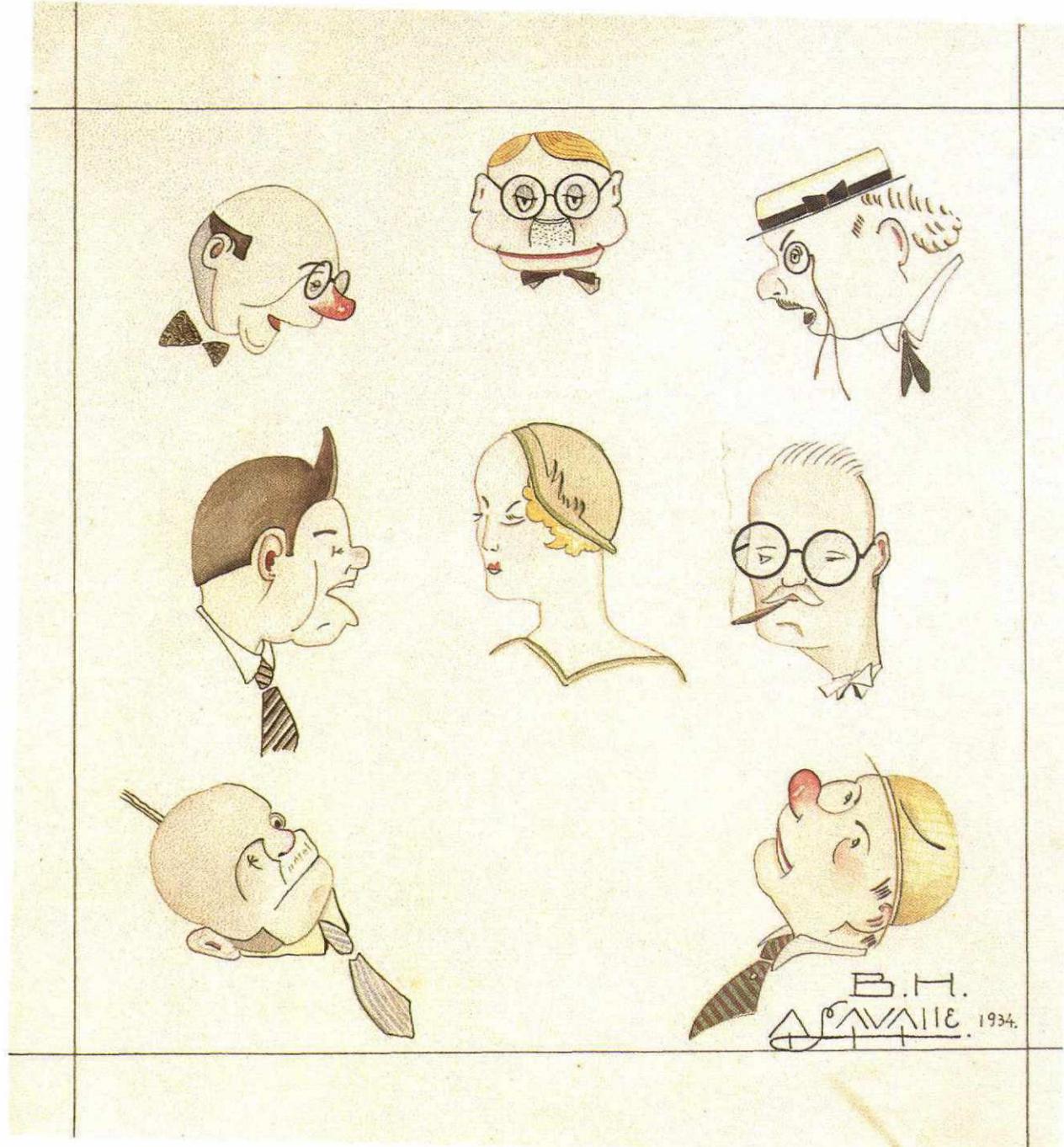
Tanto a Pampulha de Oscar Niemeyer quanto a escola de Alberto da Veiga Guignard vão provocar uma cisão radical entre o academicismo dos anos 20 e 30 e o modernismo dos anos 40. Embora rompa com a cultura conservadora dominante, Kubitschek mantém viva a memória dos salões dos anos 30. Na reabertura do evento, confessa que não pretendia dissimular a satisfação com que inaugura o IV Salão de Belas Artes de Belo Horizonte. Ele não rompe com a linearidade da seqüência histórica dos salões dos anos 30. Para Kubitschek, o empreendimento, "cuja tradição ainda que não esbatida no tempo, já se incorporara à história cultural de nossa terra".⁸⁰

⁷⁷ Yattimó, 1987.

⁷⁸ A crítica de Delpino manteve o conflito modernos x acadêmicos nos salões de belas artes da cidade. Pela imprensa, Delpino Junior denuncia a ascensão dos acadêmicos e sua consequente conquista de prêmios nesses eventos. Na seção de naturezas-mortas do III Salão sobressaem os tâches de cobre e os cocos da Bahia. Horácio Masseréa e Américo Rodrigues classificaram-se em 2º e 3º lugares, respectivamente. Suas obras revelam princípios acadêmicos tanto na orla dos metais quanto na similitude entre representação e realidade. De forma irônica, Delpino Junior observa que "os tâches de cobre ficam bem arredados".

⁷⁹ SILVA, Jair. "Inocência de Delpino". *Folha de Minas*, 28 out. 1939.

⁸⁰ KUBITSCHEK, Juscelino. "IV Salão de Belas Artes. Minas Gerais, 1º out. 1943.



CONCLUSÃO

Os modernistas emergentes de Belo Horizonte propiciaram mudanças e abriram caminhos para a modernidade dos anos 40. Eles deram início à superação do academicismo alienado no cotidiano da cidade no início do século, integrando-se ao processo consciente da dimensão histórica. Lembre-se que o começo da história dos salões de belas artes da Prefeitura de Belo Horizonte nos anos 30⁸¹ está na Primeira Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, ou Salão do Bar Brasil de 1936. Kubitschek reconhece o esforço desses modernistas de Belo Horizonte e rememora a história daquele momento ao procurar reencontrar, no caminho trilhado por eles, o fio vigoroso de uma conquista que se tornou uma tradição na cidade. Os anos 20 e 30 em Belo Horizonte não têm apenas o significado estético de uma vitória, mas a da luta por uma filosofia libertadora.

⁸¹ Os salões de belas artes da Prefeitura realizados nos anos 30 apresentaram o seguinte corpo de jurados: I Salão, 1937: Maria Matos, Gil Lemão, Jeanne Milde, Rafaello Bert, Angelo Braggi, Henrique Peixoto de Paula, Âmbio Matos. II Salão, 1938: Jeanne Milde, Maria Matos, Lopes Rodrigues, Rafaello Bert, Flônaro Peixoto de Paula, Joáa Bolsenauer, Âmbio Matos. II Salão, 1939: Leio Lauducci, Marques Rebelo, Jeanne Milde, Celsa Wernick, Angelo Braggi, Gil Lemão, Aníbal Matos.

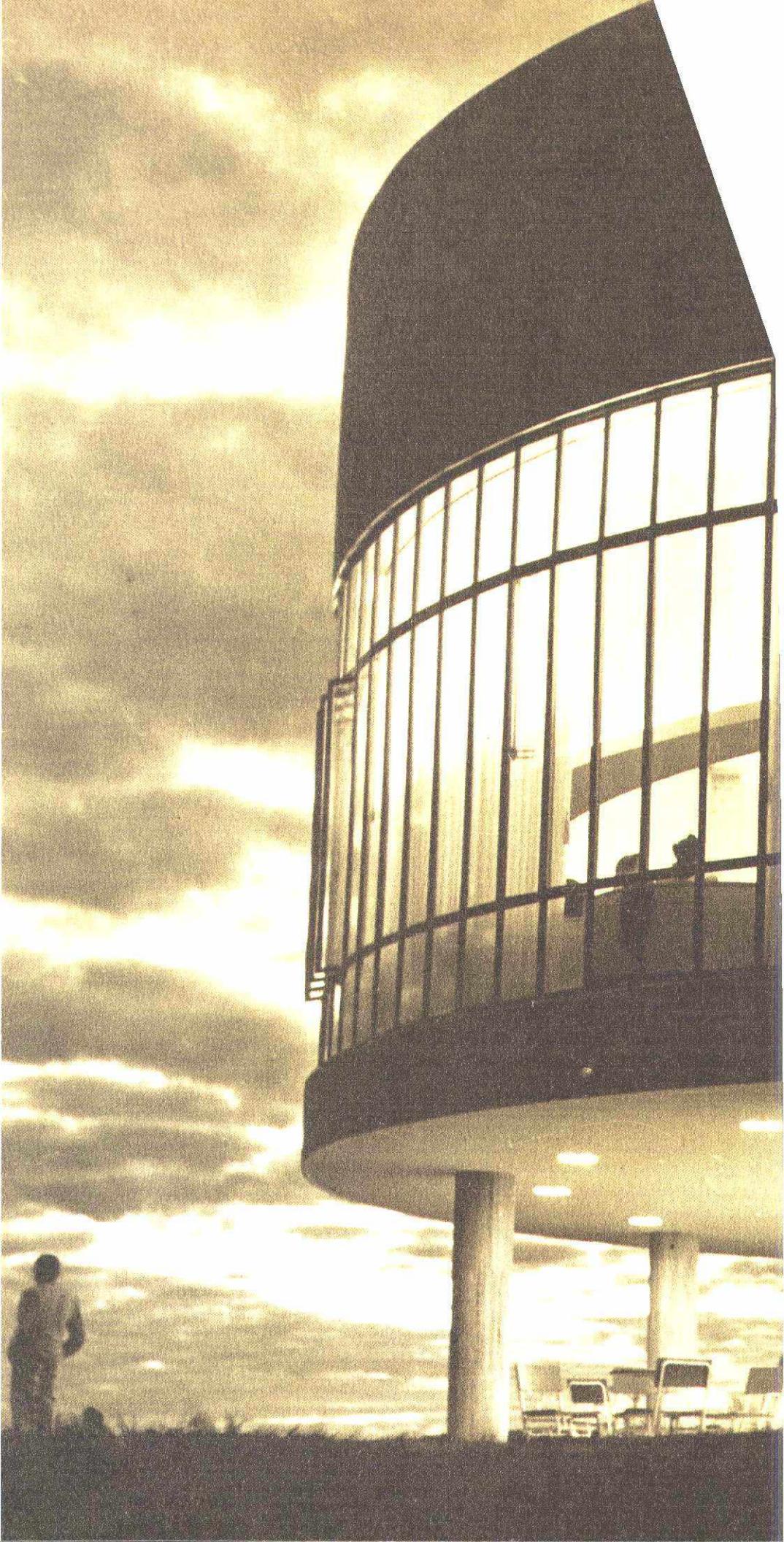
B I B L I O G R A F I A

- ANNAIS DO II SALÃO DE BELAS ARTES DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, out. 1938.
- ANNUARIO DE MINAS GERAIS. Ano II. Belo Horizonte, 1907.
- ARAUJO, José Osvaldo. "O Salão de Belo Horizonte". In: *Bellas Artes*, Ano V, nº 53-54. Rio de Janeiro, 1939.
- . *Catálogo do II Salão de Bellas Artes*. Belo Horizonte, Prefeitura Municipal, 1938.
- ARTES E ARTISTAS. "Encerró-se amanhã a exposição de Zina Aita". *Minas Gerais*, 13 fev. 1920.
- BASTOS, Alfredo. "El sentido americanista autóctone en las artes plásticas". In: *Catálogo do II Salão de Bellas Artes*. Belo Horizonte, Prefeitura Municipal, 1938.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmarcha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo Brasileiro. I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- BUENO, Antônio Sérgio. *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte, Proed/Imprensa UFMG, 1982.
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA. BAR BRASIL. Belo Horizonte, set. 1936.
- CLEMENTE, José. "O Salão de 1938". Belo Horizonte, Estado de Minas, 10 maio 1938.
- "COM êXITO INVULGAR inaugurou-se ontem, no Bar Brasil, a Exposição de Arte Moderna, organizada por Delpino Junior". *Estado de Minas*, 3 set. 1936.
- DELPINO JUNIOR. "Sobre o III Salão". *Estado de Minas*, 3 out. 1939.
- DIAS, Fernando Correia. "Gênese e expressão grupal do movimento modernista em Minas". In: ÁVIA, Affonso (org.) *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- "EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA". *Estado de Minas*, 10 set. 1936.
- "EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA". *Folha de Minas*, 6 maio 1944.
- FREIRO, Eduardo. "As artes em Minas Gerais". *Minas Gerais*. Número especial organizado por Victor Silveira. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926.
- GUIMARÃES, J. Menegalle. "Arte e imaginação". In: *Catálogo da Exposição de Arte Moderna/Bar Brasil*. Belo Horizonte, 1936.
- . "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70". In: PICÓ, Josep. *Modernidad e Postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988.
- MOURÃO, Paulo Krügel. *História de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, Ed. do Autor, 1970.
- KUBITSCHEK, Juscelino. "Discurso proferido no IV Salão de Belas Artes de Belo Horizonte". *Minas Gerais*, 1º out. 1943.
- . "Discurso pronunciado na inauguração da Exposição de Arte Moderna". *Minas Gerais*, 8 maio 1944.
- "Uma artista bellorizontina". *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 28 jan. 1920.
- MATOS, Aníbal. "Discurso da acadêmica Mário Matos. Câmara Estadual". *Revista da Academia de Letras de Minas Gerais*, v. V, Belo Horizonte, 1928.

- MELLO, Mário. "Os futuristas". *Diário de Minas*, 30 ago. 1922.
- PAZ, Octávio. *Tiempo nublado*. Barcelona, Seix Barral, 1991.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. "Ver o invisível: a ética das imagens". In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- REBELO, Marques. "III Salão de Bellas Artes de Belo Horizonte". *Bellas Artes*. Ano V, nº 53-54. Rio de Janeiro, out. 1939.
- SAMPAIO, Márcia. "A exposição de Zina Aita". *Suplemento Literário da Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 set. 1968.
- SANTIAGO, Silviano et al. "Vanguarda: um conceito e possivelmente um método". In: ÁVILA, Affonso (org.) *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- SCHMITT, Carl. *Politische Theologie*. München, Dunker & Humboldt, 1934.
- SILVA, Fernando Pédro da. "Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos". In: BRITES, Blanca et al. (org.). *Modernidade: Annaís do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, 1991.
- "UMA ARTISTA BELLO-HORIZONTINA". Belo Horizonte, *Diário de Minas*, 28 jan. 1920.
- "UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNÁ". Belo Horizonte, *Folha de Minas*, 10 set. 1936.
- "URBANISMO - O professor Agache em Belo Horizonte". Belo Horizonte, *Diário de Minas*, 13 ago. 1927.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas: 1944/1962*. Pedro Leopoldo, Companhia de Empreendimentos Sabará, 1986.
- _____. "Encontro marcado: Zina Aita e Jeanne Milde". Catálogo da exposição *Jeanne Milde/Zina Aita: 90 anos*. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura e Museu de Arte de Belo Horizonte, 1990.
- _____. "Arte e história em exposição: Exposição de Aurélia Rubião, Jeanne Milde e Renato da Lima". Superintendência de Museus da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, Museu Mineiro, 1994.
- _____. "A transformação do tempo em história". *Suplemento Literário do Minas Gerais*. [Edição Especial: O modernismo em Minas]. Ano XXII, nº 1.084. Belo Horizonte, 29 ago. 1987.
- _____. "Jeanne Milde e Zina Aita: 90 anos". Belo Horizonte, Prefeitura Municipal, 1990.
- _____. "Mlle. Jeanne Milde e os primórdios do modernismo em Minas". In: *14º Salão Nacional de Arte*. Prefeitura de Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 10 dez. 1982 a 28 fev. 1983.
- _____. "O modernismo em Minas: o Salão de 1936". Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1986.
- _____. "O modernismo em Minas: Salão do Bar Brasil". Catálogo da Exposição. Curadores: Ivone Luzia Vieira e Luís Augusto de Lima. Museu de Arte de Belo Horizonte e Casa do Baile, Pampulha; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e Paço Imperial, Ministério da Cultura/Fundação Nacional Pró-Memória e Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Belo Horizonte, 1986.
- _____. "O movimento modernista no início do século em Belo Horizonte". In: *Belo Horizonte, cidade revelada*. Belo Horizonte, Odebrecht, 1990.
- ZADINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930/40*. São Paulo, Nobel, 1991.

GUIGNARD, AS GERAÇÕES PÓS-GUIGNARD
E A CONSOLIDAÇÃO DA MODERNIDADE

CHRISTINA AVILA





*“Não se pode falar em arte moderna em Minas
sem referência a depois de Guignard: antes e depois de Guignard...”*
(Rodrigo Mello Franco de Andrade)

INTRODUÇÃO

O processo de modernização de Belo Horizonte está relacionado a três momentos de intensa criatividade e ressonância estética. Os anos 20 serão marcados pelo movimento literário e a criação de *A Revista*, em 1925, e pela presença da artista Zina Aita, que, a 30 de janeiro de 1920, inaugura importante exposição no palácio do Conselho Deliberativo. A década de 1930 guarda a expressão de uma nova mentalidade, educacional e artística com a atuação da escultora e professora belga Je-anne Louise Milde e com a realização do salão de arte em 1936. O terceiro momento dar-se-á com Juscelino Kubitschek na prefeitura de Belo Horizonte, quando ocorrem a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, a Exposição de Arte Moderna de 1944 e a criação da Escolinha do Parque, dirigida pelo mestre Alberto da Veiga Guignard, que se transfere para a cidade em março de 1944.

O estudo da arte em Belo Horizonte nos anos 40 e 50 ainda está por ser feito. A importância desse momento e as consequências artísticas da presença de Guignard na capital mineira só poderão ser devidamente apreciadas a partir da visão do intercâmbio entre literatura, arquitetura e artes plásticas no contexto histórico que norteou o desenvolvimento cultural da cidade.

