

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Rodrigo Castilho Dias

A ARTE DO DELEGADO:

Renato Augusto de Lima (1893-1978) e a presença do Impressionismo em Belo Horizonte

Belo Horizonte

2024

Rodrigo Castilho Dias

**A ARTE DO DELEGADO:
Renato Augusto de Lima (1893-1978) e a presença do Impressionismo em Belo
Horizonte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

709.81A Dias, Rodrigo Castilho, 1996-
L732d A arte do delegado [recurso eletrônico] : Renato Augusto de Lima
2024 (1893-1978) e a presença do Impressionismo em Belo Horizonte /
Rodrigo Castilho Dias. – 2024.
 1 recurso online.

 Orientadora: Rita Lages Rodrigues.

 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
 Inclui bibliografia.

 1. Lima, Renato Augusto de, 1893-1978 – Teses. 2. Impressionismo
(Arte) – Teses. 3. Arte – Belo Horizonte – História – Teses. I.
Rodrigues, Rita Lages. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno
RODRIGO CASTILHO DIAS - Número de Registro **2022686483**.

Título: "A Arte do Delegado: Renato Augusto de Lima (1893-1978) e a
presença do Impressionismo em Belo Horizonte"

Rita Lages Rodrigues

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Orientadora – EBA/UFMG

Márcia Andrés Ribeiro

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro – Titular – UFMG

Juliana Silveira Mafra

Prof. Dra. Juliana Silveira Mafra – Titular – Escola Guignard/UEMG

Belo Horizonte, 23 de agosto de 2024

Aos meus pais, Albelio e Soraya.
À minha avó, Dária.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Minas Gerais por ter me acolhido, novamente, na condição de seu aluno.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes pela excelência de seus profissionais e estudantes e a seriedade na condução das mais diversas questões.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – CAPES pela concessão da bolsa de incentivo para a realização desta pesquisa.

À orientadora Rita Lages pelo acolhimento do projeto, pela leitura atenta de meus textos e as observações sempre pertinentes.

Às professoras Juliana Mafra, Marília Andrés e Yacy-Ara Froner por terem se dedicado à avaliação cuidadosa deste trabalho, na qualificação e na defesa.

Às professoras Janaina Rodrigues e Christiana Quady pela supervisão no estágio docente.

Aos meus pais, Albelio e Soraya, pelo apoio e incentivo contínuos para que eu nunca desistisse de meus sonhos.

À minha avó Dária pelo exemplo de vida, carinho e afeto.

A Maria pela companhia que torna a vida mais bela, mais saborosa, mais colorida. Obrigado por sempre acreditar em mim, e nunca deixar que eu mesmo desacreditasse.

A Antônio e Luan, amigos que guardo no coração.

A Amelie e Chopin, meus fieis escudeiros.

A Bruna pela amizade e parceria profissional e pelo incentivo em prosseguir com a formação acadêmica.

A Rosário pela escuta e consideração.

A Luís Augusto de Lima pelo apoio na pesquisa e por gentilmente me receber em sua residência para me mostrar as obras de seu avô.

A Maria Elisabeth Versieux e seus filhos, Raquel e Leonardo, pelas conversas sobre o "vovô" Aníbal e por me apresentarem quadros que muito me encantaram. Agradeço, igualmente, a Luiz Péret, por ter aberto as portas de sua casa para me mostrar algumas pinturas fascinantes de Mattos.

Ao grupo de pesquisa composto pelos orientandos, pelas leituras e trocas.

Aos colegas artistas dos grupos de pesquisa ESTE: Estudo em Arte e NUPPE: Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino pelos encontros.

Aos funcionários do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, do Arquivo Público Mineiro, da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, do Circuito Liberdade, da Escola Estadual Pedro II, da Fundação Clóvis Salgado, do Museu Histórico Abílio Barreto, do Museu Mineiro, do Palácio Anchieta e do Palácio da Liberdade. A maioria das imagens apresentadas nesta dissertação provém desses acervos, de modo que não existiria pesquisa não fosse pelo trabalho rigoroso e persistente das pessoas que fazem essas instituições.

A Renato de Lima por transformar meu olhar sobre Belo Horizonte.

"De tudo ficaram três coisas: a certeza de que ele estava sempre começando, a certeza de que era preciso continuar e a certeza de que seria interrompido antes de terminar. Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro."

Fernando Sabino. O encontro marcado. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 145

RESUMO

Esta pesquisa engendra-se a partir da vida e obra de Renato Augusto de Lima (Ouro Preto, 1893 - Belo Horizonte, 1978), considerando sua produção pictórica como um fio condutor para se discutir a presença do Impressionismo em Belo Horizonte – ou seja, a adoção de procedimentos pictóricos identificados ao movimento francês do século XIX por parte de alguns artistas locais associados ao período acadêmico da história da arte regional. Pintor autodidata e delegado do segundo distrito de Belo Horizonte (1931-1957), o filho do político e escritor Antônio Augusto de Lima (1859-1934) e pai do também artista Celso Renato de Lima (1912-1992) construiu uma bem-sucedida carreira artística entre as décadas de 1930 e 1970 na capital mineira, tendo participado de inúmeras mostras coletivas e realizado outras tantas individuais. Optou-se, no âmbito deste trabalho, por uma escala reduzida de observação considerando a perspectiva da micro-história: centrando-se no individual e do específico, construiu-se a biografia do artista, mas com enfoque nos produtos resultantes de suas ações, suas pinturas. Disto, decorreu três operações concomitantes ao delineamento de sua trajetória: a análise de alguns quadros de sua autoria, circunscritos entre os anos de 1930 e 1976, na qual procurou-se evidenciar algumas das soluções formais efetuadas e os temas por eles abarcados; a identificação de como seus trabalhos foram recebidos no decorrer de seu percurso; e a aproximação de sua obra com a dos pintores Aníbal Mattos (1886-1969) e Genesco Murta (1885-1967) –, compreendendo a necessidade de ampliar o campo de discussão ao abarcar nomes geralmente identificados ao mesmo período histórico da produção artística regional. Deste movimento de colocar em paralelo a obra dos três artistas, evidenciou-se semelhanças entre suas práticas pictóricas concernentes aos temas abarcados e determinadas técnicas empregadas, além da maneira como seus quadros foram recebidos nos contextos de suas atuações. Tal fato, por sua vez, serviu de estímulo para deslocar a discussão em torno da relação entre o Impressionismo e o Brasil, outrora concentrada no Rio de Janeiro e no ensino artístico oficial do final do século XIX e início do século XX, para Belo Horizonte.

Palavras-chave: pintura; micro-história; Renato de Lima; Impressionismo.

ABSTRACT

This research structures itself around the life and work of Renato Augusto de Lima (Ouro Preto, 1893 - Belo Horizonte, 1978), considering his pictorial production as a guiding thread to discuss the presence of Impressionism in Belo Horizonte – that is, the adoption of pictorial procedures identified with the French movement of the 19th century by some local artists associated with the academic period in the regional history of art. Self-taught painter and chief of police of the second district of Belo Horizonte (1931-1957), the son of the politician and writer Antônio Augusto de Lima (1859-1934) and father of the artist Celso Renato de Lima (1912-1992) built a successful artistic career between the 1930s and 1970s in the capital of Minas Gerais, having participated in numerous group exhibitions and held many individual ones. Within the scope of this work, we opted for a reduced scale of observation considering the perspective of microhistory: concentrating on the individual and the specific, we constructed the artist's biography, but with a focus on the products that resulted from his actions, his paintings. Thus, three operations took place concomitantly with the outlining of his artistic trajectory: the analysis of some paintings made by him, limited between the years 1930 and 1976, in which an attempt was made to highlight some of the formal solutions and the themes they covered; the identification of how his work was received along his career; and the approximation of his work to that of the painters Aníbal Mattos (1886-1969) and Genesco Murta (1885-1967) – understanding the need to expand the field of discussion by encompassing names generally identified with the same historical period of the regional artistic production. This movement of placing in parallel the work of the three artists revealed similarities between their pictorial practices regarding the themes covered and certain techniques used, in addition to the way in which their paintings were received in the contexts of their works. This fact served as a stimulus to shift the discussion around the relationship between Impressionism and Brazil, once concentrated in Rio de Janeiro and in the official academic teaching at the end of the 19th century and beginning of the 20th century, to Belo Horizonte.

Keywords: painting; microhistory; Renato de Lima; Impressionism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Renato e a família Augusto de Lima. Belo Horizonte, 1909.....	26
Figura 2 - Vernissage da exposição do pintor Virgílio Maurício. Belo Horizonte, 1912.	29
Figura 3 - “‘Telhados de Ouro Preto’, magnífico quadro do pintor Renato A. Lima.” – excerto jornalístico.	35
Figura 4 - Igreja de Nossa Senhora do Carmo - Ouro Preto. Renato de Lima. 1930. Óleo sobre tela. 51,2 x 42,3 cm.....	37
Figura 5 - Vista do Interior. Renato de Lima. 1932. Óleo sobre papel. 51,5 x 43 cm.	39
Figura 6 - Teatro Municipal de Belo Horizonte. Data desconhecida.	41
Figura 7 - Pintura – A Noite Ilustrada, Rio de Janeiro. 1935.....	47
Figura 8 - Ponte do Rosário. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre cartão, 24,5 x 36 cm.....	48
Figura 9 - “No Salão de 1936 – Duas telas do pintor patricio Renato Augusto de Lima: á esquerda “Casa de Colono em Belo Horizonte”; á direita ‘Casa dos Inconfidentes’”.....	49
Figura 10 - Artistas participantes do Salão Bar Brasil, Belo Horizonte, 1936.....	51
Figura 11 - A Exposição de Arte Moderna. Legenda superior: “Os trabalhos de pintura, caricatura e desenho que obtiveram premios em dinheiro – Fernando, Delpino Junior, Renato Lima e Genesco Murta”; legenda inferior: “os trabalhos que obtiveram menção honrosa: assignados por Erico, Alvarenga, Monsã e Delpino Junior”.....	53
Figura 12 - Miséria. Fernando Pieruccetti. Crayon sobre papel. 1936.....	57
Figura 13 - Jornaleiros Dormindo. Fernando Pieruccetti. Crayon sobre papel. 1936.	57
Figura 14 - Grupo do Salão do Bar Brasil (1936). Caricatura de Delpino Jr. (Del Pino).	59
Figura 15 - A Mulher que Matou o Marido com uma Tampa de... Renato de Lima. S/D. Aquarela sobre papel. 10 x 15,5 cm.	61
Figura 16 - Flagrante. Renato de Lima. Década de 1930. Óleo sobre tela. 40,3 x 29,8 cm....	62
Figura 17 - Renato de Lima pintando em seu ateliê. 1939.....	67
Figura 18 - Renato de Lima pintando em Ouro Preto. Genesco Murta. Década de 1930. Óleo sobre cartão, 30 x 35 cm.....	69
Figura 19 - Igreja de São Francisco de Assis. Renato de Lima. 1939. Óleo sobre tela.	70
Figura 20 - Sem título. Renato de Lima. 1939. Óleo sobre tela.	71
Figura 21 - Despedida do Sol – Ouro Preto, Renato de Lima, 1939.....	72

Figura 22 - Paisagem – Ouro Preto. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre eucatex. 51 x 63 cm.	72
Figura 23 - Paisagem – Ouro Preto. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre eucatex. 51 x 71 cm.	73
Figura 24 - Grande Hotel Internacional. Belo Horizonte, c. 1911.	78
Figura 25 - Ateliê de Renato de Lima. Belo Horizonte, 1941.....	79
Figura 26 - Exposição de Renato de Lima no Grande Hotel. Belo Horizonte, 1941.	81
Figura 27 - Fazenda Velha. Renato de Lima, 1941.....	82
Figura 28 - Prefeitura Velha. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre tela, 26 x 38 cm.	83
Figura 29 - Olaria Antonini. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre tela, 26 x 38 cm.	85
Figura 30 - Igreja de São Francisco Xavier – Niterói. Renato de Lima. S/D. Aquarela sobre papel, 15 x 20 cm.....	89
Figura 31 - Igreja de São Francisco Xavier – Niterói. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre tela, 22 x 26 cm.	90
Figura 32 - Marinha – Rio de Janeiro. Renato de Lima. 1948. Óleo sobre tela, 23,7x32 cm.	90
Figura 33 - Grande Espetáculo (reprodução de jornal). Renato de Lima. 1952.....	92
Figura 34 - Circo. Renato de Lima. S/D. Bico de pena sobre papel. 22,4 x 15,9 cm.....	92
Figura 35 - Rua do Ouvidor (1868) – Ouro Preto. Aquarela de Renato de Lima. 1961.	98
Figura 36 - Praça Tiradentes – Ouro Preto. Renato de Lima. 1967. Óleo sobre eucatex. 33,5 x 42 cm.	104
Figura 37 - Procissão em Ouro Preto. Renato de Lima. Década de 1970. Óleo sobre tela. 37 x 45 cm.	106
Figura 38 - Objetos de sacristia (estudo). Renato de Lima. 1970. Óleo sobre madeira sobre eucatex. 24,7 x 18,8 cm.	107
Figura 39 - Sem título. Renato de Lima. 1974. Óleo sobre tela.	110
Figura 40 - Antônio Dias – Ouro Preto. Renato de Lima. 1976. Óleo sobre tela.	111
Figura 41 - Paisagem. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre cartão, 31,5 x 26 cm.	113
Figura 42 - Aníbal Mattos pintando ao ar livre, em Minas Gerais. 1913.....	118
Figura 43 - Margem do Rio Pomba. Aníbal Mattos, 1914. Óleo sobre tela, 74,3 x 105 cm.	121
Figura 44 - Velho Chafariz. Aníbal Mattos, 1924. Óleo sobre tela, 197 x 135 cm.....	123
Figura 45 - Paisagem - Casas Antigas (Rua de Cidade Colonial). Aníbal Mattos, 1926. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.....	125

Figura 46 - Rua de Cidade Colonial. Aníbal Mattos, 1926. Óleo sobre tela, 77,5 x 79 cm..	126
Figura 47 - Fazenda da Borda do Campo (Solar Tradicional). Aníbal Mattos, 1927. Óleo sobre tela, 105 x 162 cm.....	127
Figura 48 - Fazenda do Leitão. Aníbal Mattos, 1940. Óleo sobre tela, 49 x 64 cm.....	129
Figura 49 - Sem título. Aníbal Mattos, S/D. Óleo sobre tela, 73 x 100 cm.	132
Figura 50 - Genesco Murta pintando ao ar livre. Ouro Preto, 1957.....	133
Figura 51 - Genesco Murta no seu atelier em Paris. c. 1912-1914.	135
Figura 52 - Morro do Castelo. Genesco Murta, 1920. Óleo sobre tela, 125,7 x 90,2 cm.	140
Figura 53 - Casa dos Inconfidentes – Ouro Preto. Genesco Murta, 1927. Óleo sobre tela, 46,5 x 55 cm.	142
Figura 54 - Chafariz de Dirceu – Ouro Preto. Genesco Murta, 1927. Óleo sobre tela, 44,5 x 53,5 cm.	144
Figura 55 - Sem título (Passagem de Mariana). Genesco Murta, S/D. Óleo sobre madeira, 236 x 133,5 cm.	145
Figura 56 - Renato de Lima. c. década de 1970.	154

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relação dos Trabalhos Expostos – Exposição de Renato de Lima no Teatro Municipal, 1934.....	43
Tabela 2 - Aquarelas – Exposição de Renato de Lima no Theatro Municipal, 1934.....	44
Tabela 3 - Relação dos Trabalhos Expostos – Exposição de Renato de Lima no Automóvel Clube, 1963.....	99

LISTA DE SIGLAS

AIBA: Academia Imperial de Belas Artes

APC-BH: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

APM: Arquivo Público Mineiro

CENEX-UFMG: Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais

DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda

ENBA: Escola Nacional de Belas Artes

FCS: Fundação Clóvis Salgado

IEPHA-MG: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

MAM-SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo

MHAB: Museu Histórico Abílio Barreto

MM: Museu Mineiro

UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 APARECE UM DELEGADO PINTOR: os anos iniciais, entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro (1890-1930)	26
2.1 Da Delegacia de Polícia à Exposição Geral de Belas Artes	26
2.2 As Exposições Individuais no Teatro Municipal e o Salão do Bar Brasil (1936).....	40
2.3 Viagens para Ouro Preto.....	66
3 À HISTÓRIA, COM AFETO: a consolidação no meio artístico de Belo Horizonte (1940-1970)	76
3.1 As Exposições Individuais no Grande Hotel, o Museu Histórico de Belo Horizonte e incursões ao Rio de Janeiro	78
3.2 A Obra Tardia: décadas de 1960 e 1970.....	97
4 IMPRESSIONISTAS NA CIDADE MODERNA?	117
4.1 Aníbal Pinto de Mattos (Vassouras, RJ, 1886 - Belo Horizonte, MG, 1969)	117
4.2 Genesco Murta Lages (Minas Novas, 1885 - Belo Horizonte, 1967)	132
4.3 Entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro	147
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
Referências	157
ANEXOS	167

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa engendra-se a partir da vida e obra de Renato Augusto de Lima (Ouro Preto, 1893 - Belo Horizonte, 1978). Pintor autodidata e delegado do segundo distrito de Belo Horizonte (1931-1957), o filho do político e escritor Antônio Augusto de Lima (1859-1934) e pai do também artista Celso Renato de Lima (1912-1992) construiu uma bem-sucedida trajetória artística entre as décadas de 1930 e 1970 na capital mineira, tendo participado de inúmeras mostras coletivas e realizado outras tantas individuais.