Em meio à tradição, herdada da antiga Ouro Preto, e a modernidade, imposta por sua própria condição de cidade planejada, a nova capital carece, desde sua inauguração, de uma imagem. Sua face eclética, ainda que de remanência oitocentista, tem uma aura moderna, e a busca de uma identidade com o moderno é que dará a tônica do desenvolvimento da cidade em seu primeiro século de existência.

O eclétismo dá o tom estético de Belo Horizonte, quando, na Europa, já havia deixado de ser um movimento preponderante. Ao contrário de sua concepção arquitetônica, ideologicamente a cidade nasce para ser moderna. O moderno repre-



GUIGNARD, RETRATO DE J.K. 1944

GUIGNARD E SEUS ALUNOS NO PARQUE MUSEU - S/D





senta para Minas Gerais algo capaz de superar a face colonial ouro-pretana. Na visão positivista republicana, a colônia representa um passado de vergonhas: dependência política e econômica de Portugal, escravidão, arte barroca desvalorizada frente aos movimentos clássicos.

Prover Belo Horizonte de uma estrutura moderna parece ter sido meta da Comissão Construtora, que buscou privilegiar a circulação urbana e o controle sanitário, dando ênfase à infra-estrutura projetada segundo a mais avançada tecnologia da época. No entanto, o projeto logo se mostraria contraditório em seu compromisso com o progresso. É uma face moderna nascida com cara antiga, que em poucas décadas seria alvo da destruição, sempre justificada com base no compromisso com o moderno.

Do ponto de vista cultural, o retrairoimento e a busca de uma atitude moderna serão também evidentes. A cidade, que nascia moderna, não tinha como sustentar um intercâmbio estético com os centros mais avançados do país – Rio de Janeiro e São Paulo – nem como manter-se informada acerca do que ocorria internacionalmente em matéria de arte. A marca desse descompasso histórico pode ser verificada a partir da observação dos processos de conformação artística da cidade, sempre dependentes de um mecenato estadual.

A trama de um discurso em favor do progresso e outro apegado a valores retrógrados confere à cidade uma ambigüidade arriscada. Assim, embora se construa com olhos para o futuro, a arte em Belo Horizonte permanece presa ao conservadorismo político, retrato de um espaço arbitrário e autoritário desde o seu nascimento.

Construída sob a égide do Estado, será também por meio deste que a modernidade conseguirá consolidar-se de modo definitivo. A busca do moderno repercutirá em todos os campos culturais, em variáveis cronológicas, que exibem ora um profundo acanhamento, ora atitudes inovadoras. O vaivém desses recuos e avanços permeará o mapa local e influenciará a atitude de intelectuais e artistas, conferindo caráter peculiar à formação cultural mineira.

A consolidação da modernidade faz-se, assim, em passos tímidos. Precisa do poder político para constituir-se e de uma linguagem heterogênea, ao mesmo tempo nova e acadêmica, para que possa ser digerida. Assim, os caminhos traçados em

favor da modernidade demonstram um espaço de atuação artística de difícil definição, ora tutelado, ora espontâneo e, mais que isso, um espaço irregular, no qual desvios e conformação estética sempre conviveram, senão de modo pacífico, ao menos tolerantemente. Os marcos modernos são, portanto, sinais, presenças, passagens e não movimento ou revolução. É dessa modernidade tardia e cambiante que trataremos neste estudo.

A MODERNIZAÇÃO DO ESPAÇO CULTURAL MINEIRO – PRIMEIRA FASE

Desde muito cedo a vocação literária da cidade se manifestou. As artes plásticas e a arquitetura, entretanto, se vêem restritas a uma atuação pouco abrangente. Avaliando os fenômenos a partir de uma análise intersemiótica, verifica-se que Belo Horizonte, durante a década de 1920, enfrenta curiosamente um paradoxo. Enquanto a literatura se renova, vivendo um momento de apogeu criativo, traduzido no modernismo concorrente à evolução formal que ocorre nesse momento no eixo Rio-São Paulo, as artes plásticas ainda estão presas aos cânones acadêmicos, com algumas incursões impressionistas, art déco, simbolistas ou de estilização levemente expressionista, com temáticas ora conservadoras, ora de cunho social-documental ou ilustrativas.

Após a I Grande Guerra, efetuam-se mudanças estruturais. A cidade modifica-se paulatinamente, deixando de ser mero centro administrativo para tornar-se, por exigência de sua crescente população, primeiro um centro comercial e posteriormente um centro industrializado. A face arquitetônica também ganha novos contornos. Aparecem os primeiros edifícios *art nouveau*, ainda num descompasso estético, se lembrarmos a experiência da casa modernista de Warchavchik, em 1927, e o estilo ‘futurista’ paulista.

Do ponto de vista literário, os primeiros sinais de uma revolução modernista não serão uma consequência imediata da chamada Semana de 22, mas antes um fenômeno de abrangência maior, ao qual poderíamos nos referir genericamente como ‘espírito moderno’, que, segundo artistas e intelectuais da época, ‘estava no ar’ e se identificava às novas tendências europeias. Assim, o modernismo literário mineiro manifesta-se em publicações de caráter explicitamente moderno.

Segundo o poeta e ensaísta Affonso Ávila, independentemente das consequências críticas que se equacionaram na Semana de 22, o que ocorreu em Minas Gerais foi mais que uma simples transposição de ideais modernistas por vias regionais, pois seria antes outro fenômeno.

Um fenômeno de maior abrangência que se poderia definir genericamente como espírito moderno identificava então as tendências renovadoras na Europa, e suas ressonâncias, se chegadas com maior vigor a São Paulo, não deixariam de transpor a Montiqueira, neste caso como informação escrita em meios pacotes de livros importados, que os moços mineiros devoravam com sua fome de novidade.¹

Assim, em Minas, ao contrário do que se passa em São Paulo, nossos intelectuais não vão diretamente à fonte, por meio de viagens à Europa, especialmente a Paris, mas tomam contato com as novidades literárias via livros importados pela Livraria Francisco Alves.

A produção mineira vai surgindo, ainda que incipientemente, através da publicação de poemas e artigos em jornais e revistas da década de 1920. A partir de 1924, os modernistas mineiros iriam solidificar sua posição no cenário nacional. A viagem de intelectuais e artistas paulistas a Minas na Semana Santa daquele ano concretizará a ligação dos grupos por um mesmo 'espírito moderno', identificado com as novas tendências europeias. Nessa caravana artística estavam Olívia Penteadó, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Godófredo Telles, Mário de Andrade e o escritor francês Blaise Cendrars.²

Estranhamente, não há registros de contato entre os membros da caravana paulista e os pintores e escultores mineiros, que se mantinham dentro de um espírito retrógrado, com atuação restrita a salões locais patrocinados pela Sociedade Mineira de Belas Artes, sob os auspícios do pintor Aníbal Mattos.

É possível inferir que o retrântamento da mentalidade artística mineira decorreria não só da forte influência exercida por Aníbal Mattos, como também de isolamento e desinformação. Acrescenta-se a isso o caráter visual da linguagem das artes plásticas, que propicia um choque estético mais óbvio que o da literatura, a exemplo do ocorrido com a exposição da pintora Anita Malfatti em São Paulo em 1917.

¹ ÁVILA, Affonso. "Nas vésperas da 'Semana' de 22, o grupo mineiro de *A Revista*". In: *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo, Sumaré, 1978, p. 49.

² "Exposições artísticas". *Diário de Minas*. Belo horizonte, 27 abr. 1924, p. 1.

O evento acabaria envolvido num clima de escândalo, provocado pelo artigo "Paranóia ou Mistificação", do escritor Monteiro Lobato.

É na década de 1920 que se dá a primeira exposição de arte de cunho moderno em Belo Horizonte. A 30 de janeiro de 1920, Zina Aita expõe no palácio do Conselho Deliberativo, na capital mineira. A artista, cujo trabalho oscila entre o decorativo e concepções plásticas pós-impressionistas, seria recebida com desconfiança pelo público, tendo a crítica local considerado sua obra "bizarra, cujas origens temáticas terem, não raro, a vista do visitante".³

Em 1922, o nome da artista mineira, que jamais voltou a Belo Horizonte, figuraria entre os participantes da Semana de Arte Moderna. A passagem episódica de Zina Aita por Belo Horizonte é, assim, a revelação de formas artísticas "bizarras", um sinal de que a modernidade "estava no ar".

Para completar esse breve panorama da primeira fase da modernização do espaço cultural mineiro, cabe lembrar que, em 1929, chega a Belo Horizonte a Missão Pedagógica Européia, patrocinada pelo presidente Antônio Carlos, da qual fazia parte a escultora e professora belga Jeannne Louise Milde. Artista de grande sensibilidade, tocada pelo simbolismo e pelo expressionismo europeus, Milde fixa-se em Minas, contribuindo enormemente para o enriquecimento do panorama das artes em Belo Horizonte. O mecenato estadual é aí evidente, como já o fora anteriormente na construção da nova capital.

Em 1936, os jornais anunciam a Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, de que participam artistas de tendência moderna, como Fernando Pierucetti (sob o pseudônimo de Luís Alfredo) e Érico de Paula, ao lado de artistas ligados à antiga Sociedade Mineira de Belas Artes, cujas obras se prendem ainda ao academicismo e ao impressionismo.⁴

Nesse salão convivem duas linguagens aparentemente conflitantes, a acadêmica e a moderna, dando a tônica do processo artístico mineiro. Tímido e incipiente, o movimento não viria a consolidar a modernidade artística em Belo Horizonte. Isso só se daria quase uma década mais tarde, com o mecenato de Juscelino Kubitschek à frente do governo do Estado.

³ ÁVILA, Cristina. "Modernismo em Minas: um paradoxo". In: *Análise e Conjuntura* Belo Horizonte, jan./abril 1986; p.175-176

⁴ Para melhor compreensão dessa exposição, ver VIEIRA, Ivone Luzia. "Do tempo à história". In: *Modernismo em Minas - Salão de 1936*. Belo Horizonte, Museu de Arte de Belo Horizonte/Espaço Casa do Beija, 1986, s/p.

A MODERNIZAÇÃO DO ESPAÇO CULTURAL MINEIRO – SEGUNDA FASE

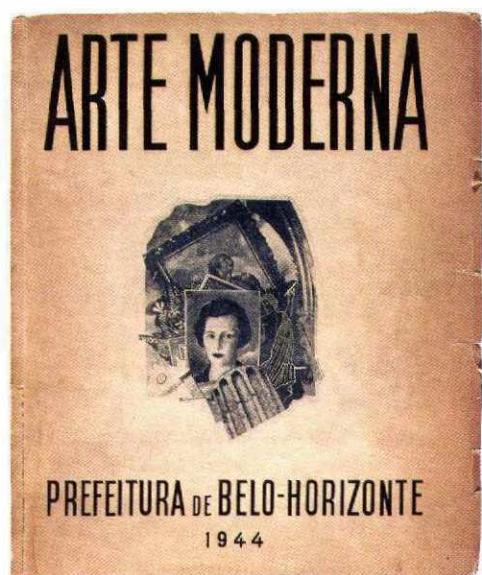
Apesar dessas primeiras incursões pelo modernismo plástico, é na década de 1940, tardia e tuteladamente, que o quadro das artes plásticas mineiras se modifica. O ano de 1944 agita Belo Horizonte. Em 25 de fevereiro, Oscar Niemeyer e o professor Carlton Sprague-Smith fazem interessantes conferências sobre arquitetura antiga e moderna durante a I Exposição de Arquitetura Moderna, instalada no Edifício Mariana.

Alguns dias depois chegam a Belo Horizonte duas comissões de artistas, críticos e escritores do Rio de Janeiro e de São Paulo para a chamada I Exposição de Arte Moderna em Minas. Do Rio chegam Jorge Amado, Waldemar Cavalcanti, Milton Dacosta e Djanira, entre outros. Os representantes paulistas mais eminentes são Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Alfredo Volpi e Mário Zanini. Destacam-se, entre os expositores, Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Guignard, Di Cavalcanti, Lasar Segall e Anita Malfatti.

Essa exposição causa grande impacto na ainda pacata Belo Horizonte. Oito telas expostas são cortadas à gilete.⁵ Os jornais noticiam especialmente a polêmica em torno da tela *O Galo*, de Portinari, cuja estilização divide a opinião mineira. Na edição de 21 de maio de 1944 do jornal *Estado de Minas*, Jair Silva inverte as le-

tras da palavra gallo no título de seu artigo "O Olag de Portinari", para enfatizar o desconcertante expressionismo abstrato da arte moderna exposta em Belo Horizonte. Segundo o jornalista:

Diante daqueles que exigem o indecifrável, ou quase esfinge, eis o sr. Cândido Portinari com o seu gallo de cabeça para baixo [um gallo muitíssimo sem vergonha]. Estaria naquela posição a espiar as pernas das galinhas boas? Um gallo que talvez não impressionasse nem mesmo a galinha cega do João Alphonsus [afinal uma galinha cega mais bem estilizada]. Tipo de gallo às avessas. No catálogo deviam ter escrito: "Olag". Diante dele os entendedores da arte moder-



⁵ *Folha de Míras*, Belo Horizonte, 13, jan. 1944 (ed. 1.ª A Cidacel).



PORTINARI. CABEÇA DE GALO. 1941

*na ficam sérios, estudando a originalidade. Esta, em todo caso, é incontestável (Olag em vez de galo). Porque ninguém antes inverteu um galo, forçando-o àquela ginástica, que o obrigou a esconder o corpo. Reconheçamos assim que o sr. Cândido Portinari chegou primeiro, isto é, teve antes de qualquer outro a lembrança de esboçar e colorir aquela cabeça de ave, em cujo bico fanáticos estão vendo alguma coisa definitiva como o sorriso de Gioconda. [...]*⁴

Esse trecho ilustra ironicamente a reação do acanhado ambiente local invadido pela arte moderna, graças à atitude visionária de Juscelino Kubitschek. Ainda que tardivamente e através do mecenato, a presença dos modernistas em Minas iria mudar para sempre a paisagem urbana e mexeria com a mentalidade tacanha da comunidade, viciada aos temas fáceis do açaideicismo.

A paisagem urbana local também não será mais a mesma após a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer com paisagismo de Burle Marx. Será na Pampulha que o arquiteto brasileiro mostrará toda a sua capacidade inventiva e reinterpretativa da paisagem mineira em curvas sinuosas de inspiração barroca.

Pela primeira vez vemos o concreto armado sujeitarse plasticamente a padrões construtivos tectonicamente organizados. Destaca-se no conjunto o Cassino, atual Museu de Arte da Pampulha, cujo teor escultural brota em formas ousadas, integrando-se à paisagem, que, do interior do edifício, pode ser vista como um quadro naturalista, numa união entre espaço urbanístico, arquitetura e espectador.

Sua concepção foi influenciada pelos princípios funcionalistas de Le Corbusier, especialmente a fachada. Mas é em seu interior que os espaços livres, aliados às paredes espelhadas, ganham perspectivas ilusórias, no jogo dos espelhos, curvas e rampas, que remetem à inspiração barroca, não apenas ao cenário das igrejas mineiras mas também ao tom lúdico de um Palácio de Versalhes, onde espetáculo e espectador se integram no ambiente arquitetônico de múltiplas e ilusórias imagens.

Completa a implantação urbana da edificação o jardim de Burle Marx, que, ao pesquisar a flora regional, dá preferência à vegetação em tamanho reduzido para evitar concorrência com o prédio. É interessante notar que o jardim

⁴ SILVA, Jair. "O Olag de Portinari". In: *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 21 maio 1944, p. 1-2 (Segundo Seção).

projetoado por Burle Marx (hoje apresentando algumas alterações) se assemelha à sua obra pictórica, na forma de um painel de cores e elementos fitomorfos quase abstratos.

Nos jardins do museu, vê-se a belíssima escultura *O Abraço*, de Alfredo Ceschiatti, feita em mármore, de vigorosa composição e extremo valor formal, conjugando as formas arredondadas do corpo feminino a uma perspectiva visual que transforma figura em volume. Cabe ainda destacar a obra *Figura Alada*, em bronze, de José Pedrosa, de extraordinária leveza com nuances em torções e temática lírica simbolista, e o *Nu*, de Zamoyski, num tratamento vigoroso da relação espaço-forma.

Integrando espaço urbano e artes plásticas, o uso do jardim em frente aos prédios públicos corresponderia ao sonho da dialética e da convivência entre o povo e seus representantes, ideal de Lúcio Costa e Niemeyer, cujo estatuto utópico seria comprovado após a construção de Brasília.

Em Belo Horizonte, o chamado Complexo de Lazer da Pampulha teria uma vocação elitista, como espaço de atuação de personalidades políticas e da tradicional família mineira. Até mesmo a Casa do Baile, construída para ser um espaço democrático, converteu-se em palco onde tinham continuidade as noitadas no Cassino, após o encerramento de suas atividades, o que inibia a participação popular na Pampulha. Mais tarde o local adquire ares aristocráticos, atraindo famílias de maior poder aquisitivo e transformando-se em um bairro elegante da capital.

O pequeno templo de São Francisco de Assis, rejeitado pela tradicional sociedade mineira e pelo próprio clero, é sem dúvida um dos momentos mais interessantes da arquitetura nacional, revelando a conjunção de manifestações artísticas, numa leitura intertextual⁷ de diversas expressões plásticas, e arrojado espírito arquitetônico.

Os painéis de Cândido Portinari, tanto o de azulejos, na parte externa da igreja, como o interno, aliam uma releitura iconográfica tradicional – a vida de São Francisco de Assis – a formas expressionistas tectonicamente organizadas, que, além de abolir o retábulo, tem valor plástico muralista de inspiração picassiana, ferindo o olhar ingênuo de uma sociedade conservadora e puritana.

⁷ Tomamos de empréstimo um termo de uso corrente nas interpretações literárias que resume a ideia modernista de síntese das artes, retomada pela modernidade tardia brasileira na construção de Brasília. Trata-se de uma arte que conjuga diversas expressões plásticas em discursos que se complementam a partir da leitura visual do espectador.





© ESCHIATTI, O ABRAÇO, 1943



AUGUST ZAMOYSKI, NU, 1943



JOSÉ PEDROSA, FIGURA ALADA, 1947



OSCAR NIEMIYER E PORTINARI, IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS - PAMPULHA, 1944.





PORTINARI DETALHE DA AZULEJARIA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS, FAMATINA, 1944



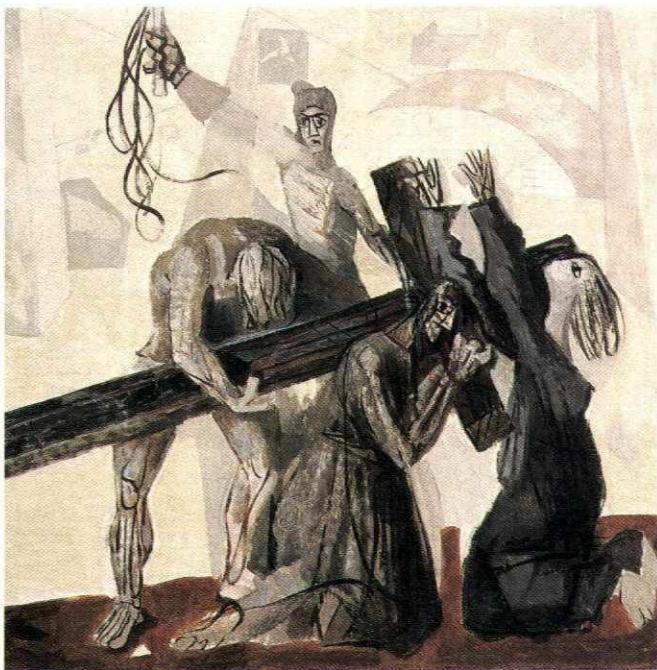


PORTINARI. SÃO FRANCISCO SE DESPOJANDO DAS VESTES. 1944

O painel de azulejos sobre a vida de São Francisco, projetado em 1943, é executado um ano depois pela Osiarte, como se verifica em inscrição na própria peça. A composição em tons de azul e branco remete à tradição da azulejaria portuguesa setecentista, agora reelaborada, reciclada, sob os parâmetros da estética moderna.

O mural externo, de 7,50 m x 21,20 m, acompanha a estrutura arquitetônica da igreja, fundada na seqüência de abóbadas parabólicas que nascem do chão. Formalmente inspirada no quadro *Guernica*, de Picasso, a estrutura organizacional do espaço proporciona grande impacto visual, seja pelo caráter expressionista do desenho, seja pelos planos sucessivos reveladores dos fragmentos narrativos do tema. As figuras magras são preferencialmente verticalizadas, dando um sentido místico à história contada. A temática de cunho discursivo é aí submetida à forma.

Para o interior da igreja, Portinari realiza outras composições com azulejos: no painel sobre o púlpito, São Francisco fala aos pássaros; no batistério e no confessionário, vêem-se grupos de anjos envolvendo pastores com suas ovelhas e o Cristo no Rio Jordão. Céu e mar, com pássaros e peixes, estão nas laterais e na balaustrada do coro.



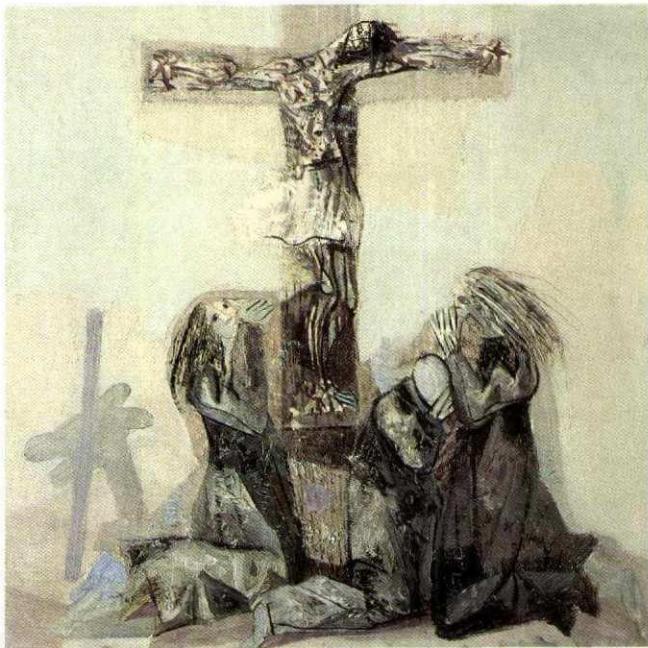
Ocupando o espaço tradicionalmente destinado ao altar-mor, tem-se o afresco que representa a chamada cena do 'Poverello', em que o santo, desfazendo-se de suas vestes, na praça de Assis, abraça a pobreza e começa sua missão. Nessa cena, Portinari impõe sua vigorosa tendência expressionista, provocando no espectador que a contempla um forte sentimento de contrição. O desenho é nervoso e deformado pela carga de violenta emoção. A figura de São Francisco destaca-se pelo exagero construtivo de efeito escultórico. Revela-se

ainda na composição o equilíbrio clássico característico da obra de Portinari, sutilemente insinuado na distribuição das peças do manto, da roupa e das partes expostas do corpo. Os planos sobrepostos envolvem as figuras em meio à multiplicidade de cruzamentos de luz e sombra. As linhas horizontais e verticais recortam o espaço, reconstituindo a partir das partes, numa ambigüidade geométrica de composição que sugere profundidade.

É exatamente o inusitado da decoração do templo, aliado à arquitetura inovadora de Niemeyer, que choca a opinião pública e as autoridades eclesiásticas. Assim, a igrejinha da Pampulha torna-se motivo de polêmicas apavoradas, sendo consagrada apenas nos anos 60.

Motivo de controvérsia desde o episódio do galo, a presença de Portinari, ao lado de Burle Marx, Niemeyer e Ceschiatti, no cenário belo-horizontino demarcaria, a despeito dos opositores, a efetiva modernização do panorama artístico mineiro, que a atuação de Guignard na Escolinha do Parque viria consolidar, possibilitando o surgimento de novas gerações produtoras de uma arte compatível com os novos tempos.

Para consolidar a implantação do modernismo tutelado e transplantado e com vistas à formação de uma nova mentalidade artística na cidade, Portinari aconselha Juscelino Kubitschek a convidar o artista plástico Alberto da Veiga Guignard para dirigir um instituto de artes em Belo Horizonte, numa atitude francamente libertadora, acima das contingências locais. Surge, assim, a Escolinha do Parque, que agruparia em torno de Guignard a juventude mineira interessada em arte moderna.



PORTINARI, VIA SACRA: JESUS CRUCIFICADO, 1944

GUIGNARD E A ESCOLINHA DO PARQUE

Em fevereiro de 1944, por obra do decreto municipal 151, a Escola de Belas Artes e a Escola de Arquitetura fundem-se em um único estabelecimento, que passou a chamarse Instituto de Belas Artes de Belo Horizonte. Na elaboração do projeto desse estabelecimento, fica nítida a interferência de Guignard no ambiente cultural mineiro ao não aceitar o enquadramento de sua escola nos moldes regimentais da tradicional Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Nos primeiros tempos, por falta de espaço mais adequado, o curso de Belas Artes funciona em regime de ateliê livre em prédio da Prefeitura situado no Parque Municipal, num ambiente propício ao trabalho de criação artística.

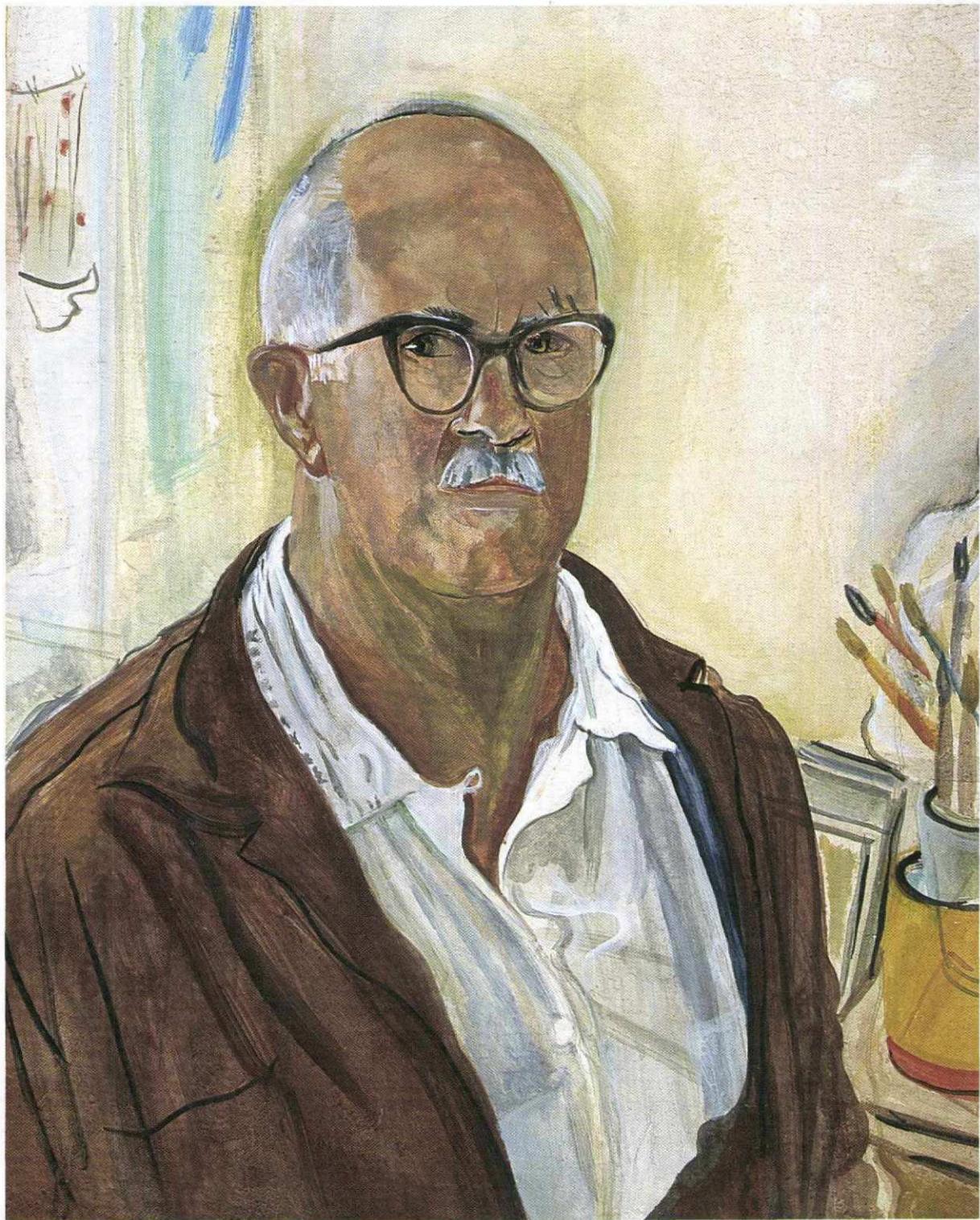
A presença de Guignard em Belo Horizonte inspira a subversão da ordem. Jovens – rapazes e moças – são instigados a pintar e desenhar com liberdade. Abandonam-se as cópias de quadros clássicos, os locais fechados, a luz artificial, o impressionismo e demais técnicas e estilos há muito superados na Europa, mas ainda correntes em escolas tradicionais.

O Parque Municipal é pátio de discussões livres e de criação fora do isolamento, onde o mestre transmite a simplicidade da técnica do lápis duro, que se transforma em um dos ícones simbólicos da formação artística mineira, marcada pelo desenho, pelo retrato, pela paisagem.

As novas orientações artísticas causam espanto ao acanhado ambiente local. A primeira exposição organizada por Guignard e seus alunos, inaugurada a 21 de abril de 1944, é recebida com protestos pela juventude estudantil. O recinto onde estava montada é invadido à noite e vários quadros são destruídos por estudantes que diziam estar combatendo "a arte da ditadura".⁸ Dessa mostra, que precede a Exposição de Arte Moderna, participam Maria Helena de Salles Coelho (Maria Helena Andrés), Ione Ferreira (Ione Fonseca) e Mário Silésio, entre outros.

Outro fato que merece destaque é a participação dos alunos de Guignard no V Salão de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte. Aí classificam-se, entre outros, Maria Helena Salles Coelho, Jefferson Lodi e Heitor Seixas Coutinho.

⁸SAMPAIO, Márcio. *Paisagem mineira*. Belo Horizonte: Paço das Artes, 1977, p. 24.



GEORGES BRAQUE - AUTORETRATO - 1961



Já no VI Salão Municipal de Belas Artes, em 1945, os alunos de Guignard alcançariam notoriedade. Como noticiam os jornais da época, entre os artistas que mereceram as primeiras colocações estão Estêvão, Heitor Coutinho, Loddi, Mary Vieira e Amilcar de Castro, alunos de Guignard que alcançariam – alguns deles – distinção no panorama cultural brasileiro e internacional.⁹ A seguir, as exposições ampliam-se ao nível do circuito nacional e firmam-se os nomes de Guignard, da escola e de seus discípulos.

Ao primeiro grupo de alunos assim referiu-se Guignard em carta dirigida a um amigo e publicada no suplemento literário “A Manhã”, em 1º de outubro de 1944.

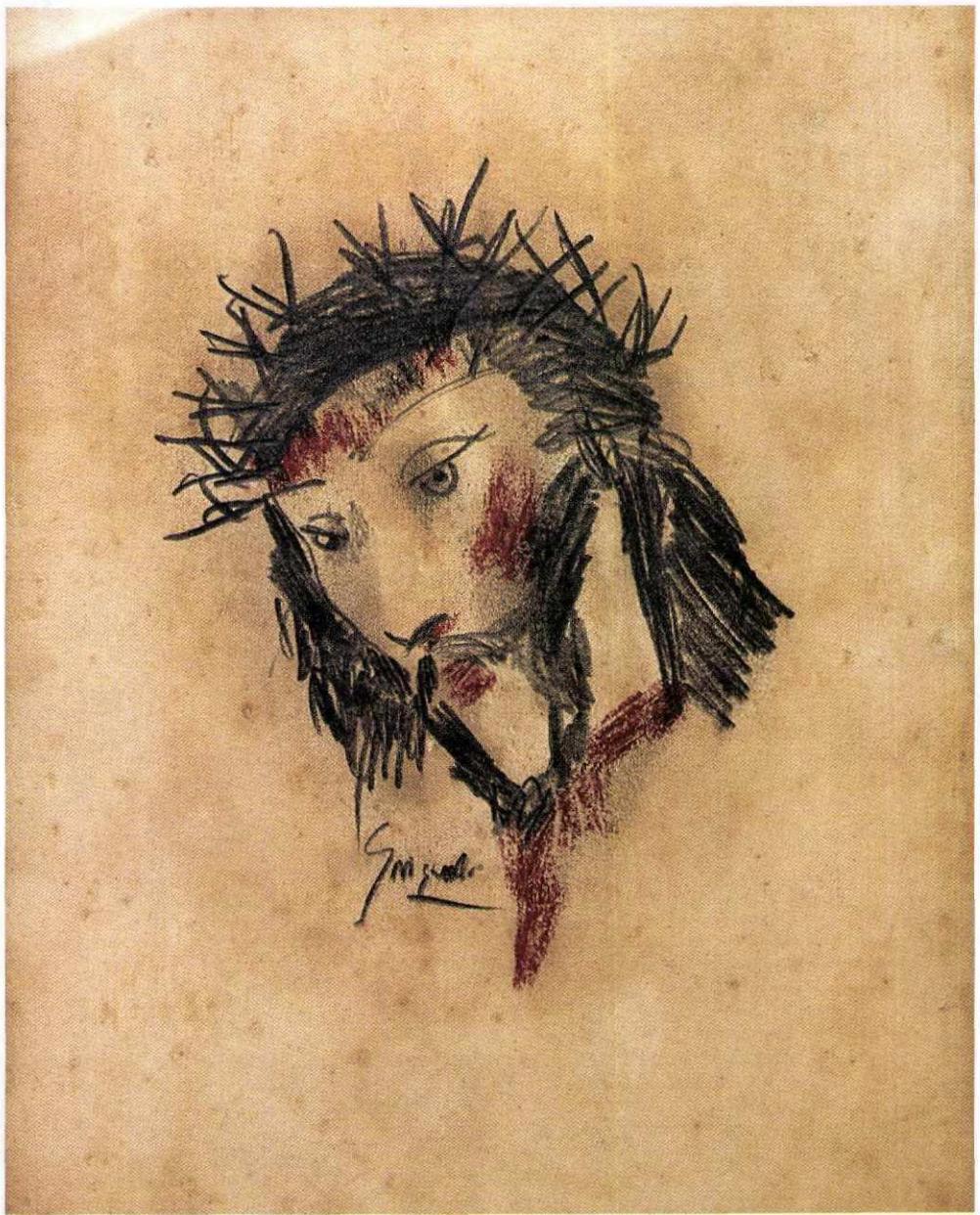
Já faz um mês que as aulas começaram. Mais de 60 alunas e alunos. Recolhi já neste primeiro mês mais de 240 trabalhos (só desenhos). Há talentos e talentíssimos. (...) Agora o horário é duro, das 7 às 11:30 horas, todos os dias. Todo mundo está entusiasmado com as minhas aulas: dizem eles que é uma maneira completamente nova de ensinar. (...) Com os trabalhos que já tenho em mãos as Escolas de Belas Artes do Rio e de São Paulo estão liquidadas.¹⁰

O liberalismo didático é acentuado nessa primeira fase de atuação de Guignard. A paisagem, o desenho, a linguagem lírica e as cores livres compõem um discurso mineiro. Apaixonado pelas montanhas e pelas cidades históricas, numa leitura lírica do universo barroco, o artista recria a paisagem colonial com igrejas e casarios que dançam em meio ao espaço pictórico.