Sua história se confunde, pois, com lugares caros à visualidade de Belo Horizonte de uma parcela do século XX, como o antigo Teatro Municipal e o Grande Hotel Internacional – duas edificações nas quais o artista expôs regularmente suas pinturas e que não mais existem na configuração urbana da cidade –, além de eventos significativos da produção artística regional do mesmo período. Sobre este último destacam-se, por exemplo, as Exposições Gerais de Belas Artes, realizadas sob os auspícios da Sociedade Mineira de Belas Artes – associação fundada pelo pintor carioca Aníbal Mattos (1886-1969), em 1918 –, a Exposição de Arte Moderna de 1936 – o Salão do Bar Brasil –, na qual Renato de Lima logrou valioso reconhecimento e uma posição destacada entre os seus pares; e os salões de arte organizados pela prefeitura municipal, a partir de 1937. Deste exercício de regularmente apresentar seus trabalhos à sociedade belo-horizontina, por pouco mais de quarenta anos, resultou não só uma obra de considerável nuance e extensão, mas, também, que seu nome fosse recorrente no itinerário crítico de sua época, representado por figuras como Eduardo Frieiro (1889-1982), Mari'Stella Tristão (1919-1997) e Moacyr Andrade (1897-1979).

Até o presente momento, contudo, tal atuação de destaque não havia se traduzido em pesquisas dedicadas a discutir sua obra, de modo que sua produção se encontrava relativamente ausente da discussão sobre a história da arte regional. Por outro lado, Renato de Lima é comumente identificado às artes visuais do período anterior ao modernismo belo-horizontino que encontra, na vinda do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) à cidade, em 1944, para fundar uma escola de arte, um de seus marcos mais representativos¹. Segundo Ávila (1986), a produção artística da década de 1920 na capital mineira foi marcada por um paradoxo:

¹ Para Ávila (1997), o processo de modernização da produção artística de Belo Horizonte conhece incursões significativas nas décadas de 1920 – criação da *A Revista* pelos escritores modernistas da capital, e a exposição de Zina Aita no Palácio do Conselho Deliberativo, em 1920 – e 1930 – estabelecimento da escultora e professora belga Jeanne Milde na cidade e a realização do Salão do Bar Brasil (1936) –, mas é na década de 1940 que a implantação do modernismo na cidade iria se consolidar em virtude das propostas inovadoras de Juscelino Kubitschek, como a construção do Conjunto Moderno da Pampulha, a I Exposição de Arte Moderna e a vinda de Alberto da Veiga Guignard.

enquanto a literatura se alinhou às tendências mais progressistas do modernismo paulista – cita-se, nesse sentido, o grupo de intelectuais que se reuniu em torno da *A Revista*, como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Pedro Nava (1903-1984), Emílio Moura (1902-1971) e João Alphonsus (1901-1944) –, as artes plásticas permaneceram estagnadas em torno do academicismo. Tal situação pouco teria se alterado na década seguinte. Aníbal Mattos, pintor de trabalhos "essencialmente acadêmicos, com esporádicas nuances de Impressionismo" (ÁVILA, 1986, p. 174), é um dos artistas mais prestigiados do período, e

ao seu lado, atuam outros artistas também acadêmicos, como Honório Esteves, José Jacinto das Neves e ainda Francisco Rocha, J. Fernandino Junior, Joaquim Gasparino, José Peret, Paschoali Cioli entre outros. Sobressai como pintor, cuja obra tem qualidade superior à de seus contemporâneos, Genesco Murta, bastante influenciado pelo impressionismo. E Belmiro de Almeida, que produziria a maior parte de sua obra no Rio de Janeiro e na Europa. (Ibidem, p. 175)

No ponto de vista da autora, portanto,

enquanto a literatura se renova, vivendo um momento de apogeu criativo, traduzido no modernismo concernente 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. (ÁVILA, 1997, p. 175)

Vieira (1997), em sentido semelhante, caracterizou as décadas de 1920 e 1930 na cidade a partir da dialética entre o academicismo institucionalizado e o modernismo emergente. Na perspectiva da pesquisadora, o primeiro item deste conflito exprimiu-se na atuação proeminente de Aníbal Mattos na cidade: assumindo o sistema das belas artes da capital mineira, a partir de 1918, e representando os ideais da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) – republicanos e positivas, fundamentados sob a neutralidade das instituições e a permanência conservadora da ordem –, da qual foi aluno, Mattos teria reproduzido o conservador sistema hegemônico das belas artes do país, e os quadros por ele produzidos encontrar-se-iam em consonância com o gosto da classe burguesa dominante (VIEIRA, 1997).

Ainda que o teor de algumas das colocações das duas autoras tenha sido problematizado e revisto nos últimos anos – pode-se citar, nesse sentido, desde a equivalência entre as artes plásticas e a literatura da década de 1920, em Belo Horizonte, enquanto um pressuposto analítico, à adoção pouco crítica de modelos estilísticos da história da arte europeia à história da arte da capital mineira, além do “academicismo” da obra pictórica de Aníbal Mattos², nota-

² Ver Vivas (2012). Segundo o autor, "o problema interpretativo tem sido exigir um atrelamento das artes plásticas à literatura, assim como esperar uma correspondência entre as vanguardas europeias, o modernismo paulista e as produções de Belo Horizonte. Parece existir uma necessidade de ajuste da obra de Aníbal Mattos aos modelos interpretativos forjados pela história da arte tradicional. (...) A tentativa de analisar a produção artística de Aníbal

se que a ideia da produção artística do período enquanto "acadêmica" continua a se fazer presente. Afinal, é sob este rótulo, conjuntamente com o de "clássico", que quadros de Renato de Lima, assim como de outros artistas, como Aníbal Mattos, Belmiro de Almeida (1858-1935), Francisco Rocha (1879-1937), Honório Esteves (1860-1933), Genesco Murta (1885-1967), José Jacinto das Neves (18??-1931), e Nazareno Altavilla (1921-1989) são apresentados no Museu Mineiro (MM), considerando a exposição de longa duração *Minas das Artes, Histórias Gerais*, inaugurada ao final de 2018. Até o momento de escrita deste texto, tal é a forma preterida pela instituição para apresentar um recorte de seu extenso acervo ao grande público.

A noção de um período acadêmico anterior ao modernismo não se restringe à situação belo-horizontina e abarca um conjunto mais amplo da história da arte no Brasil e na Europa. Segundo Pereira (2011), que empreendeu rigorosa revisão da produção artística fluminense circunscrita à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do século XIX, cristalizou-se na historiografia tradicional a ideia de que a produção artística do país, sob o ponto de vista de Rio de Janeiro e São Paulo, encontrava-se vegetando alienadamente em um neoclassicismo ou academicismo até ser efetivamente revitalizada pelo modernismo das décadas de 1910 e 1920³. Dissertando acerca da dificuldade de compreender a produção artística brasileira dentro deste esquema sequencial de estilos, algo comumente utilizado para definir a produção europeia, salientou a autora a necessidade de repensar a estrutura evolutiva atribuída à história desta última, atentando-se para o fato de que diferentes estilos muitas vezes coexistiram em conflito ou pacificamente. Assim, afirmou que

Olhando deste ponto de vista, fica mais fácil entender a maneira como os estilos foram absorvidos pela arte brasileira. Em grande parte do século XIX, o neoclássico e o romantismo são postos em cena, quase concomitantemente; e a partir da década de 1880, há a entrada simultânea do realismo, impressionismo e simbolismo. (...) A versatilidade na utilização de muitas linguagens formais diferentes não corresponde propriamente a mudança de fases (...), mas se trata, muito mais, da possibilidade de escolha entre estilos diferentes, segundo a sua apropriação a funções diferentes – tais como a pintura histórica, retrato, cenas do cotidiano, paisagens, painéis decorativos. (PEREIRA, 2011, p. 94).

Em contraposição a uma historiografia pautada na noção de universalidade, "cuja lógica exige o estudo de obras e de acontecimentos, de classificações estilísticas típicas de um modelo, condicionando os próprios artistas a se integrarem aos mesmos para assegurar um espaço na História" (KERN, 2004, p. 209), preferiu-se a perspectiva da micro-história, partindo do

Mattos, considerando os aspectos artísticos sem a tentativa de construir rótulos como acadêmico, moderno ou conservador, é desafiadora." (VIVAS, 2012, p. 43-44).

³ Na perspectiva de Valle, "a manobra era clara: desqualificando e diminuindo o academicismo fluminense e enfatizando a sua suposta estagnação estética, os modernistas só poderiam, por contraste, sair exaltados" (VALLE, 2007, p. 6)

pressuposto de que a dimensão individual, particular, possibilita tensionar os paradigmas normativos, generalizantes:

A redução da escala é uma operação experimental justamente devido a esse fato, porque ela presume que as delimitações do contexto e sua coerência são aparentes, e revela aquelas contradições que só aparecem quando a escala de referência é alterada. (LEVI, 1992, p. 155)

Construiu-se, assim, a biografia de Renato de Lima, mas com o enfoque recaído sobre os produtos resultantes de suas ações: as pinturas⁴. A partir de Freitas (2004) e a concepção da imagem artística em função de três dimensões – formal (a imagem como um acontecimento da visão, em sua dimensionalidade, materialidade e visualidade), semântica (os significados formais, temáticos e simbólicos que ela pode suscitar) e social (a imagem como prática social, coisa e artefato) –, decorreu-se três operações concomitantes ao delineamento da trajetória do ouro-pretano: a análise de alguns quadros de sua autoria, realizados entre 1930 e 1976, na qual procurou-se evidenciar algumas das soluções formais efetuadas e os temas por eles abarcados; a identificação de como seus trabalhos foram recebidos no decorrer de seu percurso, sob o princípio de que

o historiador da arte (...) deve considerar toda a cadeia de juízos que foram pronunciados a respeito das obras de que se trata. A história da crítica não é uma operação auxiliar ou de acompanhamento, (...) ela é um procedimento metódico indispensável, talvez o mais construtivo, da história da arte. (ARGAN, 2005, p. 24)

E, por fim, a aproximação de sua pintura com a de alguns artistas contemporâneos a sua trajetória, compreendendo a necessidade de ampliar o campo de discussão ao abarcar nomes geralmente identificados ao mesmo período histórico da produção artística regional.

No âmbito deste trabalho, propôs-se discutir as pinturas contempladas preferindo interrogar as imagens a utilizar conceitos como "acadêmica" ou "impressionista" para defini-las – “o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define” (COLI, 2001, s/p). Por outro lado, considerou-se, igualmente, que não pode ser ignorado o fato da pintura do delegado, por exemplo, ter sido ocasionalmente associada ao Impressionismo, durante o período em que ele esteve em atividade, e que o próprio artista tenha considerado sua produção nesses termos, segundo depoimentos de pessoas próximas. Para Luís Augusto de Lima, neto do pintor, "Renato de Lima sempre se considerou e é considerado um impressionista" (LIMA, 1987, p. 10). Nesse sentido, ao analisar sua obra, objetivou-se tomá-la como um fio condutor

⁴ Para Rodrigues (2012), ao se relacionar a micro-história com a produção artística, é central o foco nos produtos resultantes destas ações – as obras de arte –, de maneira que a escrita da biografia não deve se limitar a ser uma descrição factual da existência do biografado, mas sim uma discussão acerca de questões específicas relacionadas a sua condição como artista, os trabalhos por ele produzidos e o meio no qual ele se encontra inserido.

para discutir a presença do Impressionismo em Belo Horizonte – ou seja, a adoção de procedimentos pictóricos identificados ao movimento francês, por parte de alguns artistas locais associados ao período acadêmico da história regional.

É necessário, portanto, definir tal conceito à luz da história da arte europeia. Considera-se, aqui, a perspectiva construída por Meyer Schapiro em *Impressionismo: reflexões e percepções* (2002) – a principal referência aqui consultada –, segundo a qual o Impressionismo compreende um grupo de pintores que não obstante terem desenvolvidos caminhos próprios, compartilharam metas e interesses comuns, de modo ser possível identificar, em suas produções, características semelhantes, tanto em relação às pinturas produzidas (as soluções formais e os temas por elas abarcadas) quanto à prática pictórica em si. Comumente associados à pintura impressionista são os pintores Alfred Sisley (1839-1899), Camille Pissarro (1830-1903), Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Edouard Manet (1832-1883), Mary Cassatt (1843-1926) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919).

Deixando seus ateliês para pintarem ao ar livre, esses artistas dedicaram-se a retratar ocasiões e objetos cotidianos extraídos dos espetáculos visuais promovidos pela sociedade industrial parisiense do século XIX: ruas povoadas de multidões, parques, balneários, estradas de ferro, cafés, diversões, esportes ao ar livre, entre outros. Contrapunham-se, pois, aos motivos históricos, míticos e poéticos das escolas neoclássica e romântica anteriores, uma vez que seus temas eram despojados de qualquer conhecimento especial ou cultura literária (SCHAPIRO, 2002).

Segundo Schapiro (2002), ao procurarem registrar a "impressão" ou "sensação" de determinado ambiente, tais pintores se diferenciavam de igual forma da arte precedente, uma vez que tal atitude era concebida como uma experiência primordial, ainda desposada do filtro da memória, da fantasia, ou da observação analítica. Um dos procedimentos básicos para fazê-lo era tratar as coisas, os objetos, simplesmente, como "cores não interpretadas" – uma proposição de implicações, até então, radicalmente novas:

Não estava em questão a função habitual da cor como signo, mas sim sua posição em uma escala de qualidades, muitas vezes coordenadas. (...) Como um tom em música que contribui para uma melodia ou harmonia distinta em virtude de sua qualidade perceptível no contexto, a cor tem um caráter que é afetado pelos tons vizinhos. (...) Ao desprezar os signos mais constantes das cores do objeto, os pintores descobriram um novo conjunto de signos para aspectos do mundo que não tinha sido observados atentamente antes: as diversas modalidades de luz e atmosfera. O novo modo de tratar a cor foi um motivo de desconforto perante as pinturas impressionistas. No entanto, para os próprios impressionistas, sua cor era realmente mais exata na representação do que a luz aceita dos pintores tradicionais. Por exemplo, as sombras eram coloridas, e a cor é um signo da luz do sol mesmo na sombra; antes, as sombras escuras, marrons

e pretas, eram signos de volume e posição de um objeto em relação à luz, à atmosfera e à distância. (Ibidem, p. 62-63)

Assim, narra o autor que, quando sujeitos às imprevisíveis e transitórias circunstâncias da atmosfera de um ambiente externo, entregues a uma prática pictórica pautada no empirismo e na pesquisa fenomenológica das propriedades da cor e da luz, os impressionistas preferiam a rápida execução e o improviso, apegando-se à sugestão das formas e evitando traçá-las com exatidão, desobedecendo as leis estritas da perspectiva. Trabalhavam *alla prima* – sem um desenho preparatório –, acrescentando as cores na tela conforme o objeto externo lhes estimulava e considerando o inacabado como uma legítima opção formal (SCHAPIRO, 2002). A superfície pictórica da pintura impressionista caracterizou-se, por conseguinte, pelas pinceladas palpáveis e manchas de tinta nítidas, de modo que, quando "vistas em conjunto, fabricam uma teia na superfície – uma película ou crosta de pigmento que aqui, mais do que na arte antecedente, subsiste em uma textura diferente da imagem-objeto" (Ibidem, p. 65). Daí resultou a construção de um espaço que, ao mesmo tempo em que evidenciava o mundo representado, tornava igualmente visível os aspectos materiais constitutivos da pintura, de modo ser necessário recuar alguns metros da tela para reconstituir uma imagem reconhecível: essa decomposição dos objetos representados – o tensionamento dos seus limites – “fazendo-os parecer imprecisos e, muitas vezes, indecifráveis” (Ibidem, p. 223) era acompanhada por uma paleta de cores expressiva, que abdicava do uso da tinta preta em favor dos contrastes de diferentes matizes e seus inúmeros tons.