Após a experiência mineira, Guignard ultrapassa sua linguagem inicial, de influência pós-impressionista, simbolista e fovista, e entrega-se aos detalhes poéticos, místicos e muitas vezes provincianos. Entre o real e a fantasia está o artista, livre para observar, desenhar e colorir mais o subjetivo do que a vida ou a paisagem. É o mundo interiorizado e fragmentado em citações tropicais e barroquizantes, em

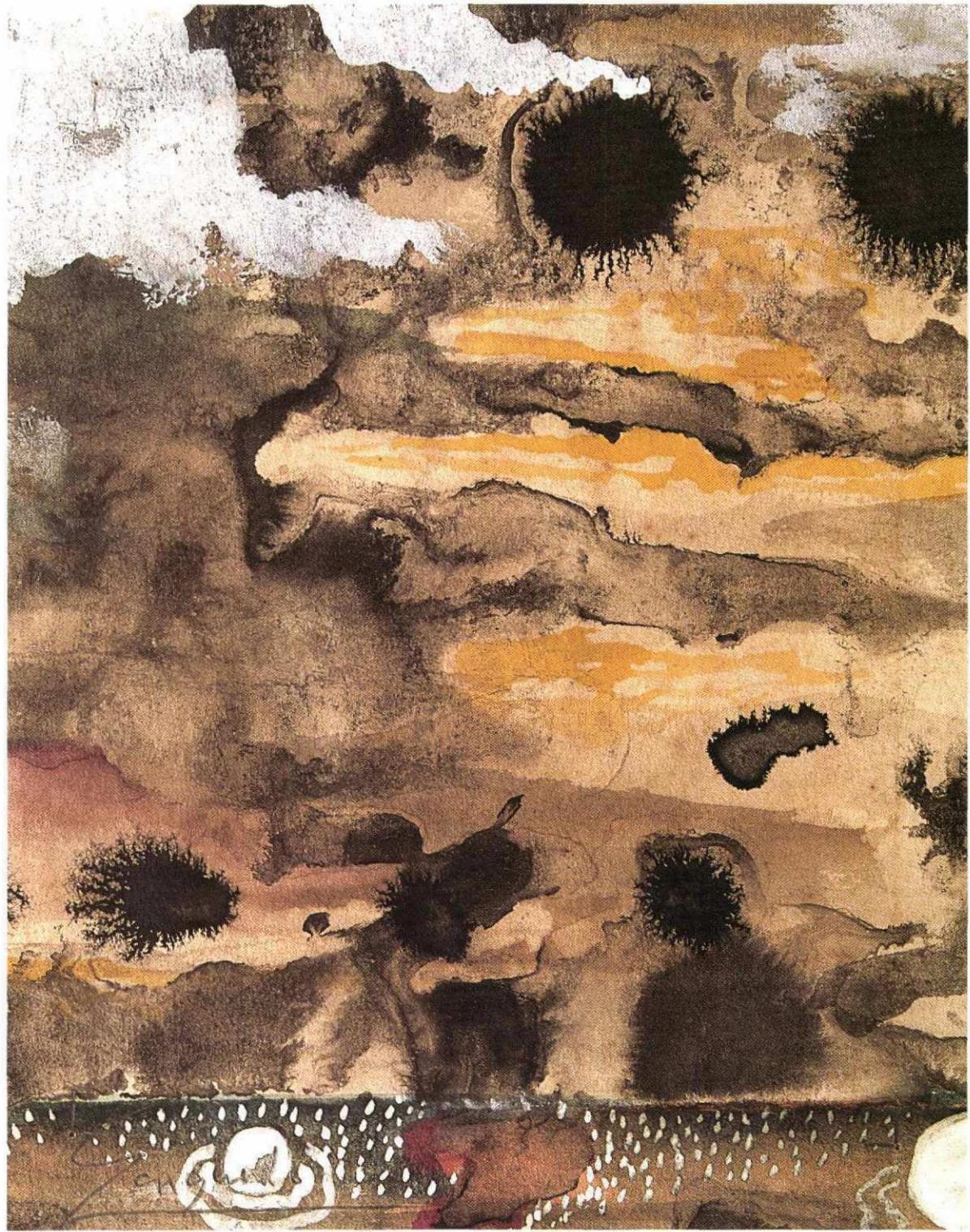
⁹ VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas: 1944-1962*. Pedro Leopoldo (MG): Companhia Empreendimento Sabará, 1988. p. 68.

¹⁰ SUPLEMENTO LITERÁRIO “A MANHÃ”, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º out. 1944.



GUIGNARD, CRISTO DA COLUNA. DÉCADA DE 1940

EDWARD TAVERNIER 1988





EDUARDO SOÁREZ SÃO JOSÉ (1961)

janelas vazadas, cortes enviesados, luzes transparentes e fundos azuis. Arabescos ornamentais, estampas e folhagens recolocadas em outro contexto pictórico decoram a tela com detalhes à moda de Matisse.

A identificação entre professor e alunos pode ser observada a partir de detalhes como o gosto pela paisagem, a busca de uma linguagem pessoal, a tradição do desenho, o retrato e as cenas captadas ao ar livre. A forte personalidade artística do mestre irá influenciar sobremaneira os alunos, sem, no entanto, impedir que cada um deles tomasse seu próprio caminho. Muitos alunos sentir-se-iam oprimidos sob a excessiva presença do mestre, mas as rupturas foram se consolidando sem que a importância do mestre em suas carreiras fosse esquecida.

Da primeira fase do ensino artístico de Guignard, merece destaque a tela *Parque Municipal*, de Jefferson Lodi. Aí se observa a concepção didática do mestre. Numa quase parceria, o professor trabalha suas pinceladas ao lado do talentoso aluno. A luminosidade, a pincelada solta e o tema refletem a concepção plástica guignardiana e sua influência direta sobre o aluno, que viria a tornar-se um dos mais importantes aquarelistas mineiros.

A temática do parque, que marcaria as duas gerações de alunos, está presente em trabalhos de Amílcar de Castro, Maria Helena Andrés, Sara Ávila, Wilma Martins, Petrônio Bax, Nelly Frade, Haroldo Mattos e Chanina, entre outros.

Segundo Sara Ávila, as cenas ao ar livre eram muito apreciadas pelo professor, e sua reprodução exigia, além de disciplina, sensibilidade para captar o momento, senso de observação e técnica para lidar bem com a tinta a óleo.¹¹ A tela *Parada de 7 de Setembro*, dessa artista, exemplifica a experiência do professor e alunos pelas ruas de Belo Horizonte. Registro lírico e bem cuidado da avenida antes do corte das árvores, a tela demonstra as qualidades exigidas por Guignard no momento de aprendizagem. Já para Ione Fonseca, o desenho marcaria a formação de todos os alunos, possibilitando o amadurecimento e a busca de caminhos próprios com segurança.¹²

Identificação afetiva entre paisagem natural, tradição cultural, reavaliação da memória histórica por meio dos sentidos e modernidade percorrem a imaginário do professor e seus alunos. Para estes, não será naturalmente fácil conciliar a influência de Guignard com

¹¹ Depoimento de Sara Ávila à autora.

¹² Depoimento de Ione Fonseca à autora.

JEFFERSON LODI. PARQUE MUNICIPAL. 1944



SARA AVILA. PARADA DE SETE DE SETEMBRO. 1960



NELLY LARAYE PARQUET MUSICAL (1951)





HAROLDO MATTOS
B.M. 1950

HAROLDO MATTOS, PARQUE MUNICIPAL, 1950

WILDE LACERDA, PAISAGEM, 1958



outras possíveis influências. O primeiro momento denota a fixação das novidades figurativas: o contorno preto dos desenhos, as cores, as temáticas. O discurso é apreendido, refeito, relido e repetido, até que se possa amadurecer e passar para a fase seguinte, quando já se admitem ímpetos de independência e novas influências artísticas.

O final dos anos 40 e o início dos 50 impõem novidades, outras linguagens, outras influências. Em 1947, Mary Vieira cria seu primeiro polívolume, uma escultura dinâmica realizada em madeira para a feira de Araxá (MG), indicando o rumo construtivista que iria consolidar seu trabalho posterior. Pouco depois, Nelly Frade e Marília Giannetti colaboram com Di Cavalcanti na confecção de um painel no Fórum de Belo Horizonte. Portinari também teve a colaboração de vários dos alunos de Guignard na realização de seus trabalhos na Pampulha.¹³

Apesar do esforço de Guignard para dar plena liberdade de expressão a seus alunos, poucos, nessa primeira fase, souberam aliar personalidade própria às influências do mestre. Segundo Mário de Andrade:

[...] mais hábeis, mais desenvoltos, mais pegadores de andorinhas, como diz o cai-pira, a presença forte do mestre e lição das telas dele, já fizeram [alguns alunos melhores de Guignard] conseguir o quadro. Mas ainda não adquiriram a pintura. A sensualidade do Parque, aliás, era propícia a isso: e nesses quadros vem refletindo o assunto principal de Guignard e mesmo repetida sua temática, que ele soube exprimir como ninguém [...] Está claro que o instrumento não é o mesmo. Aquela clarineta, o fagote grave e impregnante de Guignard ainda estão transcritos numa flauta mais tênue. Mas a medida é uma variação leve do tema original e as harmonizações quase as mesmas. O mesmo pincel pluma acariciante formando tecidos mornos de tom, nutridos de matéria delicada tão sensíveis e dentro desta mestria surpreendente, os pequenos indícios de personalidade nascente. [...] ¹⁴

Sensível aos meandros estéticos e aos rumos das artes plásticas brasileiras, Mário de Andrade comprehende a importância do mestre, mas, ao mesmo tempo, identi-



WILDE LACERDA. O GATO. 1958

¹³ MORAIS, Frederico. *Guignard*. Rio de Janeiro, MAM/Centro de Artes Novo Mundo, 1974, p. 51-52.

¹⁴ ANDRADE, Mário. *Diário de Notícias*. São Paulo, 29 out 1944.

fica as limitações que as afinidades siamesas podem conferir à arte. Aponta delicadamente os problemas inerentes aos conteúdos que, sem a força da expressão criativa, caem no vazio. Ele sabe da importância da citação, da absorção de métodos e técnicas e é um dos primeiros críticos sensíveis ao paradoxo liberdade-constrição formal que ocorre com as gerações de alunos de Guignard. Mas também sabe que, entre tantos discípulos, havia verdadeiros artistas, aqueles que tinham personalidade para ultrapassar a fase da influência direta.

Como auxiliares de Guignard,¹² Edith Behring e Franz Weissmann seriam responsáveis pela introdução de outras técnicas artísticas, que marcariam a formação plástica de muitos artistas mineiros. Behring, que introduz a gravura em Minas Gerais, fará escola e deixará frutos importantes. A princípio, ela trabalha numa vertente expressionista ligada ao realismo social e, num segundo momento, envereda-se pela abstração, com requintes de textura. Já Weissmann consolida o trabalho tridimensional em Belo Horizonte, tendo Amílcar de Castro como seu principal parceiro de idéias formais puras.

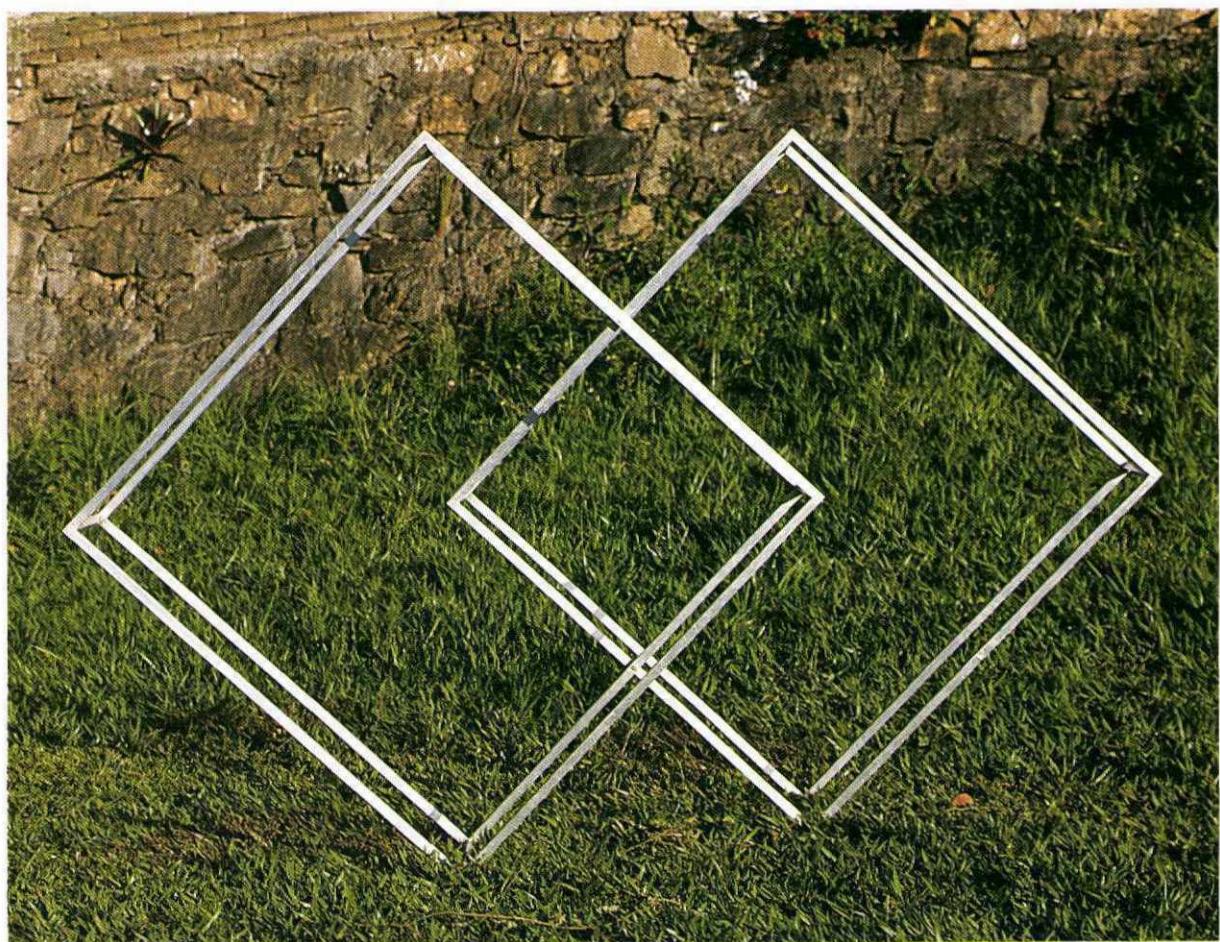
Mais tarde essa experiência colocaria Minas Gerais em importantes movimentos nacionais, como o concretismo e o neoconcretismo. Este último representou para os mineiros a inclusão de sua arte no âmbito nacional. A postura francamente nova do movimento pode ser observada no manifesto da I Exposição Neoconcreta.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir, dentro de uma linguagem estrutural da nova plástica, a complexa realidade do homem moderno, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não figurativa construtiva.¹³

As formas de Weissmann tenderiam mais para a leveza resultante do encontro dos cheios e vazios do espaço do que para a energia pura das chapas de ferro de Castro. Os anos 60 encontrariam outras fruições plásticas tridimensionais, mas a experiência dos anos 50 é o nosso marco na vertente escultórica de grande porte.

Com linguagem extremamente pessoal, Guignard alça vôos cada vez mais altos, falando da que vê e sente, embarcando em viagens cada vez mais profundas pelo interior de si mesma, pintando sobre suportes os mais variados: mesas, portas, vi-

AMARAL, Aracy (org.) *Projeto construtivo brasileiro nascendo*. Rio de Janeiro/São Paulo, MAM/Pracateca do Estado, 1977, p. 111.



FRANZ WEISSMANN SEM LITUTO. DÉCADA DE 1950

EDITH BEHRENS: GRAVURA Nº 3 1957



lões, caixas, álbuns, telas. Envolve-se num *ready-made* absolutamente inovador e ao mesmo tempo tradicional, revelando uma linguagem poética que associa manchas, cores e signos. Alçando às nuvens, suspende a paisagem, que voa, desliza, parte para locais muitas vezes impuro, contaminado e desconhecido.

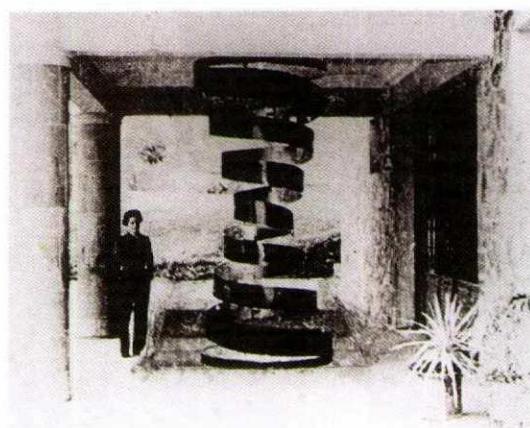
Contudo, os anos 50 apontam para outros caminhos. Inquietam-se os jovens que buscam formas novas, novos horizontes – nem melhores nem piores, apenas diferentes –, numa cadeia de significantes artísticos que Roland Barthes¹⁶ chama, em sua 'aula', de proposta utópica, de deslocamento, miragem, gozo, imaginação.