Feita essa breve explanação, que contém algumas características gerais da estética e do método impressionista, como elaboradas pelo historiador americano, a presente dissertação encontra-se segmentada em três momentos distintos. O primeiro capítulo, intitulado "APARECE UM DELEGADO PINTOR: os anos iniciais, entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro (1890-1930)" debruça-se sobre os primórdios da trajetória de Renato de Lima em Belo Horizonte, concentrando-se sobre o período correspondente a sua estreia no meio artístico da cidade: a década de 1930. Dessa maneira, procurou-se discutir sua atuação em alguns dos principais eventos por ele participados neste excerto histórico, como a nona e a décima edição da Exposição Geral de Belas Artes, em 1933 e 1934, respectivamente; as recorrentes mostras individuais por ele realizadas no *foyer* do Teatro Municipal da cidade, a partir de 1934; e sua participação no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e na Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte – o Salão Bar Brasil –, ambos em 1936. Atentando-se à maneira como sua presença foi recepcionada no meio artístico da região, procurou-se evidenciar como logo em seus anos iniciais Renato de Lima se tornou um pintor associado à representação da

paisagem das cidades históricas mineiras, em especial, a de Ouro Preto, firmando-se, em um curto espaço de tempo, como um dos pintores mais destacados de Belo Horizonte. Explorou-se, igualmente, sua condição enquanto delegado do segundo distrito da cidade, algo que lhe conferiu uma significativa distinção entre seus pares para além do fato dele ser considerado um artista de técnica e sensibilidade apuradas. No decorrer do texto, analisaram-se algumas pinturas do artista produzidas no período, evidenciando a predileção pela paisagem da antiga Vila Rica em seus monumentos históricos e urbanismo característicos, ao mesmo tempo em que se discutiu momentos pontuais nos quais o artista dialogou com assuntos mais diretamente relacionados à profissão policial em sua obra pictórica.

O segundo capítulo, de nome "À HISTÓRIA, COM AFETO: a consolidação no meio artístico de Belo Horizonte (1940-1970)", toma como objeto o conjunto restante da trajetória do pintor delegado. Prosseguindo com a participação em diferentes mostras individuais e coletivas, dentro e fora de Belo Horizonte, ressaltou-se a consolidação de sua imagem enquanto um intérprete do passado e da história, principalmente, de Minas Gerais; sua posição enquanto pintor, por excelência, da paisagem de sua terra natal; e a emergência do termo acadêmico para caracterizar sua produção, a partir da década de 1950. Discutiu-se, pois, suas mostras individuais no Grande Hotel da cidade, os quadros de sua autoria presentes no Museu Histórico Abílio Barreto, fundado em 1943, suas incursões ao Rio de Janeiro e sua obra tardia (identificada a partir de sua aposentadoria do serviço público, em 1957). No que concerne aos quadros contemplados e/ou analisados, destacaram-se os voltados à paisagem de Belo Horizonte, Ouro Preto e do Rio de Janeiro. Propôs-se, ao final do capítulo, elencar as características principais de sua obra pictórica considerando o escopo de quadros realizados entre 1930 e 1976, além de explorar a associação de sua pintura com o Impressionismo.

O terceiro e último capítulo, "IMPRESSIONISTAS NA CIDADE MODERNA?", traz para a discussão as obras dos pintores Aníbal Mattos e Genesco Murta. Por que a escolha dos dois artistas, em específico? Uma das justificativas possíveis seria o fato deles constituírem-se como alguns dos nomes mais representativos do denominado período acadêmico da produção artística regional. Com efeito, a proposta de aproximação entre os três artistas foi inicialmente provocada pela seguinte passagem, extraída do catálogo da exposição *Celso Renato: arte no sangue, arte na memória*⁵, que apresenta Renato de Lima da seguinte forma:

⁵ A exposição ocorreu em 1985 no Museu Mineiro e, apesar de conter em seu título não o nome do antigo delegado do segundo distrito, mas o de seu filho, a mostra se constituiu, na prática, como uma celebração das contribuições da família Augusto de Lima à Minas Gerais. Assim, obras de Celso dividiram o espaço da instituição com alguns quadros de seu pai e peças de seu avô, Antônio Augusto de Lima, como sua máscara mortuária e sua condecoração

Como pintor forma-se autodidaticamente considerando, segundo suas próprias palavras, "a experiência e a emoção". Trabalha ao lado de Genesco Murta e Aníbal Mattos, seus contemporâneos e amigos, que exercem influência significativa sobre sua obra. Especializa-se, sistematicamente, em três técnicas: aquarela, óleo e bico de pena. Inicialmente identifica-se com o academicismo, aproximando-se, paulatinamente, do Impressionismo. (SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS, 1985, s/p)

À tal afirmação, que atribui uma significativa presença dos dois artistas na obra do delegado, somou-se a proposta de Silva (1989) que, apesar de carecer de maiores aprofundamentos ou continuidades, instiga a pensar a produção de Aníbal Mattos, Genesco Murta e Renato de Lima como integrantes de uma prática pictórica comum. Assim, identificando uma postura pouco produtiva, no âmbito acadêmico, por parte de pesquisadores que insistiam em priorizar o estudo da literatura das décadas de 1920 e 1930 em detrimento das artes plásticas, resistindo, pois, "em trabalhar com as manifestações artísticas que fogem aos cânones modernistas, deixando conseqüentemente uma lacuna nos estudos da História da Arte da época" (SILVA, 1989, p. 49), reivindicou o autor que, em relação aos artistas belo-horizontinos do período,

podemos considerar que a maioria deles insere-se no estilo Impressionista. Por exemplo, as pinturas feitas por Renato de Lima, Aníbal Mattos, Genesco Murta, este chegando a explorar bastante o pontilhismo entre outros. Diante dessa observação, não podemos considerar ou somente rotular os trabalhos realizados por estes artistas de acadêmicos, como querem os estudiosos do Modernismo. Observando melhor os trabalhos destes artistas, constatamos a predominância de pinturas paisagísticas aos moldes impressionistas, o que não corresponde às normas neoclássicas e acadêmicas de se fazer arte. (Ibidem, p. 52)

Deste movimento de colocar em paralelo a obra dos três artistas, evidenciou-se não só semelhanças entre suas práticas pictóricas no que concerne aos assuntos retratados e determinados procedimentos, como também o fato de que suas produções foram eventualmente associadas por terceiros ao Impressionismo (em alguns casos, até por eles mesmos) durante o período concernente a suas atuações. Tal fato, somado às soluções formais empregadas pelos artistas, demonstradas a partir da análise de algumas obras, serviu de estímulo para inserir Minas Gerais (sob a perspectiva de Belo Horizonte) na discussão mais ampla acerca da relação entre o estilo artístico e o Brasil, que tende a se concentrar em torno do ensino acadêmico fluminense do final do século XIX e início do século XX.

Para a realização deste trabalho foi necessária a visita a diferentes acervos públicos sob o intuito de entrar em contato com as obras e realizar registros fotográficos. Contemplou-se

como membro efetivo da Academia Brasileira de Letras. De acordo com o catálogo, a pesquisa histórica foi desenvolvida por Cristina Ávila Santos e Vânia Maria Leite Rocha.

quadros das seguintes instituições: Arquivo Público Mineiro (APM), Escola Estadual Pedro II, Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), Museu Mineiro, Palácio da Liberdade (Fundação Clóvis Salgado – FCS) – todos situados em Belo Horizonte – e o Palácio Anchieta, em Vitória, Espírito Santo. Acrescenta-se, ainda, o acervo particular de Luís Augusto de Lima, cuja coleção preserva uma parte significativa da produção pictórica de Renato de Lima.

À coleta de imagens seguiu-se em paralelo a reunião de um extenso acervo de matérias jornalísticas publicadas entre as décadas de 1910 e 1980. Uma vez que os jornais e as revistas se apresentavam como os meios de comunicação por excelência, revisitar antigas edições se mostrou o caminho necessário para rastrear a atividade dos artistas deste período. Assim, estudou-se um conjunto de reportagens sobre exposições, entrevistas, depoimentos e artigos de opinião dos pintores aqui contemplados com a finalidade de tecer uma narrativa sobre suas obras. Foram os seguintes jornais consultados: os mineiros *Alterosa*, *Correio Mineiro*, *Diário da Tarde*, *Diário de Minas*, *Estado de Minas*, *Folha de Minas*, *Lavoura e Comercio*, *Mensagem*, *Minas Gerais*, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, *Tribuna de Minas* e *Vida de Minas*; os cariocas *A Noite*, *Correio da Manhã*, *Fon Fon*, *Gazeta de Notícias*, *Ilustração Brasileira*, *O Jornal*, *Revista da Semana* e *Última Hora*; e o paulista *Correio Paulistano*. Alcançá-los foi possível por intermédio do Museu Mineiro, da Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Portanto, estruturou-se uma pesquisa que, calcada sobremaneira na análise documental, procurou discutir a obra de Renato de Lima e de alguns de seus contemporâneos e, conseqüentemente, a presença do Impressionismo em Belo Horizonte. Ao fazê-lo, evidenciou-se ademais um conjunto de artistas que se dedicaram ativamente em pesquisar pictoricamente o passado colonial e a natureza regional de Minas Gerais e do Rio de Janeiro.

2 APARECE UM DELEGADO PINTOR: os anos iniciais, entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro (1890-1930)

"Nascido em Ouro Preto, desde a mais tenra idade, habituara-me a olhar as velhas moradas com suas paredes desbotadas pelo tempo. Extasiava-me ao contemplar o castanho escuro das portadas, e o amarelo das ocas das paredes e os 'barrados' arroxeados que circundavam os aposentos vetustos das residências seculares"
(Renato de Lima, 1963)⁶.

2.1 Da Delegacia de Polícia à Exposição Geral de Belas Artes

Figura 1 - Renato e a família Augusto de Lima. Belo Horizonte, 1909⁷.



Fonte: Arquivo Público Mineiro. Disponível em:
<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=62202> Acesso em 19 jun. 2024.

⁶ LIMA, 1963, p. 72

⁷ Renato de Lima é o terceiro da fileira do meio, considerando a ordem de leitura da esquerda para a direita.

Renato Augusto de Lima (figura 1) nasceu em Ouro Preto, à Rua Alvarenga, nº 1, no bairro do Rosário, em 1893. Filho do político e escritor Antônio Augusto de Lima e de Vera Monteiro de Barros de Suckow (1870-?), aos sete anos de idade mudou-se da antiga capital de Minas para a atual, a fim de estudar no Ginásio Mineiro⁸.

Belo Horizonte, inaugurada no ano de 1897, sob o intuito de ser súpula dos valores republicanos e positivistas de seu tempo, encontrou, no passado colonial do estado, seu tema fundante, afinal, "a cidade que iam fundar, espaço novo, não nascia sem procedência e sem mitos de origens" (MELLO, 1996, p. 33). Em relação à configuração precedente, tal empreendimento representou, na perspectiva de Mello (1996), não uma ruptura do tipo novo/velho, moderno/antigo, mas uma recomposição do tempo histórico dentro de uma legitimação da justaposição tradição/futuro, na qual Ouro Preto foi elevada à condição de solo sagrado da pátria, a raiz original de Minas, enquanto a nova capital, erguida sobre o antigo Arraial do Curral del Rei, surgiu como a outra face da moeda, aquilo que estava por vir.

O traçado da nova cidade era, pois, sensivelmente distinto ao reivindicado pelas tradicionais cidades históricas de Minas. Se na antiga Vila Rica, por exemplo, as ruas eram tortuosas e estreitas, "definidas e traçadas pela disposição das edificações que ditavam a própria fisionomia urbana" (JULIÃO, 1996, p. 58), em Belo Horizonte, as ruas longas, largas e uniformes, "tornaram-se o princípio organizativo da paisagem, subordinando todos os outros elementos urbanísticos aos seus imperativos" (Ibidem). Para Julião, tal princípio organizacional, calcado na racionalidade e na técnica, assinalou um ajuste às novas demandas da vida moderna, uma vez que

Era um indício de um novo padrão de sociabilidade, voltado para o espaço público, cosmopolita e urbano. Também as ruas e avenidas, com suas dimensões monumentais, constituíam verdadeiras artérias, apropriadas ao tráfego, à circulação de mercadorias, da multidão e dos veículos – lugares de trânsito e negócios. A construção do espaço projetava uma imagem associada à do movimento frenético e desimpedido de coisas e pessoas. (Ibidem)

Nos primeiros anos do século XX, um lugar da jovem capital de Minas, em específico, concentrava as atividades de cultura e lazer do ambiente cosmopolita emergente: a Rua da Bahia⁹. No ano de 1910, um jovem Renato de Lima seria nela avistado, expressando suas inclinações artísticas pela primeira vez no Café e Confeitaria High-Life, – ponto de reunião da

⁸ Ver Superintendência de Museus (1985).

⁹ "No comércio, a Bahia concentrava casas de primeira qualidade: confeitaria, restaurante, charutaria, bombonnière, atelier de costura, chapeleiras, agência de automóveis... (...) Quanto aos hábitos, modas e diversão, a Rua da Bahia reunia tudo do que havia de melhor: o Teatro Municipal, o Cinema Odeon, o Clube Belo Horizonte, a Livraria Francisco Alves..., e ainda distribuidora de jornais e revistas, bondes, luzes, gente, movimento, sem falar no aclamado footing. Quer dizer: era a civilização." (SILVEIRA, 1996, p. 137-138).

"rapaziada chic da capital" (VITA apud SILVEIRA, 1996, p. 138) – através de uma exposição de caricaturas que "mostravam paus d'água, boemios, sujeitos tomando chuva" (BAHIA, 1978, p. 1). Tal mostra foi lembrada, anos mais tarde, por Eduardo Frieiro, que afirmou ter ela evidenciado um talento de caricaturista e desenhista que era "incontestável e fazia supor ser essa a sua verdadeira inclinação artística, que certamente teria seguido com o melhor êxito, se quisesse" (FRIEIRO, 1933, p. 7). Apesar disso, tratou-se de um evento pontual na juventude do artista, e outra exposição sua não aconteceria senão muito tempo depois.

Segundo o crítico Moacyr Andrade, o ambiente artístico de Belo Horizonte, à época, era de escassas oportunidades e acontecimentos, pois

os pintores faziam suas telas e alguns as mostravam nas vitrines das casas comerciais. Exposição pública para ser visitada, não. Só de artistas de fora. Estímulo era o que faltava aos da terra. Os mais arrojados, iam para o Rio. E até para o exterior estudar. (ANDRADE, 1982, p. 270)

Guimarães (2011), expandindo esta afirmativa, indicou que os anos iniciais da nova capital de Minas foram marcados pela ausência de instituições de ensino de arte e de uma crítica especializada, que pudessem contribuir para a articulação de um campo artístico da cidade. A prática pictórica era consideravelmente limitada, e

a maioria dos pintores e escultores (principalmente italianos) que vieram para a cidade contratados pela comissão construtora se limitava a adornar paredes, tetos e fachadas de prédios públicos e privados, sendo que alguns poucos produziam e exibiam suas telas precariamente. (GUIMARÃES, 2011, p. 12)

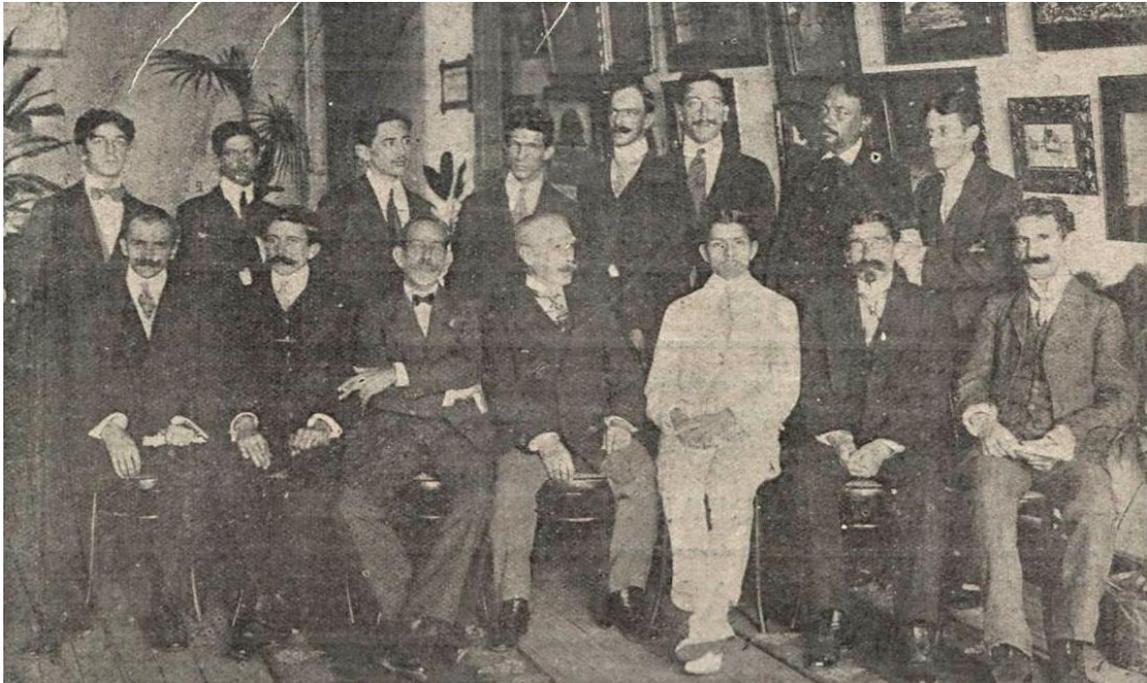
Por outro lado, a ocorrência de tais eventos que contavam amiúde com a presença de figuras notáveis da região – políticos e intelectuais –, além de entusiasmada cobertura da imprensa, demonstram, igualmente, que

em Belo Horizonte, no curso das três primeiras décadas do século XX, não obstante o ambiente cultural caracterizado por um desenvolvimento vagaroso e pouco articulado, a sociedade saberá acolher e aplaudir o entusiasmo de alguns pintores que, de alguma forma, sentiam-se atraídos por uma ideia vaga do que pudesse significar a "vida moderna" na metrópole. (GIANNETTI, 2022a, p. 123)

Neste cenário inicial, além da mencionada exposição de caricaturas, Renato chegou a ser documentado em outra mostra realizada na cidade, no caso, a do pintor alagoano Virgílio Maurício (1892-1937), em 1912 (figura 2). Na imagem encontram-se, ainda, outras figuras destacadas deste meio artístico ainda incipiente, como o pintor fluminense Antônio Corrêa e Castro (1848-1929) – "o qual, tendo realizado a primeira exposição de pintura da nova capital Belo Horizonte em dezembro de 1897, no contexto da sua inauguração, retornará a cidade, em 1907, como professor de desenho da Escola Normal Modelo, então recém-criada" (Ibidem) e José Jacinto das Neves – "ouro-pretano, funcionário da Secretaria do Interior em Belo

Horizonte, cativante figura de boêmio e paisagista de reconhecido valor” (Ibidem, p. 124)¹⁰ –, demonstrando que o filho de Antônio Augusto de Lima circulava, desde cedo, em eventos desta natureza, na capital – possivelmente, sob influência de seu pai, igualmente visível na fotografia.