OS ANOS 50 - OUTRAS FRUIÇÕES

As vanguardas internacionais abrem-se em múltiplas linguagens artísticas, e os alunos de Guignard têm a informação necessária para outros vôos e fruições criativas. O abstracionismo, o tachismo e o concretismo serão os caminhos seguintes. Mário Silésio, Maria Helena Andréa, Amílcar de Castro e Mary Vieira, entre outros, destacam-se nas pesquisas de influência construtivista e vertentes concreta e neoconcreta. Caminhando em seu processo de assimilação cultural, outros artistas mantêm-se numa espécie de recolhimento figurativo, com perspectivas voltadas para temáticas sociais. A miséria, a guerra, a fome, a dor e o abandono serão constantemente revistos.

Exemplos desse momento de tratamento plástico ainda figurativo são as obras dos anos 50 de artistas como Chanina, Yara Tupynambá, Inimá de Paula, Vicente Abreu, Álvaro Apocalypse, Wilde Lacerda, Jarbas Juárez, Haroldo Mattos, Laetitia Renault e Heitor Coutinho, muitos dos quais romperam os limites da figuração de formas as mais diversas.

Em Chanina, encontramos uma concepção formal de influência cubista transformada em temática poética de raízes sociais. São reminiscências arcaizantes, figuras típicas, mulheres, numa composição facetada de um expressionismo contido e colorido, presente em



MARY VIEIRA, COM SUA PRIMEIRA ESTRUTURA PLÁSTICA MONUMENTAL, NAS TERMAS DO CASSINO DE ARAXÁ, 1947

¹⁶ BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1992.

obras como *Figuras Incaicas*, de 1958 (acervo do MAP), e *Figura de Mulher*, de 1955 (acervo de Zuleika Campos).

À margem da Escola Guignard, formam-se outros artistas; como Inimá de Paula, que apresenta, à época, obras figurativas de coloração fovista, onde se vê a busca do sentido clássico da figura mesclada à expressividade da pincelada e das cores vigorosas. Ainda nos anos 50 há um salto qualitativo do artista na direção de experiências abstratas, de teor expressionista gestual, como se vê em *Abstrato* (1959), pertencente ao acervo do Museu de Arte da Pampulha.

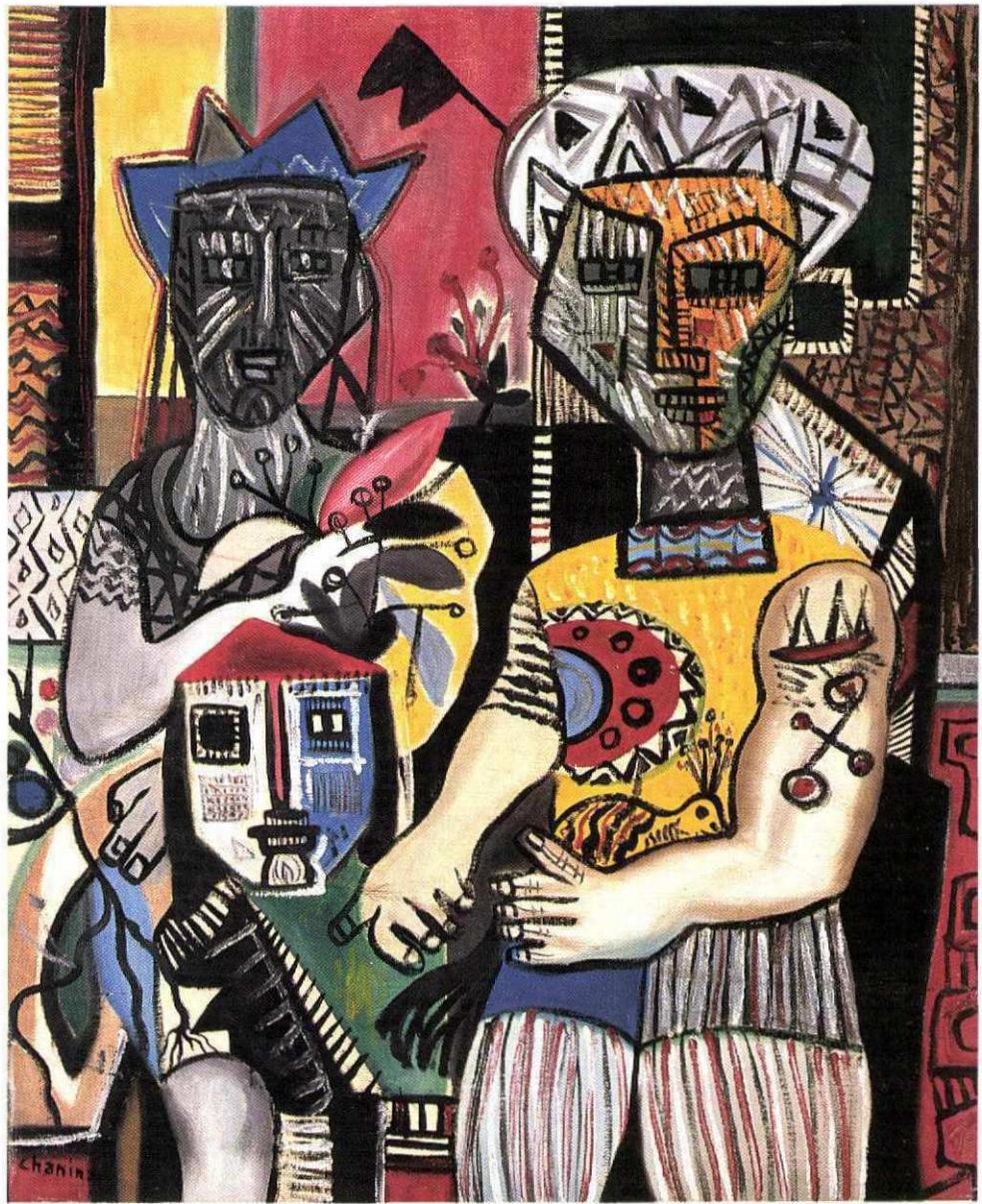
Haroldo Mattos, filho de Aníbal Mattos, o mestre dos anos 20, revela afinidades com o primitivismo de artistas como Gauguin e Matisse, seja na policromia vigorosa, na temática ou na decomposição proposital da apariência natural do motivo. Em *Parque Municipal*, de 1950 (acervo do MAP), a paisagem ganha cores fôvistas, composição bem estruturada e forte domínio da técnica de pintura. Mais tarde, a obra de Mattos, em especial as aquarelas, serão fortemente marcadas pelo gosto pela paisagem poética de ambientes despojados, revelando o caráter intimista da arte mineira.

Da mesma forma, Estêvão, Augusto Degois e Petrônio Bax reelaboram o lirismo, enquanto Chanina se aproxima de figurações fantasiosas, com referência a um mundo insólito, desconhecido, onde seres e bichos habitam um cotidiano mágico. O paisagismo, gênero destacável nos anos 50 em Belo Horizonte, remete-nos a nomes como Inimá de Paula, Jefferson Lodi, Herculano Campos, Ildeu Brandão, além do já referido Haroldo Mattos.

Visões míticas, de tendência expressionista, e sentimento religioso apresentam-se ora contidos, ora cheios de poesia nos trabalhos que permeiam a obra de Bax. De Guignard esse artista herdaria a paixão pelos temas barrocos, recriando paisagens que flutuam em meio a um signo sempre presente, o peixe. São ícones carregados de misticismo, numa repetição exaustiva, quase dominante ou impulsiva.

A temática social está presente na série de gravuras em que Yara Tupynambá¹⁷ explora o tema favela, na obra *Menino da Vila*, de Arlinda Corrêa Lima (acervo do MAP), e nas figuras expressionistas de profundo sofrimento de Laetitia Renault, com referências poéticas ligadas à infância.

¹⁷ Dessa fase, destaca-se a produção de gravuras do artista, muitas das quais, intituladas *Coisas Velhas*, estão no acervo do Museu de Arte da Pampulha.



CHÂN NGUYỄN. FIGURAS INCAS. 1956

INIMA DE PAULA, LUNARDI, 1969

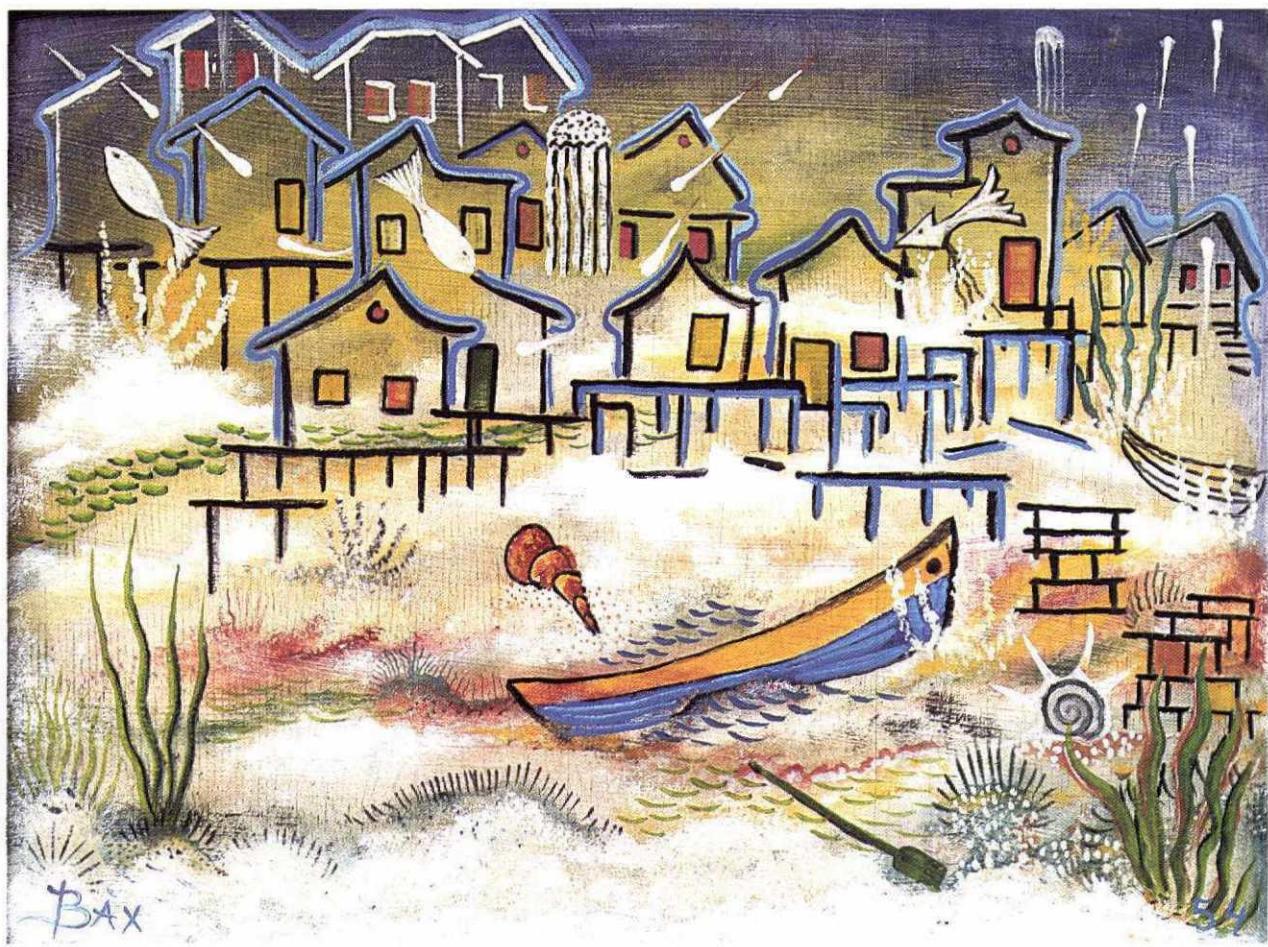


INIMA DE PAULA, ABSTRATO, 1959





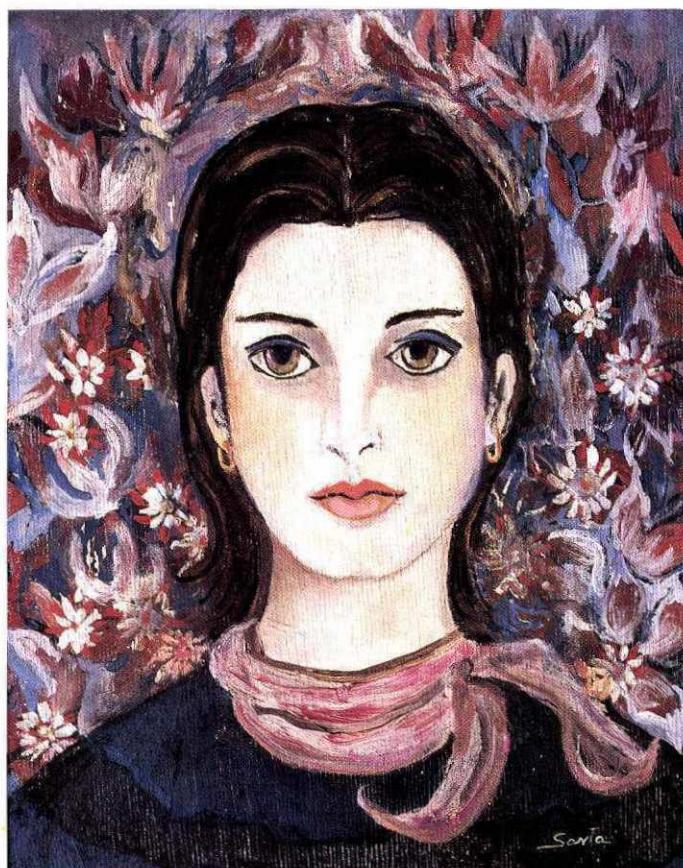
VICENTE ABREU, NATUREZA MORTA, 1954





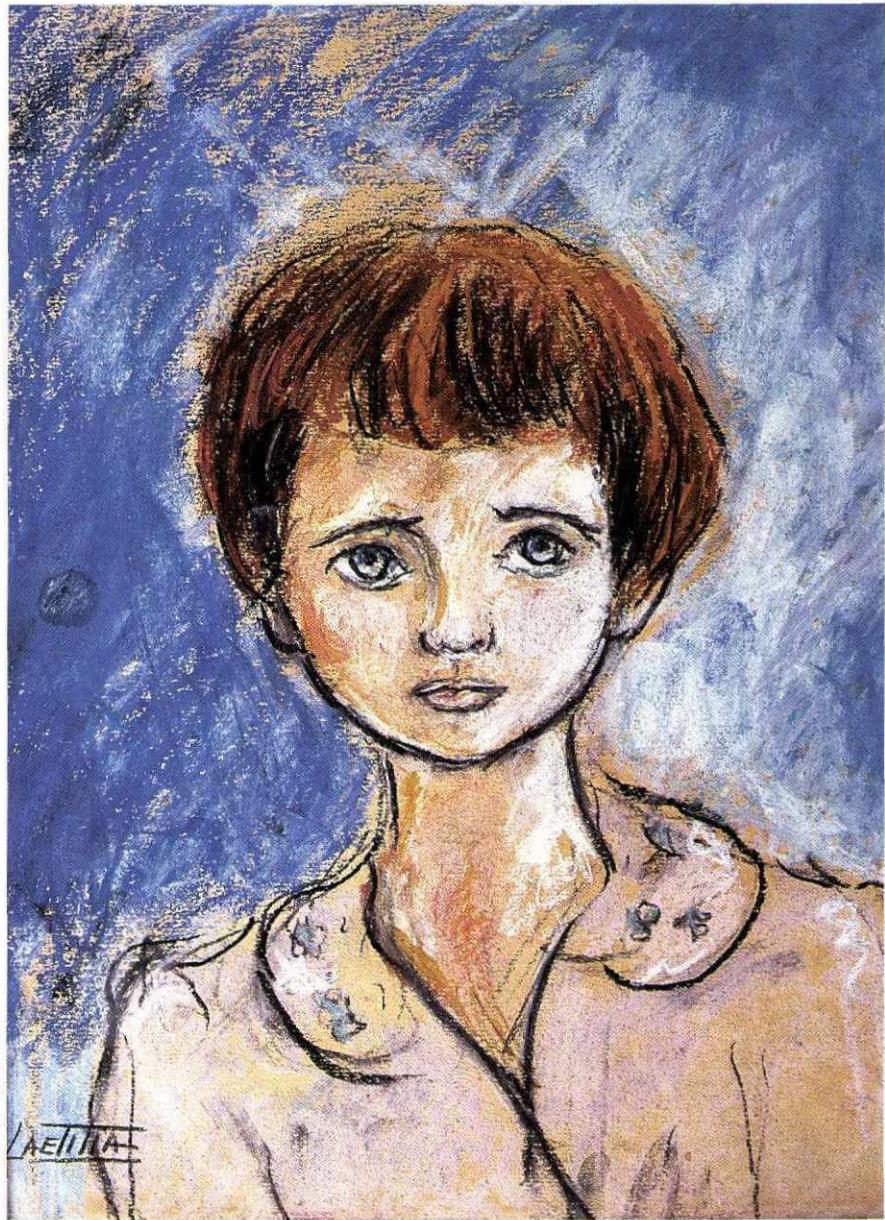
HERCULANO CAMPOS. MORRO DO CHAPÉU. 1965

SANTA REFIRATO DE ZULFIKA, 1956.



SOLANGE BOTELHO, ESTUDIO DE CABEÇA, 1959





LAETITIA RENAUT, MENINA, DÉCADA DE 1950

As obras da fase social de Yara Tupynambá constituem uma das séries mais importantes da gravura mineira. Em suas 'casas velhas' e 'favelas', a artista inaugura um processo artístico referencial, que se repetiria em temas subsequentes, retratando sistematicamente cenas de trabalho e da vida urbana.