Figura 2 - *Vernissage* da exposição do pintor Virgílio Maurício. Belo Horizonte, 1912¹¹.



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=116300&pesq=%22Renato%20de%20Lima%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=21352> Acesso em 06.05.2024.

A presença de Renato nos primórdios da cidade moderna também não passou despercebida pelo olhar aguçado de Pedro Nava – ainda que em uma circunstância distinta a dos exemplos citados anteriormente. Na segunda parte de *Balão Cativo*, que compreende o período no qual o escritor se encontrava residindo em Belo Horizonte (1913-1916), foi relatada a seguinte situação no bairro Floresta, onde ele morava com sua família:

Na calçada da frente, para escândalo da tia Joaninha, estacionavam os dois mancebos enamorados. Um, chapéu de pelúcia enterrado até as orelhas, até ao nariz de foíce, costeletas, olho fundo, cabelo preto. O outro, palheta, *pince-nez*, também costeletas. Eram os frangotes Renato Augusto de Lima e Aníbal Monteiro Machado, esperando as namoradas descerem a pé, do Santa Maria, acabadas as aulas. Era hora de começarem seu idílio de cada dia, o primeiro com a morena e pensativa Celina (Linita), o segundo com a clara e risonha Araci. Muito depois casaram e logo as moças

¹⁰ Para saber mais sobre ambos os pintores, ver Giannetti (2022b) e idem (2022c).

¹¹ Considerando a listagem apresentada pelo jornal O Malho (1912), são essas as pessoas presentes na fotografia: primeira fileira (da esquerda para a direita): Borges Flemming, Jorge Modesto, Gustavo Penna, Antônio Corrêa e Castro, Virgílio Maurício, Antônio Augusto de Lima e Horácio Guimarães. Segunda fileira (no mesmo sentido): Renato de Lima, Carneiro de Castro, Edberto Prado Lopes, Heraldo Lima, Celso Werneck, Costa Júnior, José Jacinto das Neves e A. de Paula Lima.

morreram. (...) Desciam a rua olhos entrelaçados, mãos cingidas, levitados no ouro da tarde, ouvindo harpas e vendo serafins... (NAVA, 2012, p. 181-182)

Naqueles anos, o ouro-pretano não se restringia apenas à Belo Horizonte e transitava, também, pelo Rio de Janeiro. Na antiga capital federal do país, pôde travar contato com alguns de seus pintores, como Oswaldo Teixeira (1905-1974) e Lucílio Albuquerque (1877-1939)¹², mas optou por um outro tipo de percurso profissional. Assim, bacharelou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Livre de Direito, em 1915 e, a partir de então, exerceu um conjunto de ofícios diversos.

Uma consulta ao livro de crônicas autobiográficas escrito por Renato e publicado em 1972, de nome *Memórias de um delegado de polícia*, possibilita traçar um pouco do que foram os diferentes trabalhos por ele exercidos, ao longo dos anos. Nas páginas da publicação conta o artista que, tão logo ele adquiriu o grau de bacharel, foi nomeado delegado de polícia do município de Pomba (atual Rio Pomba), nos primeiros dias de janeiro de 1916. Até quando, exatamente, Renato exerceu tal posição, não é por ele revelado; em meados da década de 1920, contudo, ele não mais ocupava o cargo, pois se encontrava residindo, em 1925, novamente, no Rio de Janeiro, trabalhando em uma casa comercial inglesa, onde chefiava uma seção de máquinas agrícolas, como tratores e arados. À época, seu pai, então deputado federal, havia angariado considerável prestígio entre os seus pares e presidia a Comissão de Diplomacia da Câmara dos Deputados, conferindo-o significativo trânsito no Ministério do Exterior: "já eram inúmeras as nomeações de cônsules, secretários de legação, além de promoções pelas quais, julgadas merecidas, ele se interessava junto aos ministros" (LIMA, 1972, p. 33). Por conta disso, era comum que a casa da família Augusto de Lima fosse amiúde frequentada por indivíduos relacionados à diplomacia no país – em sua maioria, intelectuais, indicados pelo deputado à diferentes postos no exterior – e que recepções nas embaixadas fizessem parte do programa oficial e social dos pais de Renato, alimentando, no filho, a esperança de poder se incorporar, algum dia, "àquelas rodas de fino trato e sobretudo da grande cultura que enriquecia os quadros de nossa diplomacia" (Ibidem). Esta vontade quase se concretizou, pois Renato vislumbrou assumir a vaga de auxiliar de consulado, em Hamburgo, Alemanha, após o declínio de um de seus amigos próximos em continuar no cargo. Para a consumação de tal anseio, bastava-lhe, apenas, "a indicação de seu pai ao então Ministro Azevedo Marques¹³" (Ibidem).

¹² A existência de tal contato foi mencionada em uma entrevista concedida por Renato à Maria Cristina Bahia e publicada no *Estado de Minas*, em 1978, na qual foi dito que "quando morava no Rio, ele andava na roda dos pintores, mas não pintava, ficava só olhando o Oswaldo Teixeira, o Lucílio Albuquerque e outros que a memória não esquece" (BAHIA, 1978, p. 1), sem, no entanto, maiores detalhes.

¹³ Renato, neste excerto, se referiu ao professor José Manuel de Azevedo Marques (1865-1943). Entretanto, Marques ocupou o cargo de Ministro das Relações Exteriores entre 1919 e 1922, durante o Governo Epitácio

Entretanto, o deputado Augusto de Lima não cedeu ao desejo do filho, alegando preocupações sobre a proposta de Renato e sua esposa, Celina Jacob (1900-1964), em criar seus dois netos, Celso Renato de Lima e Maria da Glória de Lima (1921-2019) – à época, ainda crianças – no exterior.

Poucos meses depois, Renato trocou suas aspirações diplomáticas por uma promotoria de justiça em Palmira (atual município de Santos Dumont). Sua trajetória profissional se alterou, mais uma vez, no ano seguinte, 1926, quando, representando o foro da cidade nas solenidades da posse de Antônio Carlos de Andrada (1870-1946) como Presidente do Estado, foi nomeado quarto delegado auxiliar de Belo Horizonte. De acordo com Renato, "fui sempre distinguido pelo Presidente Antônio Carlos" (Ibidem, p. 135), e, em dezembro de 1927, ele se surpreendeu com a notícia, pessoalmente lhe dada pelo Presidente, de que ele iria "receber" a Delegacia de Juiz de Fora, "para nela exercer e permanecer à frente do seus já bem complexos serviços" (Ibidem, p. 136). Entretanto, seus planos foram frustrados, pois, ao invés de seguir para a referida cidade, Renato foi designado para Araxá, em um gesto por ele interpretado como parte da intriga política que se desenvolvia no alto escalão do governo mineiro. Segundo narrado pelo ouro-pretano, grupos opositores, integrantes da administração estadual e contrários à possível candidatura de Antônio Carlos à Presidência da República, articularam, na sucessão ao governo do estado, a proposição de um nome "capaz de atrair e fazer 'bandear' para seu lado aqueles que aparentemente protestavam a sua solidariedade ao velho Andrada. E assim ele ficaria entregue a sua própria sorte" (Ibidem). Consequentemente,

Era preciso afastar aquele delegado-auxiliar que não participava dos planos políticos já delineados para a aventura da sucessão ao Governo do Estado e da República. Filho de um deputado federal, fiel ao seu partido, que em hipótese alguma deixaria de apoiar o Presidente Antônio Carlos, realmente seria um perigo mandá-lo para Juiz de Fora, a terra do ilustre Presidente. (Ibidem, p. 137)

A permanência de Renato no posto de quarto delegado auxiliar de Belo Horizonte, por sua vez, foi interrompida em 1931, em razão de sua nomeação ao cargo de delegado do segundo distrito da cidade pelo então Presidente do Estado, Olegário Maciel (1855-1933). Este foi o ofício por ele exercido por mais tempo no serviço público, tendo permanecido no cargo até 1957, quando se aposentou. Comentando sobre sua atuação, e reconhecendo o peso do sobrenome que carregava, pois intrínseco à história mineira recente, afirmou que,

Fui um delegado genuinamente de bairro e, assim sendo, tinha que atuar no meu cargo quase como um vigário de paróquia. Tendo levado para o Polícia Civil um "nascimento" que me ligava indestrutivelmente à tradição da Capital, era imperiosa

Pessoa; no ano narrado, 1925, quem o ocupava era o político Félix Pacheco (1879-1935), que permaneceu na pasta até 1926, durante o Governo Artur Bernardes, sugerindo um possível engano por parte do autor.

para mim uma atitude não somente imposta pelo cargo, mas também pelo nome que trazia e até hoje me traz uma espontânea simpatia que deveria corresponder com a máxima correção no desempenho das funções. (Ibidem, p. 64)

"Na 'Segunda' iam ter os casos mais vibrantes da cidade" (Ibidem, p. 18). O prédio da delegacia do segundo distrito, que se localizava na parte central da cidade, na rua dos Tamoios, foi por Renato vivenciado a partir de toda sorte de delitos e incidentes. Sua jurisdição – embora ocasionalmente interrompida por despachos à outras regiões – se limitava ao centro, algo que lhe proporcionava um contato com públicos dos mais variados, "e alcançava às vezes num só expediente todos os graus da sociedade e atingia mesmo à zona remota de alguns bairros afastados" (Ibidem, p. 84). Sobre algumas das situações com as quais tinha que lidar e intervir,

Muito a contragosto, tive de resolver a horas mortas complicações de famílias, brigas de casais enciumados. Tive também de deter algumas horas, jovens inexperientes, arrastados às vezes à tentação de um furto, de alguma velhacaria surpreendida pelos guardas-civis, que me atiravam involuntariamente dentro daquelas vidas íntimas, cujos segredos ficarão encerrados na minha discipção. (Ibidem)

Não obstante a atividade policial lhe rendeu, também, alguns episódios de uma natureza distinta. Nas noites em que se encontrava de plantão, por exemplo, não era incomum encontrar "rodas interessantes desses boêmios despreocupados, felizes e engraçados, desaparecidos na voragem do tempo e nos cataclismas arquitetônicos que mudaram a face das coisas de Belo Horizonte" (Ibidem, p. 92). Fernando Sabino (1923-2004), em *O Encontro Marcado*, escreveu, nesse sentido, sobre um tal delegado apelidado de Barbusse – uma referência ao escritor Henri Barbusse (1873-1935) –, cujo destino ocasionalmente coincidia com o de Eduardo Marciano e seus dois amigos, Mauro e Hugo, seja para puni-los por suas travessuras, ou para partilhar uma cerveja de forma amigável. Seria Barbusse uma figura inspirada em Renato de Lima? O seguinte trecho instiga a hipótese, seja pela descrição de sua fisionomia, pelo possível período histórico abarcado (a década de 1930), ou por conta do interesse pela literatura expresso pelo personagem (Antônio Augusto de Lima, seu pai, cumpre frisar, era um poeta parnasiano reconhecido):

Uma noite a placa "É Proibido Pisar na Grama" do jardim da igreja de Lourdes foi parar no jardim da casa do delegado. O delegado, pequeno e de cavanhaque, costumava aparecer no bar, pela tarde. Tratava com os rapazes longas discussões sobre literatura. Chamavam-no de Barbusse.

– Imagine o que uns moleques me fizeram ontem – dizia ele.

Os três se punham a rir. O delegado não deixava por menos: na sua primeira noite de plantão mandou um guarda percorrer a cidade:

– Prenda o primeiro que encontrar, se possível os três. Já devem estar bêbados.

Pouco tempo depois, estavam presos. E bêbados.

(...)

Logo, o delegado começava a discutir com eles, através das grades.

– Superado o parnasianismo? Ora, vamos deixar de bobagem, meninos! Depois de Bilac o que foi que houve no Brasil, hein? Me digam! Pois fiquem sabendo que Alberto de Oliveira...

Vingaram-se, trancando o portão de sua casa com um rosário de cadeados furtados de outros portões. O delegado não pôde sair à rua. – Vocês ainda se estrepam comigo – ameaçava, partilhando com eles uma cerveja. (SABINO, 2020, p. 62-63)

E é ocupando o posto de delegado do segundo distrito, então, que o ouro-pretano seria propriamente introduzido ao cenário artístico da cidade, na década de 1930. Passados pouco mais de vinte anos desde a sua primeira exposição, a capital já convivía ativamente com o pintor carioca Aníbal Mattos, estabelecido na cidade desde 1917. Para Moacyr Andrade, a presença do artista foi um divisor de águas na produção artística regional, pois "foi indiscutivelmente ele quem deu corpo, por essa conclamação de artistas, à pintura em Belo Horizonte. Acudiram o que estavam desanimados e outros surgiram" (ANDRADE, 1982, p. 271). Foram, sem dúvida, muitas as contribuições das quais o fluminense esteve à frente desde que se estabeleceu por definitivo na cidade, em 1917, sendo que uma das mais notáveis para os artistas locais certamente foi a criação da Sociedade Mineira de Belas Artes no ano seguinte, por meio da qual foram realizadas inúmeras edições das Exposições Gerais de Belas Artes entre as décadas de 1920 e 1940, uma das poucas formas pelas quais os pintores e escultores de Belo Horizonte podiam expor seus trabalhos à população para lograr algum tipo de reconhecimento. Para Fígoli, Noronha e Guimarães (2015), o pintor se constituiu como uma parte ativa no processo de "invenção" das artes plásticas em Belo Horizonte, pois

coube a Mattos, em seu projeto criador, a transformação das práticas amadoras, 'escondidas' e líricas em um universo organizado, secular e público de instituições oficiais dedicadas à produção, reprodução, circulação e consumo da arte local. Coube a ele a primeira formulação da linguagem simbólica pública e dos cenários e rituais consagrados dessas novas instituições: as cerimônias, os júris, as premiações, os vernissages e todas as demais reuniões legitimadoras das atividades artísticas, nas quais há inúmeros registros de sua participação. (FÍGOLI; NORONHA, GUIMARÃES, 2015, p. 86)

E Mattos, ao conhecer o filho de Antônio Augusto de Lima, "tem uma agradável surpresa. O delegado do 2º distrito era um artista. E começou a incentiva-lo, orientando-o a ser pintor. E os amigos também gostam da ideia" (MALDONADO, 1972, p. 8). Renato, artista, reaparece na sociedade belo-horizontina por meio de uma participação na IX Exposição Geral de Belas Artes, em 1933, tendo sido acompanhado de uma recepção bastante positiva. Uma coluna, escrita pelo periódico *Diário da Tarde* (1933) – que, anos mais tarde, reivindicaria ter sido o veículo jornalístico a revelá-lo ao grande público¹⁴ – de nome "A Arte do Delegado",

¹⁴ Em matéria publicada pelo periódico, em 1972, escreveu-se que "O Diário da Tarde fez o lançamento do doutor Renato de Lima na vida artística, trazendo uma irônica manchete: 'O DELEGADO PINTOR'. (REZENDE, 1972, p. 8).

elegeu o pintor que, na ocasião, apresentava pinturas de aspectos de Ouro Preto – quadros “interessantíssimos” de telhados, casas, pontes e chafarizes – como um dos melhores do certame. O título da matéria, contudo, não escondeu que a outra atividade profissional de Renato fora notada; com efeito, tal fato foi apresentado como algo inusitado, sob alguma ironia:

Surpresa. O delegado do Segundo Districto! (...) Por mais que se esforce o reporter não pode, entretanto, separar o delegado do artista. Tem a impressão de que está vendo o dr. Renato Augusto de Lima com uma grande gravata pintando um quadro em uma sala do 2º Districto, enquanto dois bebados, seguros por um guarda-civil, discutem em outra sala... O reporter de policia não está presente para nos informar si o dr. Renato é um óptimo ou um pessimo delegado de policia. Mas seja bom ou mau delegado, o dr. Renato é um mérito singular. (DIÁRIO DA TARDE, 1933)

Em certo sentido, a matéria publicada pelo jornal revela duas características que se tornariam recorrentes, ao longo da carreira artística de Renato: a primeira delas diz respeito à presença significativa de Ouro Preto que se constituiria, desde os primórdios de sua trajetória, como um motivo predominante de suas pinturas; a segunda refere-se a alguns comentários que seriam tecidos acerca de sua atuação e que, em muitos casos, manifestariam um estranhamento com o fato de Renato se apresentar como pintor, mas, “formalmente”, trabalhar como delegado de polícia. Afinal, como o mesmo jornal escreveu, anos mais tarde, em 1972, “naquele tempo um delegado pintor era o fim da picada” (REZENDE, 1972, p. 8).

Dito isso, sua participação na coletiva municipal foi objeto de comentários de outro periódico da capital, o *Correio Mineiro*, em reportagem ilustrada por uma de suas pinturas que figurou no certame (figura 3), e supostamente redigida por Aníbal Mattos¹⁵. Ecoando preceitos fundamentados por Giorgio Vasari (1511-1574) no século XVI¹⁶, a crítica tratou de referenciar o pintor como um artista nato: possuía limitações, compreensíveis para quem “nunca se aperfeiçoou na pintura e muito menos no desenho, base e fundamento das principais artes, isto é, da pintura, escultura, gravura e arquitetura” (CORREIO MINEIRO, 1933, p. 2), mas estas não ofuscavam o mérito dos trabalhos apresentados. A força plástica de suas pinturas residia, como alegado no jornal, na boa observação do claro-escuro, “faltam-lhe, no entanto, côr e detalhes, que vem naturalmente com a observação da côr. Mas a harmonia das massas e a boa escolha dos assuntos, tornam a sua pintura agradável e atraente.” (Ibidem). O já citado Eduardo

¹⁵ Manuseando um caderno que pertenceu ao artista, atualmente parte do acervo do Arquivo Público Mineiro, encontramos a referida matéria recortada e colada em uma das páginas, acompanhada da seguinte observação, escrita à caneta tinteiro: “Critica feita por Annibal Mattos.” (transcrição do autor).

¹⁶ Como Vasari escreveu, acerca da importância do desenho na concepção artística, “oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura, pintura –, extrai de múltiplos elementos um juízo universal (...) Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma ideia.” (VASARI, 2006, p. 20).

Frieiro, contudo, ao ver de perto as cinco pinturas apresentadas pelo artista no evento, discordou substancialmente da percepção exposta no periódico.

Figura 3 - “‘Telhados de Ouro Preto’, magnífico quadro do pintor Renato A. Lima.” – excerto jornalístico.



Fonte: Exposição Geral de Belas Artes. Correio Mineiro. Belo Horizonte. 20 jun. 1933, p. 2 (Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais - fotografia do autor, ago. 2023).

A qualidade dos trabalhos apresentados pelo pintor estreado, considerado pelo jornalista como “a revelação do nono Salão Mineiro de Belas-Artes” (FRIEIRO, 1933, p. 7), era suficiente, no seu ponto de vista, para ele clamar o título de “pintor de Ouro Preto”, tamanha sua destreza em representar aspectos conhecidos da velha cidade com sensibilidade e poesia:

Renato de Lima é também dos que amam a venerável cidade dos capitães-generais; vota-lhe um amor que aspira a compreendê-la, para melhor a possuir. Pintando-a, faz ato de posse, integra-se materialmente nela, incorpora-a sensualmente ao seu ser, extravasa em forma plástica o lirismo que lhe inspira a paisagem. Suas pequenas telas indicam um temperamento singularmente apto para sentir e captar os aspectos físicos, os pitorescos contornos, a luz e a côr da velha cidade, e capaz de nos dar, principalmente, a ambiência particular, a atmosfera envolvente, o halo poético, sugeridor, da fisionomia ouropretana. (Ibidem)

Reivindicando uma continuidade entre Renato e o pintor Honório Esteves – falecido poucos dias após o início da exposição, aos 73 anos de idade –, argumentou Frieiro, ao longo de sua coluna, que muitos foram os pintores dedicados à saudosa Vila Rica, mas poucos conseguiam, como Renato, captar a sua atmosfera característica, de cor e luminosidade bastante peculiares. Os quadros que o pintor escolheu expor na ocasião – “Telhados de Ouro Preto”, “Casa do Chafariz”, “Ponte do Rosário”, “O que resta da casa de Marília” e “Chafariz da Rua

Guimarães” – não deixavam dúvidas: “aquela verdura, aquela luz fria, aqueles reflexos ensombrados, aquela côr patinada que recobre as cousas, não enganam o olhar de quem conhece bem a nossa Toledo” (Ibidem).

Tais comentários, certamente animadores para o pintor estreante, marcaram o início de sua carreira no meio artístico: a partir de então, o nome “Renato de Lima” deixaria de figurar somente na seção policial dos jornais de Belo Horizonte para integrar, também, os segmentos dedicados aos eventos artísticos da cidade. É proveitoso analisar, nesse sentido, algumas das pinturas realizadas pelo artista no período, no intuito de fornecer alguns apontamentos acerca de sua obra nos anos iniciais de seu percurso.

O quadro Igreja de Nossa Senhora do Carmo (figura 4), atribuído ao ano de 1930 e oriundo do acervo do Museu Mineiro, se debruça sobre um excerto da cidade de Ouro Preto com enfoque recaído sobre a presença de um de seus templos religiosos mais característicos. É possível observar, contudo, que o ponto de vista estabelecido por Renato para retratar a cena apresenta o icônico edifício a partir de uma distância considerável, pois posiciona-o no plano mais afastado da imagem, de maneira que sua fachada frontal surge ao fundo, entrecortada pela escadaria e após ela, o portão e a rua. Por outro lado, ao valer-se de uma iluminação homogênea e dispersa, o pintor, ao optar por um amarelo esmaecido para reger a cena, eliminando as gradações tonais entre aquilo que existe entre os primeiros planos da imagem e os mais afastados, aproxima os elementos representados, favorece a continuidade entre eles, integra-os, tensionando a ilusão de profundidade do espaço.

Figura 4 - Igreja de Nossa Senhora do Carmo - Ouro Preto. Renato de Lima. 1930. Óleo sobre tela. 51,2 x 42,3 cm.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - out. 2022).

Nota-se, ao mesmo tempo, que à pincelada é atribuída alguma imprecisão na definição dos contornos e na corporeidade das formas, e a sugestão e o improvisado imperam sobre o detalhe. Os degraus da escadaria, por exemplo, não são mais do que breves pinceladas horizontais – suas espessuras variando a partir do modo como a cerda do pincel se espremeu sobre a superfície da tela, sem a preocupação de manter uma constância; e a materialidade do asfalto em primeiro plano, por sua vez, é construída a partir de um conjunto expressivo de pinceladas justapostas, na qual o pintor aproveitou para exercer combinações entre o vermelho, amarelo e verde, sobretudo.

Trata-se, portanto, de uma representação que, calcada na segregação dos planos, apresenta a Igreja de Nossa Senhora do Carmo como apenas mais um dos elementos da paisagem objetivada. Assim, o artista, ao retratar esta cena, objetivou menos restituir os objetos em suas individualidades, modelando-os a partir da luz e da sombra e na precisão dos detalhes de suas formas, do que os sugerir a partir de pinceladas evidentes e espontâneas, integrando-os pelas cores e proximidades tonais.

Comparativamente, Renato pintou, em 1932, *Vista do Interior* (figura 5). Em contraposição ao exemplo anterior, neste o pintor deixou de lado a paisagem característica da cidade histórica em favor daquilo que acontece entre as quatro paredes de um cômodo cuja procedência não é das mais óbvias de se precisar. É possível identificar – mesmo que com certa dificuldade, pois as pinceladas mais sugerem do que definem e a disposição dos elementos na cena é propositalmente ambígua – a presença de uma banquetta, que ocupa o canto inferior esquerdo do papel e, no plano mais afastado, aquilo que parece ser uma mesa, ou um pequeno armário, que suporta uma imagem religiosa erguida sobre o seu centro, além de alguns objetos de sacristia, talvez, castiçais. Na parede adjacente, a única fonte luminosa penetra pela janela, revelando, no chão, o padrão geométrico de seu gradil. Seria esse um quarto de uma igreja? Ou um cômodo de uma casa qualquer, dedicada ao recolhimento e ao exercício da fé? Em todo o caso, é evidente o importante papel exercido pela luz, mais especificamente, pelo contraste gerado entre a luminosidade externa e a interna, na produção de um interior que não se revela por inteiro; tal aspecto, somado aos outros elementos anteriormente citados da composição, sugere um ambiente introspectivo, pautado no silêncio e na contemplação.

Figura 5 - Vista do Interior. Renato de Lima. 1932. Óleo sobre papel. 51,5 x 43 cm.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - jul. 2023).

Apesar de se ocuparem da representação de ambientes distintos – exterior e interior, respectivamente – Igreja de Nossa Senhora do Carmo e Vista do Interior são pinturas conduzidas pela presença de elementos religiosos, representados à distância, com alguma discricção quanto a suas formas – no segundo caso, a ambiguidade das formas corrobora, mesmo, para colocar dúvidas quanto à identidade dos objetos representados. A predileção em representar tais motivos não foi estranha ao restante de sua carreira, tornando-se recorrente, principalmente, em seus quadros destinados à representação das cidades históricas, por conta da proeminência das igrejas em suas paisagens. Ainda sim, ambas as pinturas, pertencentes a um acervo público, em Belo Horizonte, são exemplos significativos de algumas escolhas formais e temáticas efetuadas por Renato nos princípios de sua carreira, e que encontram significativa continuidade no decorrer de sua trajetória – como ver-se-á no decorrer deste texto.

2.2 As Exposições Individuais no Teatro Municipal e o Salão do Bar Brasil (1936)

Em 1934, um ano após sua bem-sucedida participação no Salão da sociedade presidida por Mattos, Renato decidiu realizar uma mostra de quadros naquele que se tornaria um de seus espaços expositivos preferenciais na década de 1930: o *foyer* do antigo Teatro Municipal (figura 6) da capital mineira. Um manuscrito transcrito por Luís Augusto de Lima revela que, em uma de suas últimas crônicas, o pintor rememorou tal acontecimento, ressaltando a incerteza que vivenciou quanto a prosseguir com o ofício de pintor em um cenário local povoado de outros que se dedicavam à muito custo ao exercício artístico:

Quando, em abril de 1934, já com quarenta anos, mas com uma coragem de vinte anunciei uma exposição de pintura, pensei numa extravagância passageira. Pois se eu era Delegado de Polícia e dos mais modestos nos anseios sherloquianos, como poderia incorporar-me a um meio que provinha de longos e penosos noviciados? Foi no Teatro Municipal que é hoje o Cine Metr pole. Tinha um “foyer” de sóbria elegância que   noite parecia um salão nobre de embaixada. Fosse este aspecto de brilho social que me impressionou o certo é que me propus a repeti-lo todos os anos se me fosse possível. (LIMA, 1987, p. 10)

Figura 6 - Teatro Municipal de Belo Horizonte. Data desconhecida.



Fonte: Arquivo Público Mineiro. Disponível em:

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=115> Acesso em 25 jun. 2024.

A abertura do evento, que contou com algumas personalidades destacadas do cenário político mineiro, como o major Agenor Antonio de Faria e o secretário do interior Carlos Coimbra da Luz – este último, representando o governador Benedito Valadares (1892-1973)¹⁷ – foi coberta pelo *Minas Gerais*, que não economizou elogios aos quadros apresentados e ao

¹⁷ Dentre os políticos que coincidiram com a trajetória profissional de Renato, Benedito Valadares foi um dos que o delegado mais estimava. Em *Memórias de um delegado de polícia*, afirmou que “o Dr. Benedito Valadares que representou Minas no Senado Federal, foi quem mais me distinguiu, talvez, numa elevada compreensão do meu temperamento. Entre muitas provas de amizade e confiança, destacou-me para a direção artística da Rádio Inconfidência, em época marcante dessa difusora oficial. Designou-me para a Diretoria de Rádio, Imprensa e Diversões Públicas do Departamento de Imprensa e Propaganda e ainda guardo as suas palavras a mim dirigidas, quando me chamou para comunicar esta designação.” (LIMA, 1972, p. 28). Sobre este último, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), inaugurado em 1939, constituiu-se como o principal porta-voz dos ideais do Estado Novo (1937-1945), pois era através dele que “era realizada a propaganda nacional, dentro e fora do país, auxiliando a divulgação das ações governamentais, uniformizando as notícias e, de certo modo, criando um monopólio acerca das informações sobre o Brasil. Outra atividade importante do DIP foi a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da literatura, da imprensa e da radiodifusão. Através dela buscava-se que as informações e narrativas sobre o país e seu povo estivessem de acordo com os princípios instituídos pelo Estado Novo. O DIP também era responsável por promover, organizar e patrocinar manifestações cívicas e festas populares que tivessem um viés patriótico, educativo ou de propaganda turística, exaltando um Brasil Nacionalista”. (FGV CPDOC, 2024). Quando Renato ocupou o órgão não é por ele revelado, mas é possível que sua atuação neste âmbito tenha se dado nos princípios da década de 1940.

artista que novamente se apresentava ao público da cidade. Descrito como um “paizagista de mérito incontestável” (MINAS GERAIS, 1934a, p. 12), o periódico tratou de referenciar o ouro-pretano como um dos nomes de maior relevo das belas artes mineiras, tendo o seu recém-inaugurado certame apenas confirmado os seus méritos já evidenciados no ano anterior. Recapitulando tal acontecimento, afirmou o jornal que os quadros apresentados na nona edição da exposição geral foram, no mínimo, inesperados: não só por terem evidenciado, subitamente, um artista singular baseado em Belo Horizonte, mas, também, por terem sido executados por um autodidata, que tinha de conciliar o seu tempo pintando com as demandas do serviço público:

e essa surpresa e admiração cresceram de intensidade, quando se soube que o sr. Renato de Lima era um artista que se fizera, com o esforço próprio, sem nenhum estudo curricular e cuja obra era resultado de um trabalho lento, mas persistente e incansável, realizado no curto espaço de tempo que lhe sobrava do exercício das suas funções burocráticas. (Ibidem)

E, assim como ocorreu em 1933, foram as pinturas voltadas a diferentes aspectos da antiga Vila Rica o grande destaque da exposição de 1934. Não por acaso, o *Estado de Minas* designou o artista como o “colorista de Ouro Preto” por conta dos quadros apresentados em sua mostra, que foi descrita como “visitadíssima, conseguindo Renato Lima interessar vivamente a sociedade bellorizontina e o nosso meio artístico e intellectual recebendo os melhores e mais justos louvores de quantos puderam admirar sua pintura” (ESTADO DE MINAS, 1934, p. 5). Tão logo o certame finalizou sua temporada de exibição, o jornalista Lopes Rodrigues, em artigo de opinião intitulado “Os pintores místicos de Ouro Preto: a exposição de Renato de Lima”, se ocupou de uma extensa discussão sobre as pinturas expostas, corroborando a imagem de Renato como o “esteta das velas sombrias, das ruínas votivas e das almas desertas de Ouro-Preto” (RODRIGUES, 1934, p. 3). Valendo-se de comentários que misturavam misticismo e religiosidade, e sem disfarçar o entusiasmo que as obras do artista lhe proporcionaram, Rodrigues descreveu a exposição do Teatro Municipal como um “grito de angustia contra o ascetismo paradoxal dos heróis do pincel” (Ibidem), cujos aspectos representados teriam estimulado os visitantes a se recolherem no silêncio meditativo da contemplação. Tal comportamento teria sido mediado pela perspectiva singular que Renato conferia às ruínas da emblemática cidade – com frequência, a desposando de qualquer presença humana:

A tela ouro-pretana de Renato de Lima é um mixto de patético e de sagrado, misticismo melancólico que reflete o crepúsculo das coisas que adormecem o sonho da ruína. (...) O simbolismo místico do seu cenário nativo se representa, hoje, nos muros fendidos, nos solares derreados, nas fontes paradas, nas ermidas cinéreas, nas heras pendentes do seu rincão. Seus quadros, quasi todos inspirados em Ouro-Preto, são telas despovoadas, sem personagens, apresentando a singularidade dos vasos

humanos. (...) Renato de Lima não é um mestre da pintura, é mais do que isto, é um pintor; não é um mestre da arte, está acima da vulgaridade técnica do classicismo escolástico, é um artista. Não é um plástico, é um emotivo. (Ibidem)

Notavelmente, a representação pictórica de diferentes aspectos da cidade natal do artista esteve no foco dos comentários da mostra, tendo sido mais tarde referenciada como a primeira exposição (artística) dedicada exclusivamente a Ouro Preto (MOREIRA, 1978). Tal pioneirismo era, ao que parece, reivindicado pelo próprio artista, pois, em entrevista ao *Estado de Minas*, na década de 1970, escreveu-se que sua “primeira individual foi no Teatro Municipal, inteiramente consagrada a Ouro Preto, e ele se orgulha de ter sido o primeiro pintor brasileiro a fazer uma exposição só sobre Ouro Preto” (BAHIA, 1978, p. 1). Entretanto, uma consulta ao catálogo da exposição (ver anexo A), que divide os trabalhos entre as técnicas da tinta a óleo (tabela 1) e aquarela (tabela 2), revela terem sido os seus motivos mais diversos do que somente aspectos da velha capital.