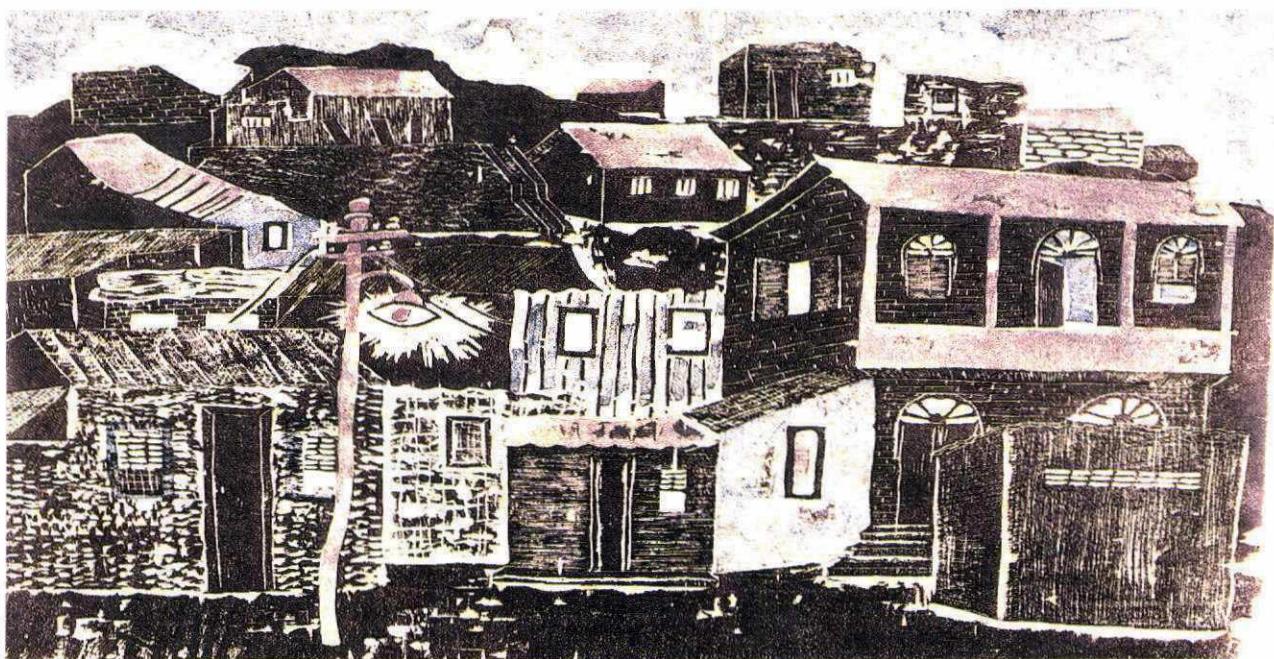
A sensível Arlinda Córreia Lima irá aproximar-se do ensino de arte para crianças, tornando-se uma das pioneiras nessa área em Belo Horizonte. Wilma Rabelo e Holmes Neves também se interessam pela pesquisa em arte e educação.

Noutra direção, Maria Helena Andrés, Marília Giannetti, Sara Ávila, Ione Fonseca, Farnese de Andrade e Nelly Frade enveredam pela abstração informal, pelo gestual, pelo *action painting*, pelo tachismo, especialmente a partir do final dos anos 50 e início dos 60.

O trabalho de Marília Giannetti, aluna também de Burle Marx e Di Cavalcanti, evolui após a transferência da artista para o Rio de Janeiro em fins da década de 1950. De 1953 a 1967, ela participa de diversas bienais em São Paulo e é premiada. Embora sua obra se volte para o informalismo, desde cedo Marília busca relevos e texturas, cuja consequência são as chamadas 'superfícies vivas'. A influência de Jackson Pollock é visível.

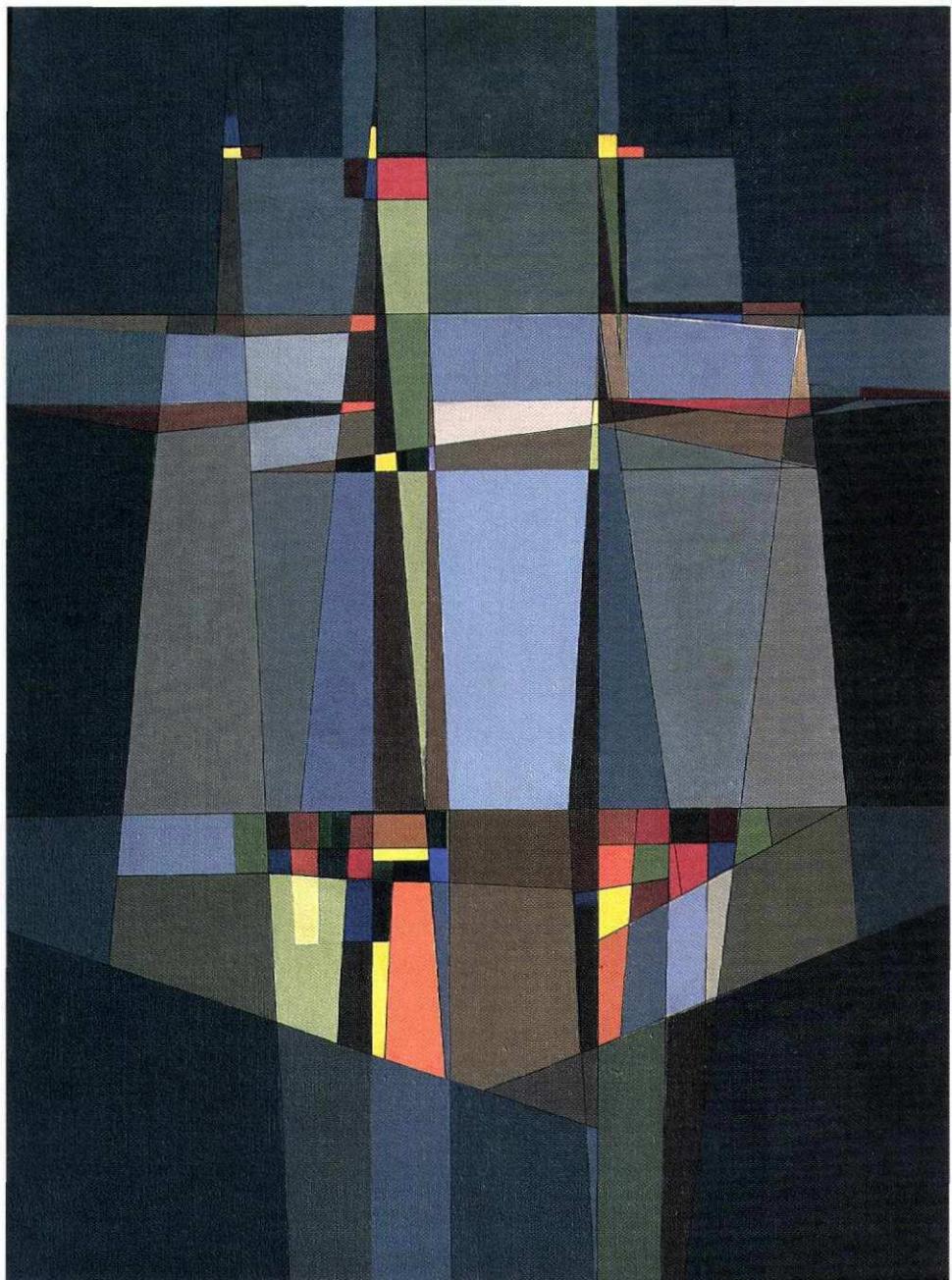
A obra de Sara Ávila também se expande. Influenciada por Guignard, inicia sua carreira explorando temáticas líricas, reveladas em seus retratos e em cenas como a de *Carrossel*, de 1959 (acervo da artista). Mas sua arte ganha conotações sensoriais e fantásticas que se ampliam após sua aproximação ao grupo Phases. Já no final dos anos 60, a artista é tocada pela pesquisa de materiais e formas, enveredando pelo campo da experimentação. Muitas vezes cria seu próprio material de pintura. Seu trabalho dá um salto quando, abandonando a prática normativa do desenho guignardiano, ela, sem perder seus referenciais básicos, deixa fluir o discurso livre da imaginação.

A série *Cidade Iluminada* (acervo do MAP), de Maria Helena Andrés, exemplifica bem esse momento de ruptura com Guignard e de busca de caminhos próprios diante da multiplicidade de opções que a informação contemporânea propicia. Tocada pela beleza plástica de um Mondrian, a artista concilia nessa fase concretista linhas e cores, numa esquematização formal apropriada a uma síntese composta



YARA TUPYNAMBÁ, CASAS VELHAS E FAPELA, 1958

MÁRIO SILLIÓ - COMPOSIÇÃO ABSTRATA - 1939



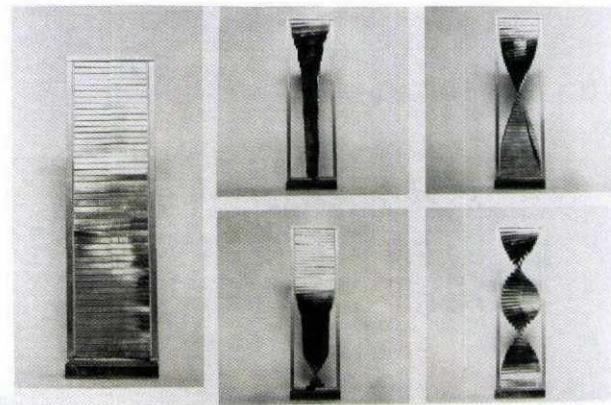
tiva organizada, sem, no entanto, adquirir uma rigidez que apague o tom poético e intimista de sua obra.

Assim, Belo Horizonte tem um ganho qualitativo em relação às tendências contemporâneas, marcadamente influenciadas pela presença de Max Bill no Brasil em 1951. Entre os artistas que vão ao encontro de formas puras, digerindo a nova linguagem, destaca-se Mary Vieira, cuja obra pioneira inclui esculturas de grande porte plantadas no espaço urbano, como se pode ver na Praça da Rodoviária, em Belo Horizonte.

Mário Silésio inicia o abandono da figuração tradicional por meio de um lirismo espontâneo e sensual, num mundo inquietante e fragmentado de formas que se partem em luz e espaço visual, tendendo cada vez mais para as poéticas de origem construtiva. A experiência geométrica revela o gosto do artista pela orientação formal de caráter cartesiano.

No plano construtivista, é inegável a importância de Eduardo de Paula, muito atuante nos anos 60. Ele exerce a prática construtivista, em busca da dinâmica das vibrações ópticas, resultado do emprego de elementos formais e cromáticos sobre superfícies bidimensionais. Sua participação é também fundamental nas arte gráficas, matéria que lecionou durante muitos anos na Escola de Belas Artes da UFMG.

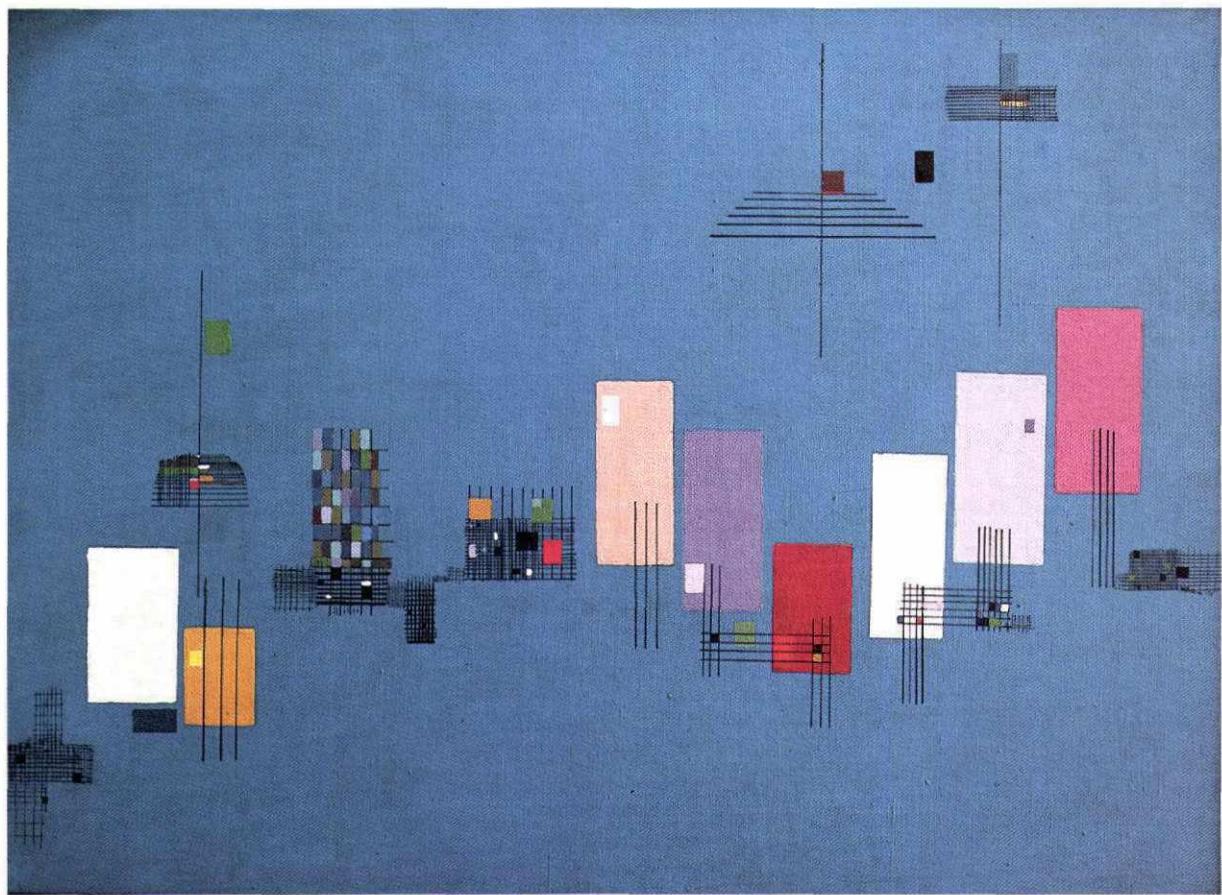
Farnese de Andrade, que estudou desenho com Guignard e gravura com Friedlaender, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, parte do figurativo para as formas abstratas em gravura¹⁸, transfere-se para o mundo da coleta e montagem de objetos inusitados, com referenciais dadaístas ou surreais, sem perder a perspectiva atávica. O elemento barroco, mais que uma herança de Guignard ou de Minas, torna-se universal, numa linguagem plástica que não se perde na narrativa, nada quer contar, concentrando-se no estético mundo das vivências sensoriais.

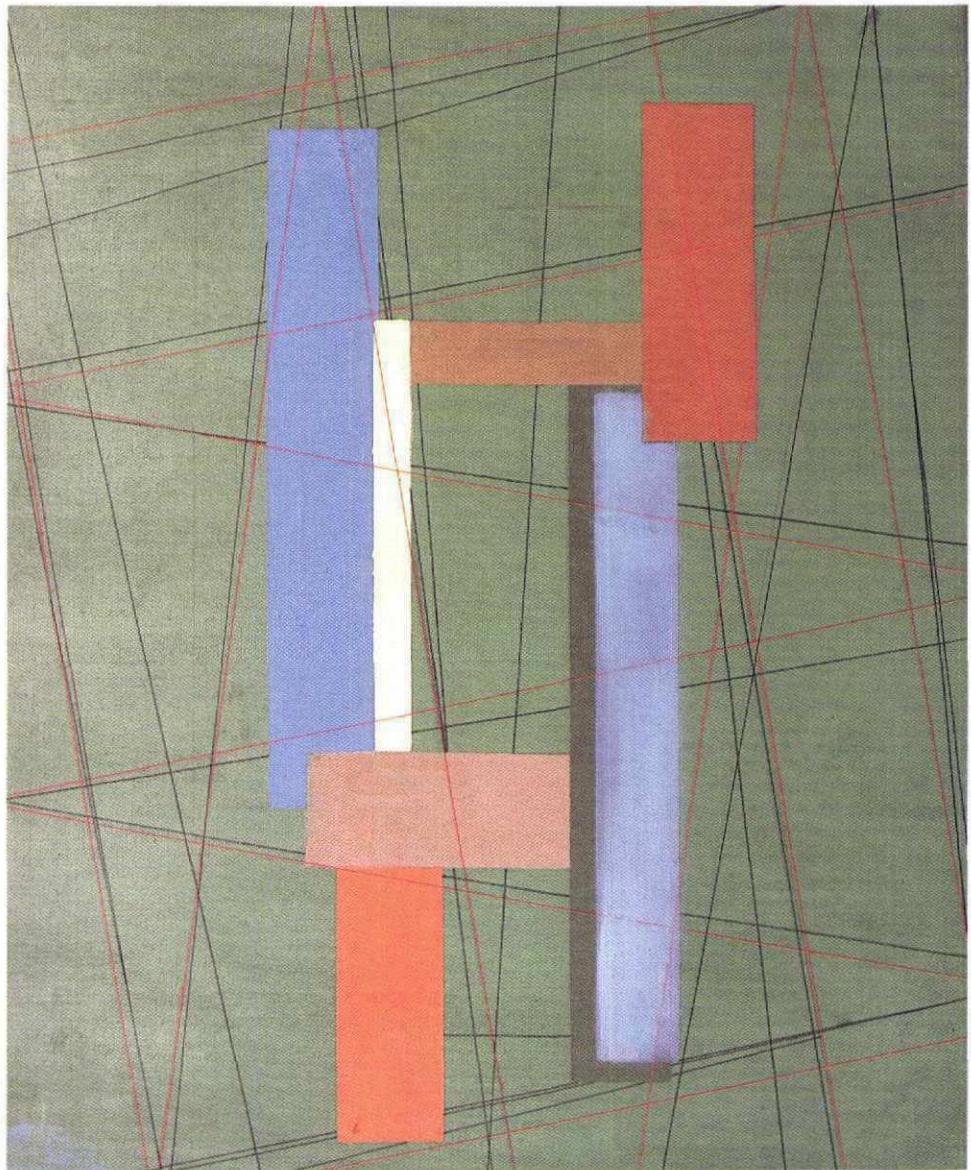


MARY VIEIRA. SUPERMUTAÇÕES. ISO MULTIVOLUME DESLOCÁVEL. 1945

¹⁸ ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2, p. 760.