Tabela 1 - Relação dos Trabalhos Expostos – Exposição de Renato de Lima no Teatro Municipal, 1934.

RELAÇÃO DOS TRABALHOS EXPOSTOS					
nº	Título	Valor	nº	Título	Valor
1	Marinha – (Arpoador)	500\$	22	Ladeira de São Francisco	150\$
2	“O Tunnel”	500\$	23	O Bom Jesus – O. Preto – “Cabeças”	150\$
3	O Bairro de Antonio Dias – O. Preto	300\$	24	Igreja da Piedade – O. Preto	150\$
4	Ruínas – O. Preto	300\$	25	Impressão de Villa Rica	400\$
5	A Casa da Ponte – Rosario – O. Preto	500\$	26	A Cordilheira do Itacolomi	300\$
6	O Mosteiro de S. Bernardino – Angra dos Reis	300\$	27	Sol na ladeira	400\$
7	Casa dos Inconfidentes – O. Preto	500\$	28	Chapada da Serra – B. Horizonte	400\$
8	O Passo Dez de Cima – O. Preto	500\$	29	Copacabana	300\$
9	Bahia	300\$	30	Mancha	250\$
10	Estrada Velha de Petropolis	500\$	31	Mancha	250\$

RELAÇÃO DOS TRABALHOS EXPOSTOS					
11	Ponte dos Contos – O. Preto	500\$	32	Saudades do que ficou para traz	300\$
12	Velha Sé	500\$	33	Chafariz – O. Preto	350\$
13	Olaria da Varzea – B. Horizonte	300\$	34	Portão do Cemiterio – S. Francisco de Paula	250\$
14	Barcas – Niteroi	300\$	35	Igreja das Dôres	300\$
15	Barcas – I. do Governador	300\$	36	Vista para o mar	350\$
16	Olaria do Quartel	500\$	37	O Carmo – O. Preto	300\$
17	Debulhando milho – Bahia	150\$	38	Caminhos na Colonia Affonso Pena – B. Horizonte	250\$
18	O Beco do Cotovello – S. João d’El-Rey	500\$	39	Paysagem triste	300\$
19	Quietude mystica (Imp. de Sacristia Velha)	600\$	40	Fundo de casa	300\$
20	O Bairro do Rosario – O. Preto	250\$	41	Casebres do Barro Preto	350\$
21	Ponte de Marilia	200\$			

Fonte: elaboração do autor, a partir de catálogo disponível no Arquivo Público Mineiro (ver anexo A).

Tabela 2 - Aquarelas – Exposição de Renato de Lima no Theatro Municipal, 1934

AQUARELLAS		
Nº	Título	Valor
1	Procissão	
2	O Morro e o cortiço	
3	Samba de Carnaval	
4	Praça Arthur Bernardes (Gavea)	
5	Becco do Carmo	
6	Phantasia	
7	Rosario	
8	Ponte do Rosario	50\$

AQUARELLAS		
8	Ponte do Rosario – (O. Preto)	
9	E. de S. Francisco – (O. Preto)	
10	Paisagens de Belo Horizonte	
11	Ponte dos Contos – (O. Preto)	
12	Chafariz do Alvarenga – (O. Preto)	
13	Rua do Rosario – (O. Preto)	
14	Olaria	

Fonte: elaboração do autor, a partir de catálogo disponível no Arquivo Público Mineiro (ver anexo A).

As conclusões a serem elaboradas a partir da listagem dos trabalhos presentes são, necessariamente, limitadas: não se dispõe da imagem das obras e, embora uma quantidade considerável de quadros tenha sido nomeada a partir do motivo principal conjuntamente ao lugar onde ele se encontra, muitas vezes essa geografia é omitida, restringindo os comentários a inferências e hipóteses. Não obstante, alguns apontamentos pertinentes são possíveis de serem feitos: visualiza-se, assim, que, apesar de uma quantidade significativa de quadros, cujos títulos identificam ou sugerem motivos extraídos de Ouro Preto, como é o caso das pinturas a óleo “O Bairro de Antonio Dias” (3), “Ruínas” (4), “A Casa da Ponte – Rosario” (5), “Casa dos Inconfidentes” (7), “O Passo Dez de Cima” (8), “Ponte dos Contos” (11), “Quietude mystica” (19), “O Bairro do Rosario” (20), “Ponte de Marília” (21), “Cabeças” (23), “Igreja da Piedade” (24), “Impressão de Vila Rica” (25), “A Cordilheira do Itacolomi” (26), “Chafariz” (33), “Portão do Cemitério” (34), “O Carmo” (37), e das aquarelas “Becco do Carmo” (5), “Rosario” (7), “Ponte do Rosario” (8), “E. de S. Francisco” (9), “Ponte dos Contos” (11), “Chafariz do Alvarenga” (12) e “Rua do Rosario” (13), a exposição de Renato contemplou, também, representações de aspectos de outras localidades, ainda que em menor escala. Mesmo nos primórdios de sua trajetória, se fazem presentes elementos extraídos das paisagens de Belo Horizonte, demonstrado pelos quadros “Olaria da Varzea”, “Olaria do Quartel”, “Chapada da Serra”, “Caminhos na Colonia Affonso Pena” e “Casebres do Barro Preto” (tabela 1 - n. 13, 16, 28, 38, 41, respectivamente) e “Paisagens de Belo Horizonte” (tabela 2 - n. 10); de São João Del Rey, atestado por “O Beco do Cotovello” (tabela 1 - n. 18); do interior e do litoral do Rio de Janeiro, como sugerem os trabalhos “Marinha (Arpoador)”, “O Mosteiro de S. Bernardino – Angra dos Reis”, “Estrada Velha de Petropolis”, “Barcas – Niteroi”, “Barcas – Ilha do Governador” e “Copacabana” – (tabela 1 - n. 1, 6, 10, 14, 15 e 29); e da Bahia, presente no quadro homônimo “Bahia” e na peça “Debulhando milho” (tabela 1 - n. 9 e 17). Nota-se, ainda,

outros aspectos curiosos, dignos de menção: pinturas que demonstram a vontade do artista em antecipar, logo em seus títulos, o conteúdo sentimental que estaria patente na representação objetivada, como “Saudades do que ficou para trás” (tabela 1 - n. 32) e “Paisagem Triste” (tabela 1 - n. 39), fugindo, assim, do lugar comum, no que concerne à nomeação das obras; e a representação de práticas culturais que referenciam mais diretamente a participação da sociedade, como indicam as aquarelas “Procissão” (tabela 2 - n. 1) e “Samba de Carnaval” (tabela 2 - n. 3). Por fim, destaca-se, novamente, a já citada pintura “Impressão de Villa Rica”, cujo título remete ao quadro do pintor francês Claude Monet (1840-1926), “Impressão, sol nascente” (1872) e à análise efetuada por Schapiro (2002) sobre o uso do termo “impressão” por parte do artista, empregado, possivelmente, para sugerir o efeito da cena sobre o olhar do observador e, por conseguinte, indicar uma pintura calcada na realidade do impreciso e do atmosférico na natureza.

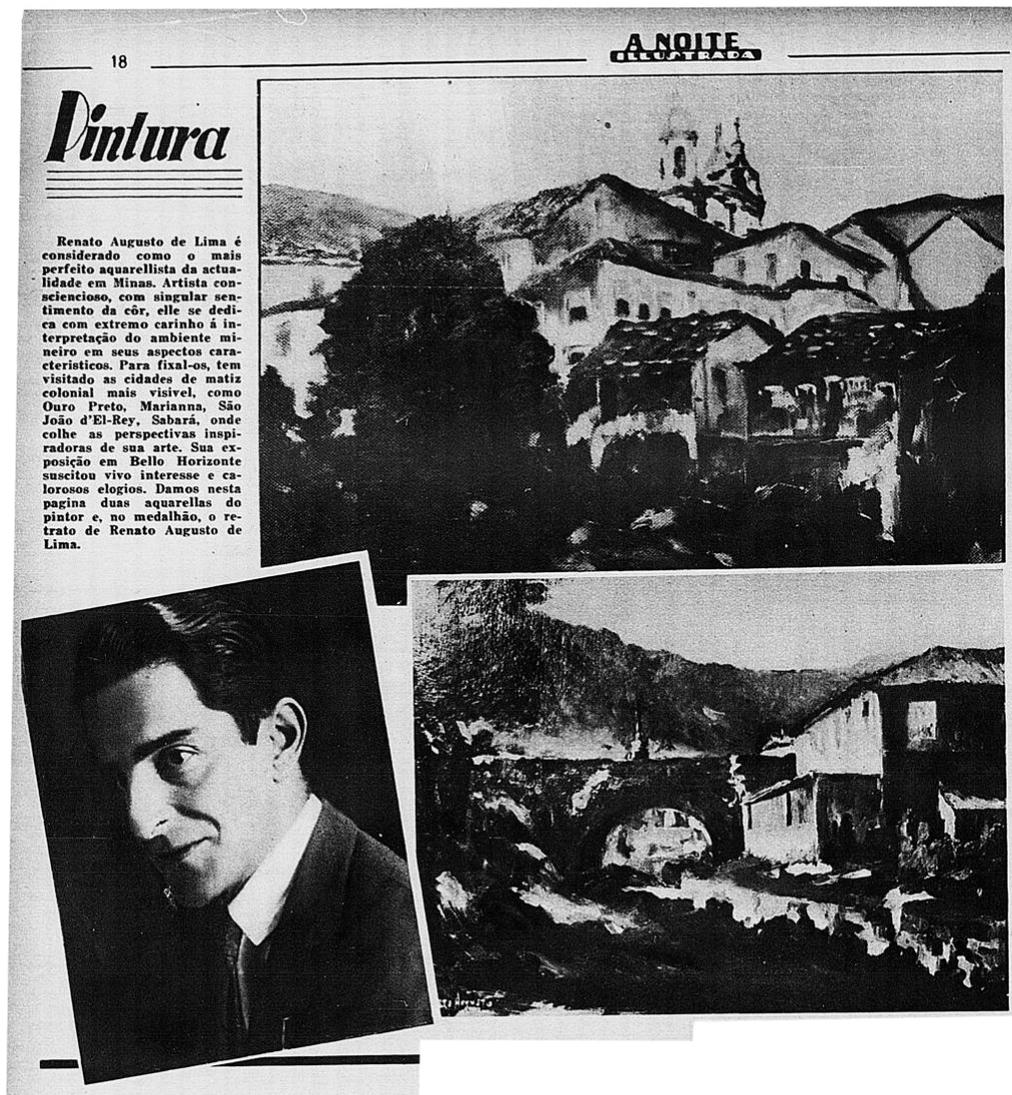
A partir dos comentários tecidos sobre seus quadros em 1933 e 1934, é possível constatar o início da consolidação, no meio artístico regional, de Renato de Lima enquanto o pintor "intérprete das cidades históricas", mas, em especial, de Ouro Preto. No ano seguinte, 1935, em razão do retorno dos quadros do artista ao Teatro Municipal, afirmou o *Minas Gerais* que

A lendaria Ouro Preto, com seus velhos monumentos, assim como Sabará, tem sido fonte de admiráveis motivos para o espírito de Renato Lima. Suas igrejas, seus chafarizes, suas ruas, enfim seu ambiente severo e patriarcal, lembrando outros tempos, outros costumes, outros homens, outros dramas e outras alegrias, vem encontrando no pincel de Renato Lima o seu fiel interprete e o seu melhor cultor. (MINAS GERAIS, 1935, p. 12)

É igualmente notória a maneira elogiosa como os veículos jornalísticos locais estavam se referindo à Renato, nos primórdios de sua atuação: no caso da exposição de 1935, o *Minas Gerais* (1935) se dirigiu a ele como um dos melhores pintores mineiros, pois dotado de um temperamento singular e uma sensibilidade visual aguda – mesmo que tal qualidade fosse, em parte, devedora de sua ascendência privilegiada: “filho de uma família de artistas, Renato Lima, pela lógica da hereditariedade, não podia deixar de ser. E’ também artista e da mais alta virtuosidade” (Ibidem). Tais colocações, assim como outras citadas anteriormente, evidenciam a condição prestigiosa alcançada pelo delegado, em Belo Horizonte; mais surpreendente, ainda, é o fato de ela ter se dado em um espaço relativamente curto de tempo, considerando que sua estreia no meio artístico ocorreu, efetivamente, em 1933. Destaca-se, todavia, que a qualidade de seus trabalhos não era apenas exaltada em seu estado natal e, também em 1935, o carioca *A Noite Ilustrada* destacou o ouro-pretano como “o mais perfeito aquarellista da actualidade em

Minas” (A NOITE ILLUSTRADA, 1935, p. 18), em razão de suas representações sensíveis de aspectos das cidades históricas mineiras, como Ouro Preto, Mariana, São João del-Rei e Sabará. Na página do jornal dedicada à reportagem (figura 7), é possível visualizar, além da foto de perfil do pintor, uma reprodução do quadro "Telhados de Ouro Preto" (figura 3), que figurou na IX Exposição Geral de Belas Artes, e de uma pintura destacando a Ponte do Rosário, na antiga Vila Rica.

Figura 7 - Pintura – A Noite Illustrada, Rio de Janeiro. 1935.



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120588&pesq=%22Renato%20Augusto%20de%20Lima%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=7550> Acesso em 06.11.2023.

Sobre esta última, é provável que esse registro pictórico da Ponte do Rosário tenha sido o mesmo que figurou na IX Exposição Geral de Belas Artes de 1933, considerando o conjunto

de quadros listado por Frieiro (1933). Com efeito, a partir da reprodução oferecida pelo jornal *A Noite Ilustrada*, é possível apontar semelhanças significativas com a seguinte pintura dedicada ao mesmo motivo (figura 8) – ao menos, no que diz respeito à estrutura compositiva –, sugerindo terem sido ambos os trabalhos realizados em um espaço de tempo semelhante. No caso em questão, trata-se de uma pintura a óleo sobre cartão que se vale do mesmo enquadramento do trabalho divulgado pelo periódico, apresentando, assim, a paisagem de Ouro Preto sob o enfoque de sua ponte característica e seus arredores. Salta aos olhos a paleta de cores vibrante empregada pelo artista que, abstendo-se do uso da tinta preta, utiliza-se sobremaneira de verdes, vermelhos, roxos e azuis para explorar contrastes acentuados e construir uma representação na qual a pincelada e a materialidade da tinta se fazem aparentes. É notório, nesse sentido, o quanto os elementos apresentados na cena – a vegetação esparsa, o casarão avermelhado, a ponte e a montanha ao fundo – obedecem à mesma construção ritmada da pincelada que, pautada pelo emprego espontâneo de diferentes tonalidades, busca construir áreas de cor apenas salientando as características gerais que conformam os objetos, sem a preocupação de se ater a qualquer detalhe ou minúcia de suas fisionomias.

Figura 8 - Ponte do Rosário. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre cartão, 24,5 x 36 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor - jul. 2023).

Discutindo os primeiros anos da trajetória de Renato, contudo, foi o ano de 1936 aquele que, sem dúvida, constituiu-se como um dos mais importantes de sua carreira, e um dos motivos para tal foi fato de que ele teve duas de suas telas expostas no tradicional Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro¹⁸. A partir da reprodução fotográfica dos quadros por ele expostos na ocasião, encontrada em uma das páginas da *Revista da Semana* (figura 9), é possível verificar os assuntos apresentados: à esquerda, "Casa de Colono em Belo Horizonte" diz respeito, muito possivelmente, a uma reminiscência das antigas colônias agrícolas da cidade, que segundo Gouvea e Nicácio (2017), se localizavam na zona rural e periférica do perímetro urbano, vigoraram entre 1892 e 1912 e constituíram-se de muitos imigrantes (em sua maioria, italianos), tendo sido concebidas para a ocupação territorial e oferta de gêneros alimentícios para os moradores da capital. Já à direita, "Casa dos Inconfidentes" tem como assunto um tradicional casarão localizado em Ouro Preto, onde amiúde se reuniam alguns dos protagonistas da Inconfidência Mineira (1789). As reproduções das pinturas, lado a lado, permitem avaliar o quanto a estrutura compositiva e os elementos presentes em ambas são bastante semelhantes – um casarão, na região superior do quadro, rodeado pela natureza –, evidenciando uma sensível aproximação entre a visualidade da antiga e da atual capital de Minas Gerais, por parte do pintor.

Figura 9 - “No Salão de 1936 – Duas telas do pintor patricio Renato Augusto de Lima: á esquerda “Casa de Colono em Belo Horizonte”; á direita ‘Casa dos Inconfidentes’”.



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_03&pesq=%22Renato%20Augusto%20de%20Lima%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=16482 Acesso em 06.11.2023.

¹⁸ Segundo um manuscrito de autoria de Renato de Lima, transcrito pelo seu neto, Luis Augusto de Lima, sua participação no Salão carioca de 1936 teria sido obra de seu amigo pessoal, Carlos Drummond de Andrade (LIMA, 1987). O pintor, contudo, não especifica de que maneira o escritor teria atuado nesse sentido, limitando-se a designá-lo como o responsável para que tal acontecimento se concretizasse. Em meados da década de 1930, Drummond se encontrava, de fato, no Rio de Janeiro, empregado como chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema (1900-1985), onde permaneceu até 1945; qual influência ou ação direta teve o mineiro na presença dos quadros de seu amigo na exposição daquele ano, entretanto, permanece ainda por ser pesquisada.

Além de sua passagem por um tradicional evento artístico no Rio de Janeiro, Renato participou, no mesmo ano, de uma das mostras mais emblemáticas de Belo Horizonte, no século passado. A Exposição de Arte Moderna, ou Salão Bar Brasil, como é comumente reconhecida, foi uma exposição coletiva encabeçada pelo pintor e caricaturista mineiro Delpino Júnior – o "Del Pino" (1907-1976) – e realizada nos porões do edifício do Cine Teatro Brasil, no centro da cidade. Segundo alegado à época, o evento

nasceu da necessidade de uma reação contra os medalhões que vinham atravancando a arte em Minas. Em boa hora, Delpino Junior, Coury e um grupo de artistas jovens da capital se dispuseram a levar a efeito tal reação, fazendo uma exposição de trabalhos de real valor e solicitando a colaboração dos artistas que, apesar de portadores de nomes do maior respeito, jamais se deixaram cahir no ocio e na indiferença tão naturaes em Minas e tão proprícios á formação dos "tabus" muito comuns em nosso Estado em todos os ramos das actividades da intelligencia. (A.W., 1936, p. 3)

Entre os "medalhões" que estavam atravancando a arte em Minas, um nome, em específico, ficou em evidência: "os artistas novos foram discutir a arte na penumbra de um bar. São opposicionistas. Não concordam com a evidencia concedida, em Minas, ao pintor Anibal Mattos" (SILVA, 1936, p. 3), de modo que a mostra se constituiu como "a primeira manifestação pública contra a atuação de Aníbal Mattos na cidade de Belo Horizonte" (VIVAS, 2012, p. 82).

Se Aníbal Mattos e sua presença na maior parte dos eventos relacionados às artes visuais do período era um ponto de severas críticas, um dos "portadores de nomes do maior respeito" procurado pelos artistas dissidentes foi o pintor Genesco Murta, cuja primeira exposição conhecida na capital mineira data de 1916. Regozijando-se, pois, de uma trajetória bem-sucedida nos seus pouco mais de vinte anos de atuação, à época do Salão do Bar Brasil, transparece, em suas palavras, o prestígio a ele conferido pelas gerações posteriores a sua: "Sensibiliza-me sobremodo a atenção a mim dispensada pela totalidade dos jovens artistas que vêm em mim um amigo sempre prompto a oriental-os na medida de minhas forças, no verdadeiro caminho da arte." (ESTADO DE MINAS, 1936, p. 7).

Desta colaboração entre artistas resultou um grupo de expositores bastante diverso (figura 10), composto de nomes que encontravam-se em diferentes pontos de suas trajetórias e nutriam interesses e preferências estilísticas distintas, alguns dos quais tinham frequentado a academia – como o próprio Genesco e a escultora belga Jeanne Louise Milde (1900-1997) –, outros que eram autodidatas – Renato de Lima – e expunham pela primeira vez seus trabalhos – Nazareno Altavilla e Fernando Pieruccetti (1910-2004) –, ou que já tinham seus nomes consagrados há tempos no meio artístico mineiro – Alberto Delpino (1864-1942) e Honório Esteves –, além de caricaturistas – Delpino Jr., J. B. Alvarenga, Monsã e Érico de Paula – e

arquitetos locais – Virgílio Castro, Hermínio Gauzzi e Shakespeare Gomes. Por conseguinte, o conjunto de obras apresentado no certame foi marcado por flagrantes diferenças formais, mesmo entre trabalhos que compartilhavam de técnicas semelhantes. Para o jornalista Dimitrieff Diniz, a variedade presente era fruto do critério "democrático" adotado para a seleção dos trabalhos, que priorizou a expressão individual em detrimento de um discurso comum:

É uma exposição ecletica, onde não foram prohibidos trabalhos de quaesquer especies e que não se preocupou com a fixação de uma technica convencional, para que dentro della os expositores realizassem os seus trabalhos. Preferiu-se, mui razoavelmente, que cada artista desse expansão plena a sua maneira pessoal de criação, tanto no motivo como na forma. E dentro desse criterio democratico, coisa muito rara presentemente em qualquer das nossas actividades appareceram os trabalhos de cunho mais variado e moderno: paisagistas, aquarelistas, retratistas, desenhistas, como também trabalhos de architectura, esculptura, caricatura. (DINIZ, 1936, p. 5)

Por outro lado, constatou-se, igualmente, que

A Exposição de Arte Moderna, que um grupo de artistas da cidade inaugurou hontem no Salão do Bar Brasil, não é propriamente, em rigor, uma exposição de arte modernista. A maior parte dos trabalhos ali expostos foge ainda á esthetica e aos processos chamados novos e que foram lançados depois da grande guerra, por meia duzia de pintores, architectos e estatuarios que se dizem revolucionarios da emoção e do pensamento no mundo. (FILHO, 1936, p. 5)

Figura 10 - Artistas participantes do Salão Bar Brasil, Belo Horizonte, 1936¹⁹.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte - APCBH (fotografia cedida pela instituição, abr. 2024)

¹⁹ Segundo imagem ilustrativa do texto de Filho (1987), são essas as pessoas presentes na fotografia, considerando a ordem de leitura da esquerda para a direita: fileira da frente - Nazareno Altavilla, Eli Menegale, José Cantagalli, Renato de Lima, Délio Delpino, Hemengarda Figueiredo Castro, Jeanne Milde; fileira de trás – Xiku Fernandes, Guimarães Menegale, Amadeu Fernandes, Del Pino, João Etienne Filho, João Batista Alvarenga, Gastão Fernandes e Rodolfo Hebster Guesmão.

Renato participou no Salão do Bar Brasil expondo um quadro intitulado "Fazenda do Leitão" – um tema que, como ver-se-á no segundo capítulo, logrou alguma presença na trajetória do artista –, que foi descrito como "uma aquarella adoravel. Representa, com a riqueza de cores que é uma das qualidades pessoais da sua arte, uma fazenda velha, mineirissima..." (Ibidem). Genesco Murta, por sua vez, apresentou "uma bela marinha e dois quadros a óleo, um dos quaes um trecho de becco do antigo Morro do Castelo" (FOLHA DE MINAS, 1936, p. 4). Ambos os pintores, conjuntamente com Delpino Jr. e Fernando Pieruccetti, tiveram seus trabalhos premiados em dinheiro (figura 11). Sobre os quatro artistas agraciados com as gratificações mais cobiçadas, escreveu Diniz (1936) que a participação de Renato, Genesco e Delpino era a de grandes nomes já consagrados no cenário local, por serem "artistas de reputação, e para os quais uma exposição equivale a ratificação de seus méritos e confirmação do justo conceito que gozam no meio culto e artístico" (DINIZ, 1936, p. 5), ao passo que Pieruccetti, mesmo nunca tendo participado de uma exposição anteriormente, revelou-se um "valor inconfundível" (Ibidem). Nesse sentido nota-se, novamente, o destaque conferido ao ouro-pretano no meio artístico local, não só por ele ter alcançado o prêmio máximo da mostra, mas, também, por ter sido comparado a outros artistas cuja atuação já era conhecida há mais tempo, como seu contemporâneo, Genesco Murta, e Delpino Jr., cujos primórdios de sua atuação remontam à década de 1920, no interior de Minas Gerais e no Rio de Janeiro²⁰.

²⁰ Para saber mais, ver Pereira, Lopes e Fonseca (2009).

Figura 11 - A Exposição de Arte Moderna. Legenda superior: “Os trabalhos de pintura, caricatura e desenho que obtiveram premios em dinheiro – Fernando, Delpino Junior, Renato Lima e Genesco Murta”; legenda inferior: “os trabalhos que obtiveram menção honrosa: assignados por Erico, Alvarenga, Monsã e Delpino Junior”.



Fonte: DINIZ, Dimitrieff. A Exposição de Arte Moderna. Folha de Minas. Belo Horizonte, 20 set. 1936, p. 5 (Cópia digitalizada fornecida pela Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, ago. 2023).

No entanto, o delegado do segundo distrito não ocupou uma posição distinta no certame apenas por ter sido um dos artistas premiados. Para além de expor seus quadros e lograr um valioso reconhecimento por eles, o pintor foi o responsável por proclamar o discurso de abertura da mostra. Assim, reconhecendo modestamente a credibilidade da qual dispunha, Renato se dirigiu à José Guimarães Menegale (1898-1965), que representava o então prefeito da cidade, Otacílio Negrão de Lima (1897-1960), para saudar a administração municipal sem, no entanto, deixar de louvar a atuação do governador Benedito Valadares e do secretário Cristiano Machado (1893-1953), além dos ministros da educação Gustavo Capanema (1900-1985) e Francisco Campos (1891-1968), por conta de seus esforços direcionados à valorização da cultura mineira. É patente, em suas palavras, o tom otimista com aquilo que poderia estar significando o evento

na cidade – a oportunidade de artistas mineiros de se reunirem para reivindicarem mudanças e da política institucional de atendê-las – indicando, possivelmente, um futuro promissor para a produção artística realizada no estado:

Sr. Representante do Prefeito Octacilio Negrão de Lima.

Somente o criterio da idade faria de mim neste momento interprete deste grupo de artistas que ora aqui se reuñem, para trazerem á sua terra em festas o contingente dos seus esforços pelas cultura e educação espiritual do seu povo. E vós sr. Prefeito Octacilio por seu lidimo representante que estaes attendendo á solução do problema da cidade quer nas solicitações de ordem material quer nas espirituas e chegando á passos agigantados ao glorioso escopo que fará vossa immortalidade nos corações bellorizontinos, sois aquelle que por legitimidade incontestes deveis presidir nossa festividade intellectual pelo exemplo que tendes dado de coragem, cultura e sobretudo – amor a esta terra. Não é sem motivo este fremito de animação que anda pelos arraiaes da arte. Ha uma primavera renovando as esperanças dos artistas de Minas Geraes, como esta que anda lá fóra varrendo as folhas seccas e enverdecendo os arvoredos. É que Minas Geraes collocou seus maiores talentos pelos principais centros directores da Educação no Brasil. Gustavo Capanema, Francisco Campos e agora para um remate feliz aqui perto – Christiano Machado dão a Minas pelos valores indiscutíveis a liderança do Espirito na vastidão da nossa Patria. Se o Governo Benedicto Valladares já não tivesse em outros sectores os valores que o tem engrandecido, bastariam os nomes de v. excia. e de Christiano Machado para attestarem o zelo do nosso illustre Governador pelo nosso patrimonio cultural que deve ser apreciado em tão alta valia, que as demais aptidões de operosidade mineiras. Esta festa de alegria quasi infantil porque ha muito de criança nos artistas moços e velhos, pediu um pouco da vossa mocidade para cumula-la e vós que aqui viestes ficae á vontade conosco, pois, que a arte já vos conhece intimamente. Illustre Prefeito Octacilio, recebi nosso trabalho como um pouco cimento ao nosso monumento grandioso de vossa administração e recebi também a gratidão dos artistas mineiros. (MINAS GERAIS, 1936, p. 1)

Evidentemente, não era apenas a idade o fator que havia tornado Renato digno de tal posição: sua habilidade discursiva e seu traquejo político certamente foram aspectos considerados para que ele se apresentasse como o porta-voz do grupo de expositores, de modo que “os artistas modernos que organizaram o Salão do Bar Brasil (...) procuraram para a concretização do evento articular o prestígio social de Renato de Lima, artista jovem e respeitado não só no âmbito artístico, mas também nas relações políticas do Estado” (VIEIRA apud LIMA, 1987, p. 10). Essa não foi, contudo, a primeira vez que o pintor tomou a palavra em um evento artístico de importância na capital mineira: em 1934, Renato também discursou na abertura da X Exposição Geral de Belas Artes, cuja fala, na ocasião, estava direcionada ao então secretário de Educação e Saúde Pública, Noraldino Lima (1885-1951), por conta do gesto da repartição em criar a Inspeção de Desenhos nos Grupos e Escolas Normais²¹.

²¹ “Exmo. sr. dr. Noraldino Lima. O X Salão Mineiro de Bellas Artes desobriga-se do mais imperioso dever que se lhe impunha, reunindo os seus componentes para esta festividade, que tem a significação de preito de justiça a quem como v. exc. muito tem feito para a expansão intellectual dos mineiros. A exposição dos nossos trabalhos modestos, mas ardentes de ideal, é ainda uma vez o resultado da tenacidade e do espírito de fé que nos transmite a multiplice intelligencia de Aníbal Mattos, o mestre e o guia que nos ensina a ter esperança, virtude precaria aos artistas, torturados pela aridez e indiferença dos meios em que sofrem e se debatem, ignorados. A nossa Sociedade de Bellas Artes, cuja existencia muitos acreditam platonica, celebra com esta, dez exhibições do trabalho dos seus

Diante de tais fatos, um questionamento compreensível se coloca: considerando que Renato assumiu a oratória em um evento realizado sob os auspícios da associação presidida por Aníbal Mattos, em 1934, e, dois anos depois, entre o grupo de artistas que contestava sua atuação hegemônica, como o artista, de fato, se posicionava nesta querela? Acrescenta-se, ainda, que, em 1940, Renato é referenciado por alguns veículos midiáticos como um dos membros da Sociedade Mineira de Belas Artes, participando, mesmo, de alguns de seus eventos oficiais²², que não se limitavam apenas a exposições de arte. A princípio contraditória, propõe-se interpretar tal atitude da seguinte forma: o ouro-pretano se tornou, desde a sua estreia no meio artístico regional, em 1933, uma presença recorrente nos poucos eventos artísticos que ocorriam na capital, sejam eles as Exposições Gerais de Belas Artes, ou, mais tarde, os Salões Municipais organizados pela prefeitura. Infere-se que aquilo que parece ter sido mais significativo para ele, ao menos nos anos iniciais de sua trajetória, era a necessidade dos artistas de Belo Horizonte de se unirem para reivindicarem mudanças no cenário local e, conseqüentemente, de viabilizarem eventos que beneficiassem a todos, para além de rivalidades e divisões em grupos específicos. É o que indica alguns de seus discursos como, por exemplo, o realizado em uma reunião de artistas na casa de campo de Jeanne Milde, em 1938, na qual estiveram presentes outros artistas contemplados no Salão do Bar Brasil, como Aurélia Rubião (1901-1987), Genesco Murta, Delpino Jr., Délio Delpino e Nazareno Altavilla. Na ocasião, documentada pelo *Folha de Minas*, foi dito que

Falou o pintor Renato Lima que inicialmente agradeceu as gentilezas da anfitriã. Foi focalizado pelo orador a necessidade de congraçar os artistas mineiros, casmurros e reservados, mas sempre em atividade, faltando-lhes, porém a união que fatalmente

associados. Ella tem até hoje se contentado em possuir como séde, onde a natureza detem o passo de seus artistas para receberem dellas as liccções divinas da luz, da cor e do rhytmo das paysagens. E assim nomade nos acampamos hoje aqui e a nossa tenda se enfeita para vos receber como legitimos “leader” de nossas aspirações, concedendo para nós a certeza de que estamos fazendo algo que vae sobreviver aos semi-calhos da cidade que ainda não acabou de se edificar mentalmente. E vós, que junto ao Governo do Estado dirigindo o Departamento da mais vida das nossas forças – a Instrucção – tendo já mostrado os resultados de vossa gestão util, prestigiada pelo vosso nome pessoal aureolada pelas letras e uma elegancia espiritual, não esquecestes que além do aperfeiçoamento com que dotastes os circulos educacionaes, era preciso a formação de cellulas vibrantes que possam formar os nucleos da nossa autonomia artistica mineira. Refiro-me á grandeza de vosso gesto creando na Secretaria de Educação e no Departamento entregue á competencias indiscutíveis, a Inspectoria de Desenho nos Grupos e Escolas Normaes, cujos resultados já no entardecer de 1934, mostram-se de modo real e animador nas exposições escolares que se vão inaugurando, como uma flora de rebentos novos e cheios de seiva inedita! Das vossas mãos Minas já muito recebeu e espera receber. Seja nossa modesta homenagem, dr. Noraldino, extensiva á vossa illustre e extremosa esposa que a nossa sociedade cultua egualmente, admirada e respeitosa.” (MINAS GERAIS, 1934b, p. 20).