MARIA HELENA ANDREWS, CIDADE LUMINOSA, 1957



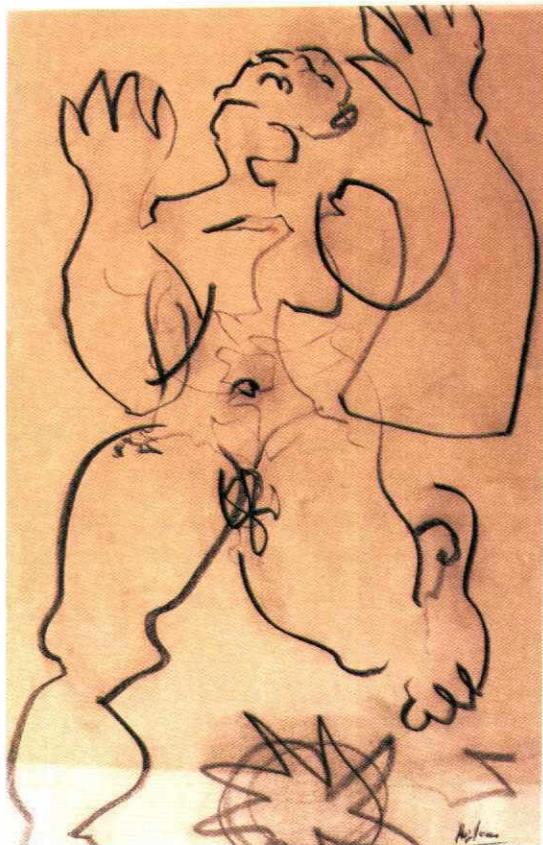


MARILIA GIANNETTI TORRES, COMPOSIÇÃO N° 2, 1956

O TRABALHO DE ILUSTRAÇÃO, AS REVISTAS E AS REIVINDICAÇÕES ARTÍSTICAS DOS ANOS 50

É na vertente gráfica e ilustrativa que a literatura se aproxima das artes plásticas, com as contribuições importantes dos desenhos de Jáder Barroso, Roberto Lacerda, Washington Júnior e Amílcar de Castro na revista *Vocação*.¹⁹ Editada durante o ano de 1951, sob a direção de Affonso Ávila, Fábio Lucas e Vera de Castro, a revista, além de apresentar textos críticos, poéticos e contos, abre uma vertente para história e crítica de arte, com Wilson de Vasconcellos Sampaio, e outra para cinema e teatro, sob os cuidados de Ciro Siqueira.

Em um dos textos de época mais importantes para a compreensão das artes plásticas em Belo Horizonte, Wilson de Vasconcellos revela sua preocupação com os rumos da arte na capital mineira e com a falta de espaços para as exposições de artistas do Estado. Assim, no número 2 de *Vocação* ele traça, no artigo "Artes Plásticas - Esparsos", um painel da situação, reivindicando um museu de arte para Belo Horizonte: "Belo Horizonte não possui museus. - Tem sim. E o Museu da Fazenda Velha? É verdade, mas este é apenas um museu histórico. Queremos falar em Museus de Arte".²⁰



¹⁹ No número 2 da revista *Vocação*, de maio de 1951, traz ilustrações de Roberto Lacerda [p. 6 e 19] e de Jáder Barroso [p. 30 e 34]. O número 3 da mesma revista, de agosto de 1951, traz ilustração de Amílcar de Castro e Washington Júnior [p. 30 e 34].

²⁰ *Vocação*, ano 1, nº 2, maio 1951, p. 42.

²¹ Içem *Ibidem*, p. 43.

Indo mais além, Vasconcellos descreve os locais onde eram organizadas mostras em Belo Horizonte, como saguões de edifícios comerciais e lojas desalugadas, que ele considerava absolutamente inadequados. Entre esses locais, cita o edifício Guimarães, na Avenida Afonso Pena, e uma loja de fundos no edifício Dantés, onde funcionava o salão oficial da então Sociedade Oswaldo Teixeira, vista pelo crítico como "um grupo de pintores de boa vontade e muito entusiasmo, mas fracos de recursos artísticos".²¹

Para o crítico, o grupo de Guignard tinha mais sorte, com o salão nobre do Grande Hotel – na Avenida Augusto de Lima, onde hoje está o edifício Maleta – à sua disposição. Ele reivindica ainda um movimento para a instalação de uma pinacoteca em Belo Horizonte e cobra as promessas que haviam sido feitas a Guignard e à sua escola: "A escola do parque não passa de uma tentativa. (...) É a escola das promessas..."²²

Na parte mais polêmica do texto, o crítico acusa a Escola Guignard de falta de profissionalismo e os alunos de viverem à sombra do mestre, "como pintinhos assustados que se escondem sob as asas da galinha-mãe".²³ Corajoso, o jovem crítico de arte, precocemente desaparecido, sabe, no entanto, dar valor ao mestre: – "Seus méritos como artista são reconhecidos por todos (...)"²⁴ –, mas inicia um momento crítico importante, de ruptura para as novas fruições.

A presença de Guignard dá a Belo Horizonte uma nova perspectiva de ressonância formal, mas, do ponto de vista da criação de espaços para fruição e exposições de arte, a situação continua quase indígente. A dispersão do ambiente artístico logo se faria notar com a saída dos maiores talentos de Belo Horizonte, em busca de locais mais propícios à criação artística, seja o eixo Rio-São Paulo, seja a Europa ou os Estados Unidos. A carência de uma mídia de divulgação, de salões e espaços revitalizados, de uma escola mais bem estruturada em sua infra-estrutura são problemas que restringem o ambiente artístico mineiro.

Dessa maneira, o espaço marginal da revista *Vocação* cumprirá um papel importante para a crítica de arte, até então praticamente inexistente nos órgãos oficiais e periódicos mineiros. Mesmo nos anos 50 a crítica restringia-se a expressões adjetivadas e vazias.

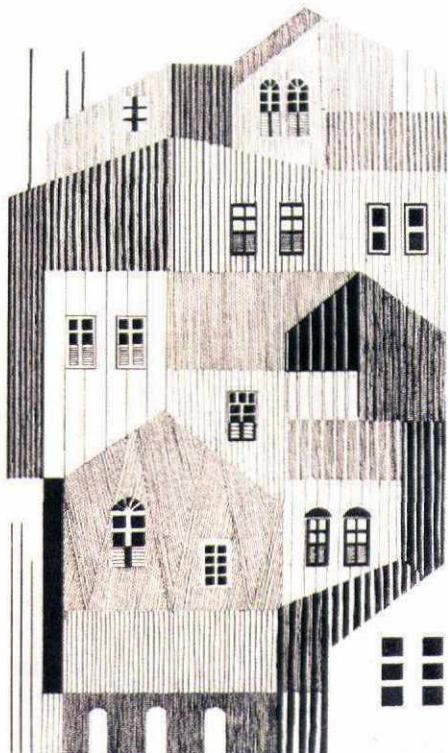
A reivindicação de Wilson de Vasconcellos é concernente às primeiras rupturas que ocorrem entre o mestre e seus alunos, e no número seguinte de *Vocação* uma ilustração chamada *Estudo*²⁵, de Amílcar de Castro, denota a busca de novos rumos para a arte mineira. Nessa ilustração, um dos poucos trabalhos figurativos conhecidos do artista, vê-se o gosto pela concepção estrutural da forma inserida no espaço, que as dobraduras e demais experiências com chapas de ferro consolidariam.

²² Idem Ibidem

²³ Idem Ibidem p. 44

²⁴ Idem Ibidem.

²⁵ *Vocação*, ano 1, nº 3, ago. 1951, p. 36.



A referida ilustração, que parte de uma crônica de Fábio Lucas, revela um desenho de tendência abstracionista e expressionista, completamente diferente do que fazia Guignard. A forte personalidade do traço rápido de Amílcar anuncia vôos mais audazes, que o artista daria em seguida, e sua futura incursão pelos movimentos neoconcretos.

Ainda no campo da ilustração, Wilma Martins mostra delicadeza, desenho livre e talento paisagístico, como se vê em sua vista da antiga vila de Itaverava, publicada no *Estado de Minas*, partindo de uma série de artigos do crítico Frederico Moraes sobre o ciclo do ouro.

Como ilustradores de poesia, destacaram-se Washington Júnior, autor das ilustrações do primeiro livro de poemas de Laís Corrêa de Araújo, *Caderno de poesias*, de 1951, e

Sara Ávila, que também ilustrou poemas da escritora, em seu livro *Sígnos*, de 1956.

As ilustrações delicadas e miniaturizadas da artista são verdadeiros signos gráficos, pequenas vinhetas de linhas soltas, ícones visuais líricos que ilustram o texto poético.

A revista *Complemento*, que traz em seu primeiro número Silviano Santiago, Theotonio Júnior, Maurício Gomes Leite e outros, será um marco nos anos 50, aliando literatura, dança, arte e crítica, com a participação de Frederico Moraes e José Nilo Tavares, que divulgam as artes plásticas. No número 1, em que Chanina e Degois contribuem com ilustrações, Nilo Tavares reivindica a criação uma escola de belas artes para Belo Horizonte.²⁰

O problema de uma escola de arte não havia se resolvido com Guignard. A Escola do Parque manteve-se provisória por diversos anos, e a indigência de espaços educativos só seria minimizada com a construção do campus da UFMG. Mas o problema da falta de um museu de arte e de galerias persistiria.

²⁰ Complemento n°1, 1956 (s/ mês).

As revistas eram um espaço novo para a afirmação de artistas importantes. Em *Complemento*, a presença de Chaniá revela a carga expressionista da arte mineira. Depois, com uma faceta ainda acahnada, porém de sensível delicadeza, demonstra os recuos e avanços comuns à personalidade artística de Belo Horizonte. Mais tarde a obra do artista ganhará maior fôlego, especialmente no que se refere às composições em tapeçaria.

O próprio Guignard será um grande ilustrador, sendo de sua responsabilidade grande parte dos desenhos da revista *Nenhum*, experiência literária artesanal que conta ainda com ilustrações de Franz Weissmann. No livro *Passeio a Sabará*, de Lúcia Machado de Almeida, Guignard traça liricamente fragmentos da paisagem da antiga vila barroca mineira, que percorrem as margens das páginas do livro, numa concepção quase minimalista, onde a economia da forma destaca a grandeza do desenho livre.

OUTROS ESPAÇOS: OUTROS CAMINHOS

Aos poucos a capital mineira ganha o mundo, os modos se ampliam, as formas de ver e atuar encontram novos espaços. Cabe lembrar que, desde de 1952, Belo Horizonte passa a receber mostras de vanguarda, a exemplo do programa de integração das bienais de São Paulo e outros estados.

Em 1957, dois fatos ampliam o campo de atuação artística dos mineiros: a transformação do antigo Cassino da Pampulha, desativado, em museu de arte, e a criação da Escola de Belas Artes da UFMG. O novo espaço de exposições incrementa os salões de arte, agora com destaque nacional, e muitos ex-alunos de Guignard conquistam os primeiros lugares. Mineiros, brasileiros e estrangeiros convivem e repartem fragmentos de tendências variantes, enredando um intercâmbio de tendências em visões fascinantes.

Embora acahnado, o espaço ganha importância com a criação do seu acervo. As doações do empresário Assis Chateaubriand, embora feitas sem a preocupação de constituir um museu de arte moderna, permitem o contato com obras estrangeiras, como a dos pintores ingleses Graham Sutherland e John Piper. A partir dos prêmios em salões, a coleção amplia-se com obras de alunos de Guignard,

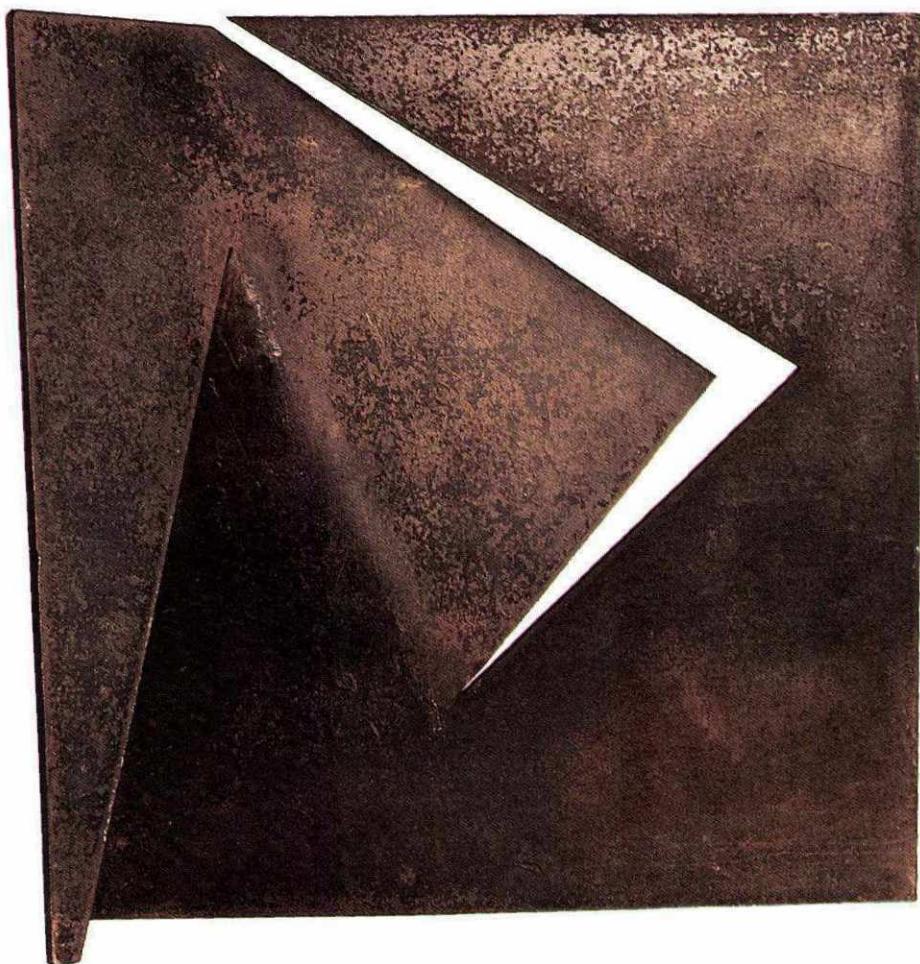
como Mário Silésio, Maria Helena Andrés, Yara Tupynambá, Marília Giannetti, Sara Ávila e Haroldo Mattos, entre outros. De representantes da arte brasileira moderna, o acervo reúne obras de Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Lívio Abramo, Bruno Giorgi e Ceschiatti. A comunicação alarga-se, o mundo diminui, as influências crescem, as paternidades são muitas e a descendência maior ainda. Deslizam os artistas, como desliza a arte, expandindo-se na sensualidade das cores, em formas livres ou cartesianamente organizadas.

Em meio aos filhos de Guignard, aparecem outros, filhos do mundo, como a mineira Lygia Clark, que no início dos anos 50 fez estudos com Léger em Paris. Ligada ao neoconcretismo e ao grupo Frente, passa a atuar em 1952, quando retorna ao Brasil, no eixo Rio-São Paulo. Com realizações compositivas de tendência construtivista, investiga o espaço e os planos arquitetônicos. Sua pesquisa inclui momentos como *Superfícies Moduladas* (1956-58) e *Contra-relevos* (1959), que desencadeiam, a partir de 1960, experiências tridimensionais como a série *Bichos*.

A procura de uma relação possível entre o artista e seu público levará Lygia Clark a uma integração entre o objeto artístico e o caráter orgânico da obra de arte. Seu trabalho revela o interesse por experiências sensoriais, que rompem a estrutura tradicional do suporte e se expandem no espaço. Para a artista, a obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador, que deve ser posto dentro dela. De mero objeto que contempla, o espectador se tornaria sujeito atuante do processo artístico. A obra de Lygia permite uma reflexão sobre a arte futura, que as neovanguardas irão consolidar.

Amílcar de Castro, após os estudos com Guignard, dará início, em meados dos anos 50, à busca da simplicidade mais pura da forma. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1952, abandonando o suporte e o volume. Em 1955, inicia suas pesquisas com lâminas de ferro e alumínio, buscando transformar o plano e criar a terceira dimensão. Em 1956 ele participa da Exposição Nacional de Arte Concreta e assina, em 1959, o "Manifesto Neoconcreto", redigido por Ferreira Gullar.

Os anos 40 e 50 em Belo Horizonte irão consolidar a experiência de uma modernidade de avanços e recuos. Entre escândalos e dificuldades, em meio à ternura de Guignard e ao apelo de múltiplas linguagens e possibilidades criativas que o



AMILCAR DE CASTRO. SEM TÍTULO 1963

mundo moderno apresentava, os artistas puderam construir um caminho sólido, deixando para o futuro uma herança de luta contra o provincialismo e de apego à liberdade criativa.

Resta lembrar que a atuação de Guignard marca uma época de transição e põe Belo Horizonte definitivamente no cenário nacional das artes plásticas. Ainda que a produção artística do período tenha sido de altos e baixos, as gerações pós-Guignard tiveram como papel fundamental o trânsito para a liberdade, conquistada em meio às adversidades locais, como a falta de espaço, de compreensão e de uma mídia sensível. Problemas que persistem ainda hoje e contra os quais as novas gerações têm que lutar.

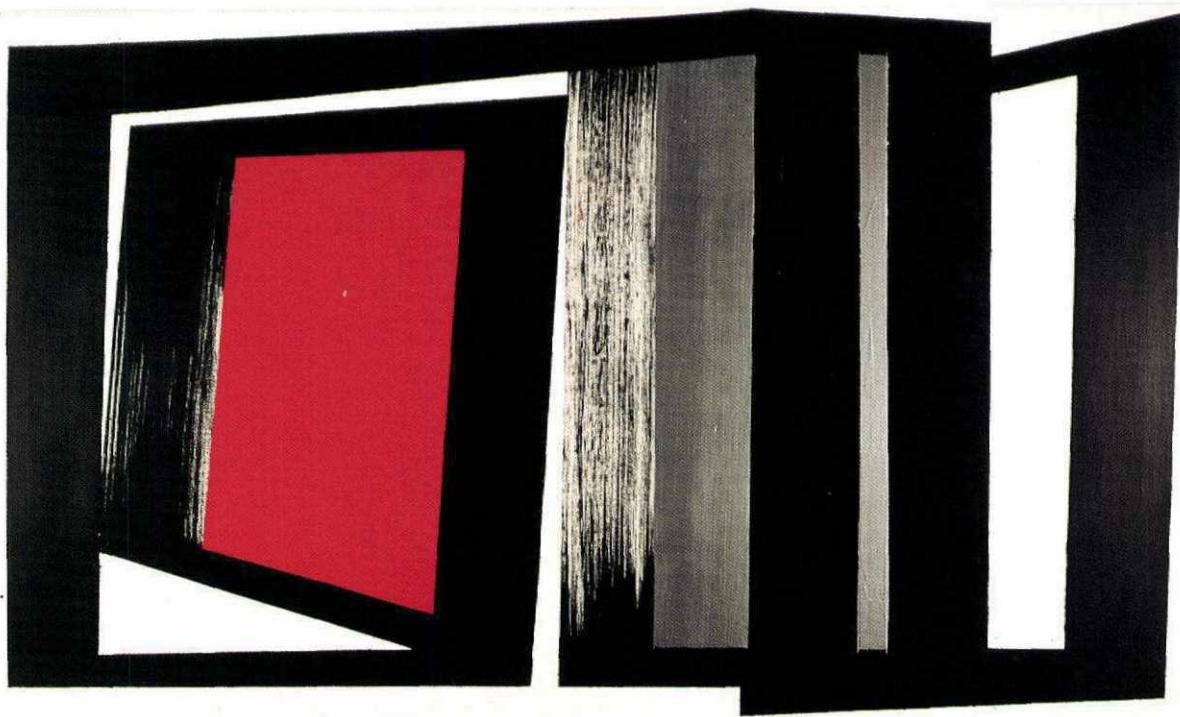
Nascida da modernidade tardia, a vanguarda mineira tateia nos anos 50 a explosão que sacode o país nos 60, produzindo facetas variadas de ideologias artísticas e políticas. Muitos alunos de Guignard que começam a trabalhar nos anos 40-50 irão se desenvolver cada vez mais nas décadas seguintes, deixando para trás aquela primeira experiência moderna filiada ao mestre, sem, no entanto, jamais se esquecer dele.

Um bilhete de Amilcar de Castro, escrito em 1949, dá a dimensão da importância de Guignard para a arte em Belo Horizonte. Justificando as palavras de Rodrigo Mello Franco epigrafadas neste trabalho, o bilhete de Amilcar sintetiza o poder de influência do mestre e a relação de afeto que o unia a seus alunos. Revela ainda, exemplarmente, o respeito de um grande artista por outro grande artista, mais que professor, parceiro e amigo:

"De um dedicado aluno.

*Querido mestre, se eu for alguma coisa neste mundo de meu Deus, devo exclusivamente ao senhor, Amilcar"*²⁷

²⁷ O citado bilhete pertence ao acervo do Museu Gr. Gringa, Guarapari (MG).



AMILCAR DE CASTRO. SEM TITULO. 1989.

ALVARO AFONSO. DETALHE DE MURAL NO AEROPORTO DE CONFINS. 1984





ALVARO APOCALYPSE, A CHEGADA DOS SALTIMBANCOS EM OURO FINO, 1997

YARA TUPYNA MBARÁ, INCONFIABILIDAD MINERA (DETALHE), 1969.





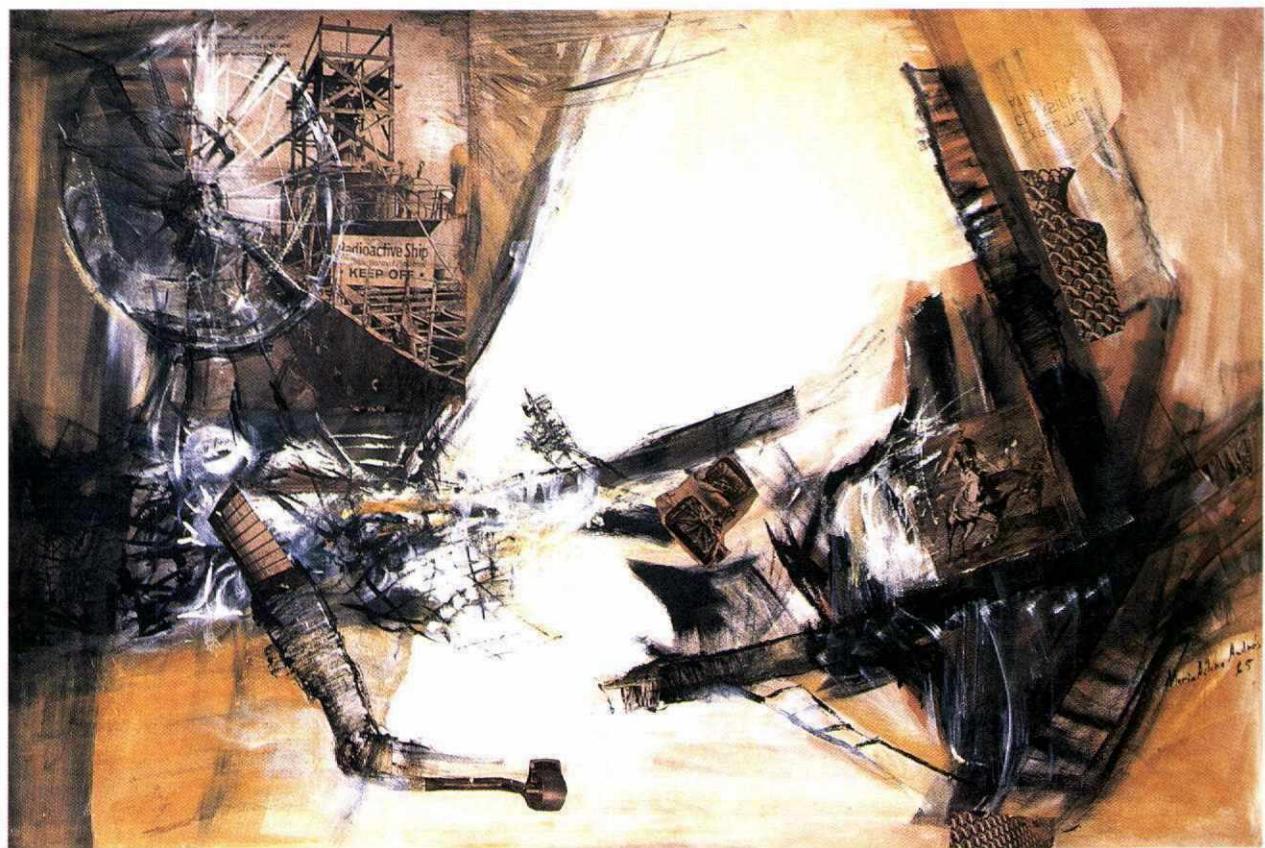
VIEIRINHA
ENTRE AMIGOS
1970



BIBLIOTECA DA
FUNDACAO JOAO PINHEIRO

SARA ÁVILA, SEM TITULO, 1984

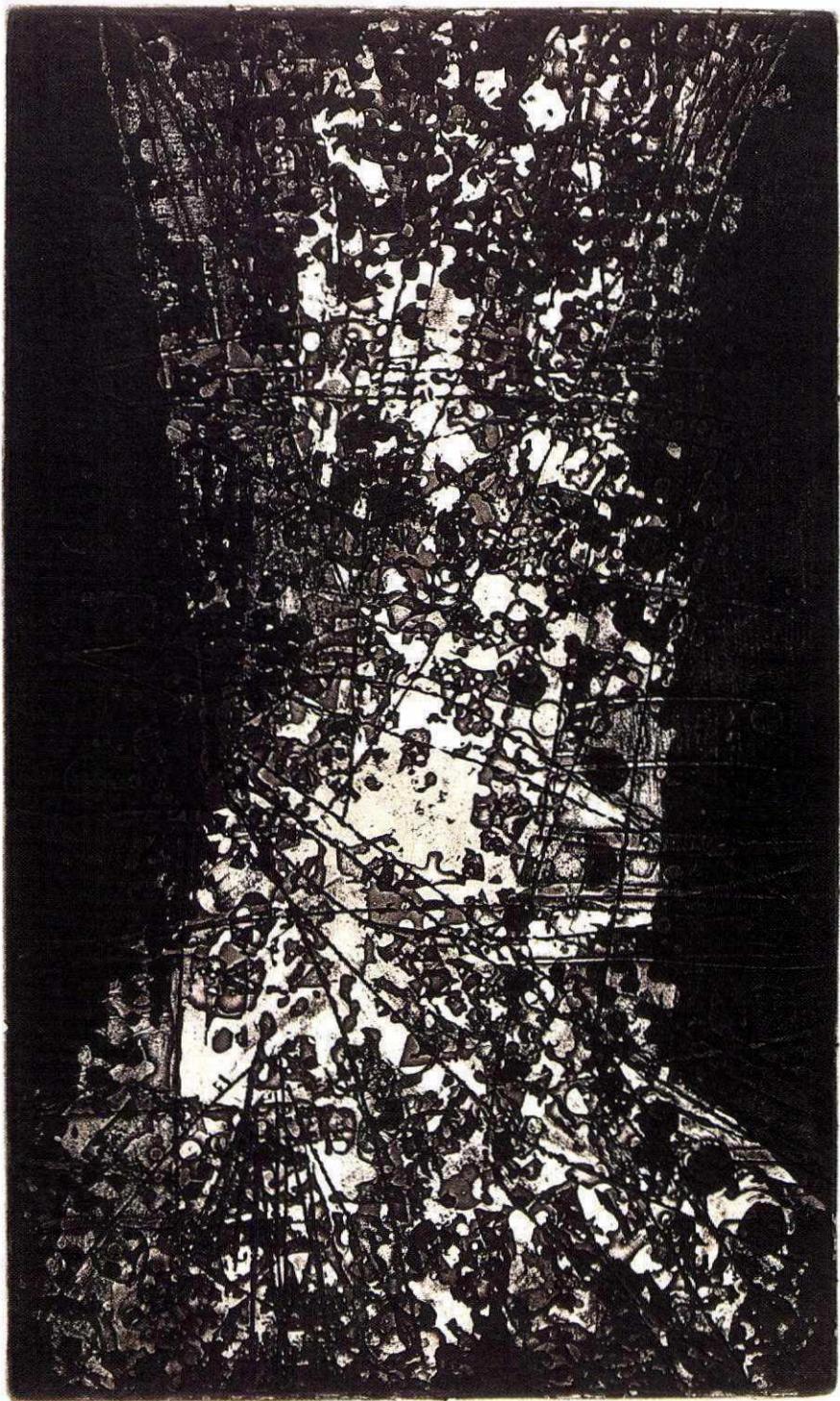




MARIA HELENA ANDRÉS, RADIOACTIVE SHIP, 1965

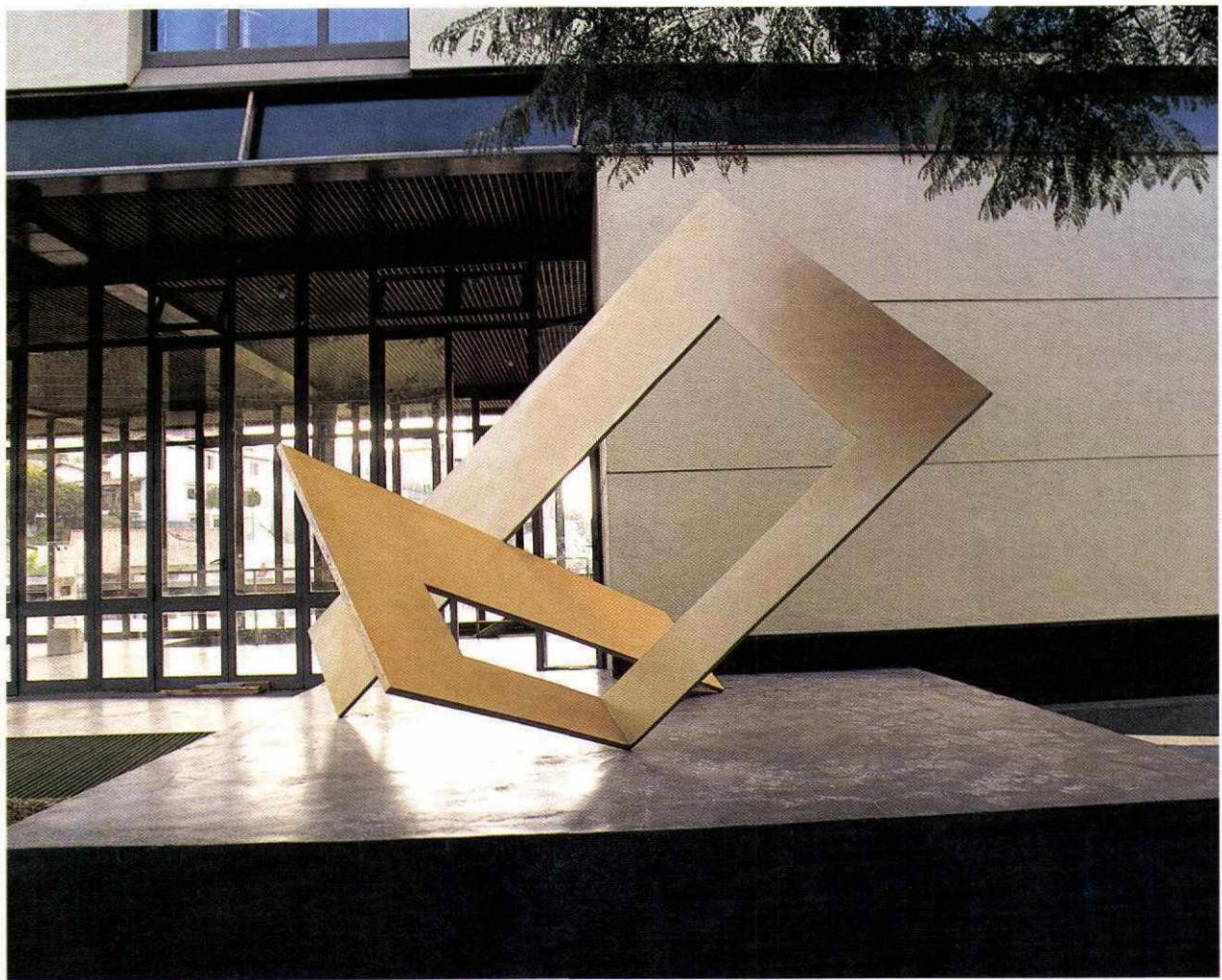
MARILIA GIANNETTI TORRES. SUPERFÍCIES VIVAS. 1964





FARNES DE ANDRADE, GRAVURA N° 3, 1962

FRANZ WEISSMANN, SEM TITULO, 1994





MARY VIEIRA, LIBERDADE EM EQUILÍBRIO, 1980

A
F
I
E
R
G
O
I
L
B
I
B
I

- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- AMARAL, Aracy (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo, MAM/Pinacoteca do Estado, 1977.
- ÁVILA, Affonso. "Nas vésperas da 'semana' de 22: o grupo mineiro de *A Revista*". In: *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo, Summus, 1978.
- ÁVILA, Cristina. "A expressão da presença de Portinari em Belo Horizonte". In: *Portinari - 90 anos*. Belo Horizonte, PBH/MAP, s/d.
- _____. "Modernismo em Minas, um paradoxo - uma questão em aberto". In: *Análise e Conjuntura*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, jan./abril 1986.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1992.
- BUENO, Antônio Sérgio. *O modernismo em Belo Horizonte - Década de vinte*. Belo Horizonte, UFMG/PROED, 1982.
- CALABRESE, Ómar. *A Idade neobarroca*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- Complemento nº 1. Belo Horizonte, s/m, 1956.
- Diário do Mundi. Rio de Janeiro, 1º out. 1944.
- Diário de Notícias. São Paulo, 29 out. 1944.
- "Embaixada artística". *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 abr. 1924, p. 1.
- Estado de Minas. Belo Horizonte, 21 maio 1944, p. 12 (2ª Seção).
- Folha de Minas. Belo Horizonte, 13 jun. 1944 (coluna Cidade).
- HUTCHÉON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York, Routledge, 1988.
- MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. *Belo Horizonte - um espaço para a República*. Belo Horizonte, UFMG, 1989.
- MARTINS, Wilsom. *O modernismo - a literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1967.
- MOISÉS, Leyla Perrone. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". In: *Flares na escrivaninha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- MORAIS, Frederico. *Guignard*. Rio de Janeiro, MAM/Centro de Artes Novo Mundo, 1974.
- SAMPAIO, Márcia. *Paisagem mineira*. Belo Horizonte, Palácio das Artes, 1977.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas: 1944-1962*. Pedro Leopoldo (MG), Companhia Empreendimento Saborá, 1988.
- _____. "Do tempo à história". In: *Modernismo em Minas - Salão de 1936*. Belo Horizonte, Museu de Arte de Belo Horizonte/Espacão Casa do Baile, 1986.
- Vocação. Belo Horizonte, maio-agosto 1951, nºs. 2 e 3.
- ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 30/40*. São Paulo, Nobel, 1991.
- _____. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983 (v. 2).
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, Futurante, 1982.