²² A reportagem a que se faz menção data de 1940, e narra a viagem de uma embaixada de artistas e intelectuais associados a Sociedade Mineira de Belas Artes em direção ao Palácio do Ingá, no Rio de Janeiro, para saudar a decisão da administração local de pela criação do Museu Antônio Parreiras. Como descrito pela reportagem, “a embaixada foi composta pelos seguintes membros: Aníbal Mattos (chefe da embaixada), Renato de Lima, Emílio Resgatos, Raul Tassini e Maria Esther de Almeida Mattos, pela Sociedade Mineira de Belas Artes; a comitiva contou ainda com professores de grupos escolares do Estado de Minas”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1940, p. 7).

daria maior projeção à vida artística-cultural de Minas Gerais. Existia e existe uma grande vontade individual para promover esse contacto – disse o Sr. Renato Lima – mas verifica-se ausência do promotor dos *meetings* e também o local. Porém, Mle. Milde se tinha prestado a dar o seu concurso para a realização desse projeto, e pedia, pois, a todos os artistas que se reunissem em torno da escultora belga, que dava naquele momento o primeiro passo para o verdadeiro conagraçamento dos artistas mineiros. (FOLHA DE MINAS, 1938, p. 9)

Em todo o caso, essas duas situações narradas – a condição de porta-voz por ele exercida na X Exposição Geral de Belas Artes (1934) e no Salão do Bar Brasil (1936) – são fortes indícios de um outro aspecto importante da atuação de Renato, no meio artístico local: a de que o papel por ele desempenhado não se limitava àquele que produz e expõe quadros nos certames disponíveis, pois sua condição era suficientemente prestigiosa entre seus pares e no âmbito das relações sociais a ponto de poder falar em nome de diferentes grupos de artistas da cidade. Mais do que isso: tais atitudes evidenciam, igualmente, o quanto os poucos eventos artísticos de Belo Horizonte colocavam-se como possibilidade de negociação entre os expositores e a política institucional, pois contavam, não raro, com a presença dos próprios políticos e ou de seus representantes designados na abertura das exposições ou em solenidades correlatas. No ano seguinte à Exposição de Arte Moderna, 1937, na abertura do I Salão de Belas Artes de Belo Horizonte, sob organização da prefeitura, Renato teria a chance, novamente, de falar em nome do grupo de artistas expositores, recebendo efusivos aplausos pelo seu discurso²³.

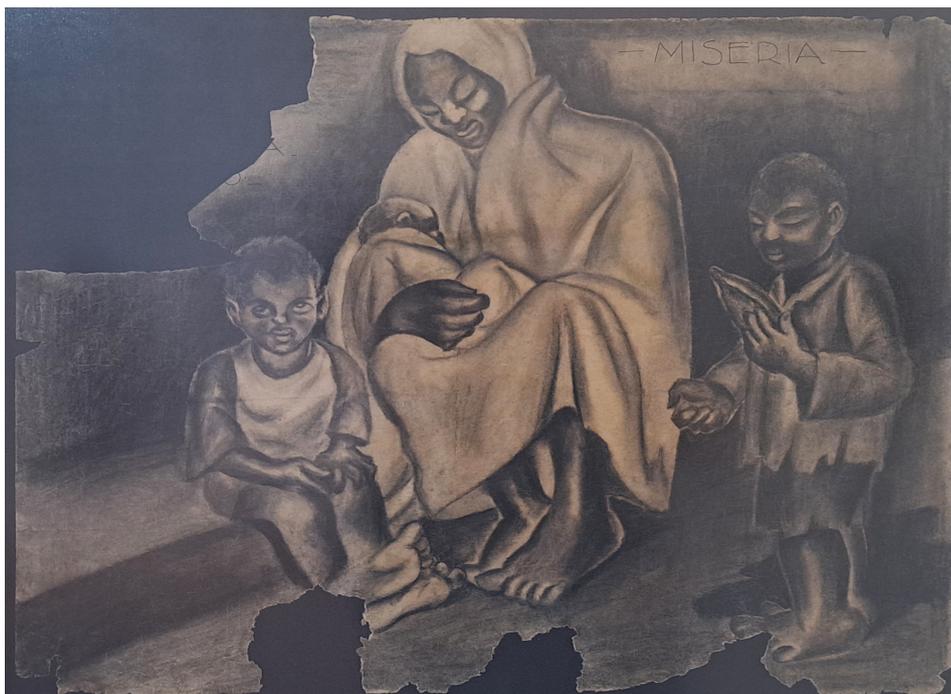
Nesta discussão em relação ao papel desempenhado por Renato nas exposições locais, considera-se Fernando Pieruccetti. O jovem artista apresentou, no Salão do Bar Brasil, dois desenhos que, atualmente, integram o acervo do Museu Mineiro: *Miséria* (figura 12) e *Jornaleiros Dormindo* (figura 13). Segundo narrado à época,

Luiz Alfredo é o pseudonymo de Fernando, rapaz de talento. Apesar disto, conseguira passar-lhe um trote. Fernando pintou algumas scenas actualissimas e commovedoras de Belo Horizonte. Mas foi advertido do perigo de ter de ajustar contas com a polícia, que podia considerá-lo comunista. O pseudônimo de Luiz Alfredo é assim uma homenagem ao delegado Orlando Morethson.²⁴ (SILVA, 1936, p. 3)

²³ Diferentemente das ocasiões anteriormente citadas, não foi possível encontrar a transcrição do discurso realizado pelo delegado na abertura da mostra, para além do fato de que "em nome dos artistas mineiros, pronunciou belas palavras alusivas ao ato o dr. Renato Lima, logrando entusiasticas palmas." (MINAS GERAIS, 1937, p. 10). Não obstante, estiveram presentes no evento um representante do governador Benedito Valadares e representantes do prefeito de Belo Horizonte, Otacílio Negrão de Lima, e de outras secretarias do estado. Entre alguns dos artistas que participaram da mostra, poder-se-ia citar Alfredo Ceschiatti, Amilcar Agretti, Angelo Biggi, Aníbal Mattos, Aurélia Rubião, Délio Delpino, Delpino Jr., Genesco Murta, Raul Tassini e Renato de Lima.

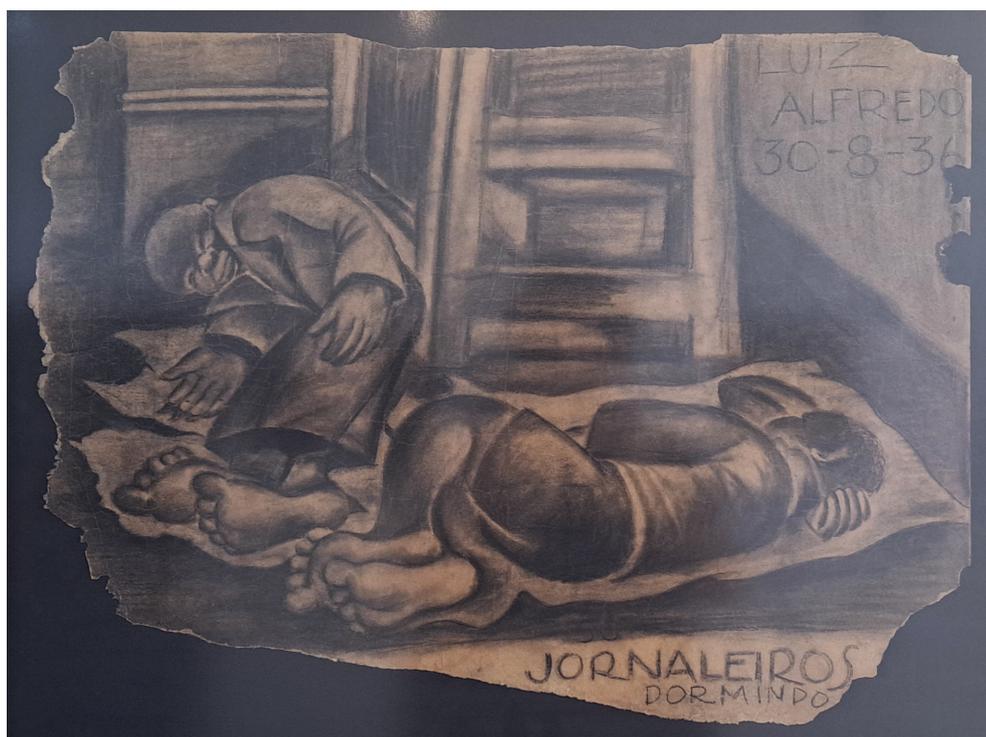
²⁴ É possível que o indivíduo referenciado seja Orlando de Moraes Moretzsohn (1898-1985).

Figura 12 - Miséria. Fernando Pieruccetti. Crayon sobre papel. 1936.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - jan. 2024).

Figura 13 - Jornaleiros Dormindo. Fernando Pieruccetti. Crayon sobre papel. 1936.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - jan. 2024).

É dito, pois, que Pieruccetti elege um nome fictício para se apresentar e, “ao fazer isso, homenageia ironicamente o seu possível repressor, o delegado responsável por caçar os subversivos e comunistas” (VIVAS, 2012, p. 84). Compara-se, então, a maneira como o artista se referiu a outro delegado em exercício, mas que, diferentemente de Moretzsohn, também expunha seus trabalhos no salão. Segundo Pieruccetti, “as duas expressões de maior vulto na pintura de Minas que participaram na exposição foram, sem dúvida alguma, Genesco Murta Lages e Renato Augusto de Lima” (PIERUCCETTI, 1987, p. 9). A presença dos dois, no seu ponto de vista, foi um atestado da seriedade do evento, pois o primeiro, que havia estudado na Europa, foi o único a ter tido contato com a “turma de Picasso” (Ibidem) e o segundo, “como delegado de polícia impôs respeito no Salão, afastando qualquer interpretação subversiva dele” (Ibidem), sendo, na sequência, descrito como “um santo homem, que saindo da Delegacia da Rua Tamóios, descia a pé, altas horas, às vezes debaixo da chuva para acudir e livrar os amigos, moços, envolvidos em tremendas enrascadas na zona boêmia” (Ibidem). Nota-se, assim, que na perspectiva de Pieruccetti, a credibilidade de Renato, enquanto expositor no salão de 1936, associava-se não só ao fato dele ser um pintor talentoso, mas, também, à autoridade policial a ele conferida. Para o desenhista, o ouro-pretano atuou como um componente legitimador da Exposição de Arte Moderna, pois, se um delegado participa da exposição, poder-se-ia interpretar tal gesto como uma garantia de suas boas intenções no campo cultural – de forma alguma, subversivas e revolucionárias (lembra-se, nesse sentido que, à época, o país encontrava-se sob a administração do Governo Vargas e atravessava um contínuo recrudescimento autoritário). Pode-se concluir, portanto, que Renato, em razão de ter sido considerado um dos mais destacados pintores de seu meio e, ao mesmo tempo, ser um representante do poder público, foi-lhe conferida a possibilidade de mediar a relação entre as duas esferas.

A exposição do Bar Brasil se constituiu como um marco significativo no meio artístico belo-horizontino do século XX. Alguns dos artistas que participaram do evento, como Renato, Délio Delpino, Genesco Murta, Fernando Pieruccetti, Jeanne Milde, João Batista Alvarenga e Delpino Jr. chegaram a ser objetos de uma caricatura deste último (figura 14). Considerando a maneira como os personagens foram retratados à cena, sob o exagero de algumas características marcantes de suas fisionomias, é possível apontar algumas das possíveis dinâmicas que se estabeleceram entre os expositores, algo que um registro fotográfico, muitas vezes, não é capaz de transmitir com clareza. Destacam-se, nesse sentido, não só o que parece ser uma disputa entre Délio e Pieruccetti, mas também o comprimento amigável entre Renato de Lima e Genesco Murta, algo que pode ser interpretado tanto pela amizade nutrida por ambos, pelas

suas afinidades em matéria de arte – Pieruccetti se refere a ambos como "irmãos na arte de pintar" (Ibidem) – ou pelo fato de terem sido dois dos quatro artistas premiados com a máxima gratificação.

Figura 14 - Grupo do Salão do Bar Brasil (1936). Caricatura de Delpino Jr. (Del Pino).



Fonte: LIMA, Luís Augusto de; VIEIRA, Ivone Luzia. Modernismo em Minas. Minas Gerais. Suplemento Literário. Minas Gerais, 29 ago. 1987, p. 1. Disponível em: <https://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/suplemento/?r=/download&path=L0VkcOnw7VlcyBkbyBBbm8gZGUgMTk4MSBhIDE5OTAvMTk4Ny9TTE1HIC0gdi4yMiwgbi4gMS4wODQsIDI5IGFnbyAxOTg3LnBkZg%3D%3D> Acesso em 22 abr. 2024.

Diferentes narrativas foram produzidas acerca do Salão do Bar Brasil, nos anos posteriores a sua realização. Com efeito, o pioneirismo em revisitar o evento, na contemporaneidade, deve-se à Ivone Luzia Vieira que, na década de 1980, produziu importante pesquisa sobre a mostra²⁵. Segundo a autora, o certame constituiu-se como um marco da emergência da arte moderna regional ao se apresentar como a primeira rebelião coletiva de artistas modernistas na capital mineira, “tendo como objetivo libertar-se do poder das lideranças acadêmicas do Estado, à semelhança da Exposição de Arte Moderna de 1922, no seu respectivo contexto” (VIEIRA, 2007, p. 346). O salão teria se afirmado, por conseguinte, como a antítese das Exposições Gerais de Belas Artes, em última análise, propagadoras do academicismo em Belo Horizonte. Em razão disso, o acontecimento é interpretado pela pesquisadora como um evento catalisador de mudanças, que teve como uma de suas principais consequências a

²⁵ Ver Vieira (1987).

instituição de um novo Salão de Belas Artes, “aberto à modernidade” (Ibidem, p. 348): o Salão Municipal de Belo Horizonte, inaugurado em 1937 e organizado pela prefeitura municipal.

Mais recentemente, contudo, a "modernidade" reivindicada ao salão tem sido revista. Para Vivas (2012) não é possível perceber, na mostra, nenhum modelo organizado de contestação artística: aquilo que motivou os artistas a se congregarem para a realização do evento parece ter sido menos a necessidade de uma mudança social, do que uma disputa pelos espaços institucionais da arte. Além disso,

no Salão Bar Brasil há ainda a participação de inúmeros artistas conservadores, e no programa do salão, é permitido qualquer tipo de estilo. Um outro fator a ser destacado é que o evento possuía como objetivo conferir prêmios e vender as obras expostas, fatos que não indicavam a iniciativa de motivar uma transformação social. (VIVAS, 2012, p. 88)

Acrescenta o autor, ainda, que, no período referente à realização do Salão do Bar Brasil, "nem os artistas utilizam termos como acadêmico ou moderno para designar suas experiências artísticas" (VIVAS, 2013, p. 584). Preferia-se, à época, o uso do termo "clássico" para designar "os pintores associados aos ensinamentos da Escola Nacional de Belas Artes" (VIVAS, 2012, p. 49). Sua afirmação é corroborada pela seguinte afirmativa, extraída de uma das páginas do jornal *Estado de Minas*, no contexto de realização do salão:

Nos panneaux do Bar Brasil vêem-se alguns clássicos, mas estes são bons de facto, porque na sua maioria inéditos e assinados pelo Prof. Alberto Delpino, Genesco Murta, Renato de Lima, Cantagalli, Djanira, Coutinho e outros. (ESTADO DE MINAS apud VIVAS, 2013, p. 585)

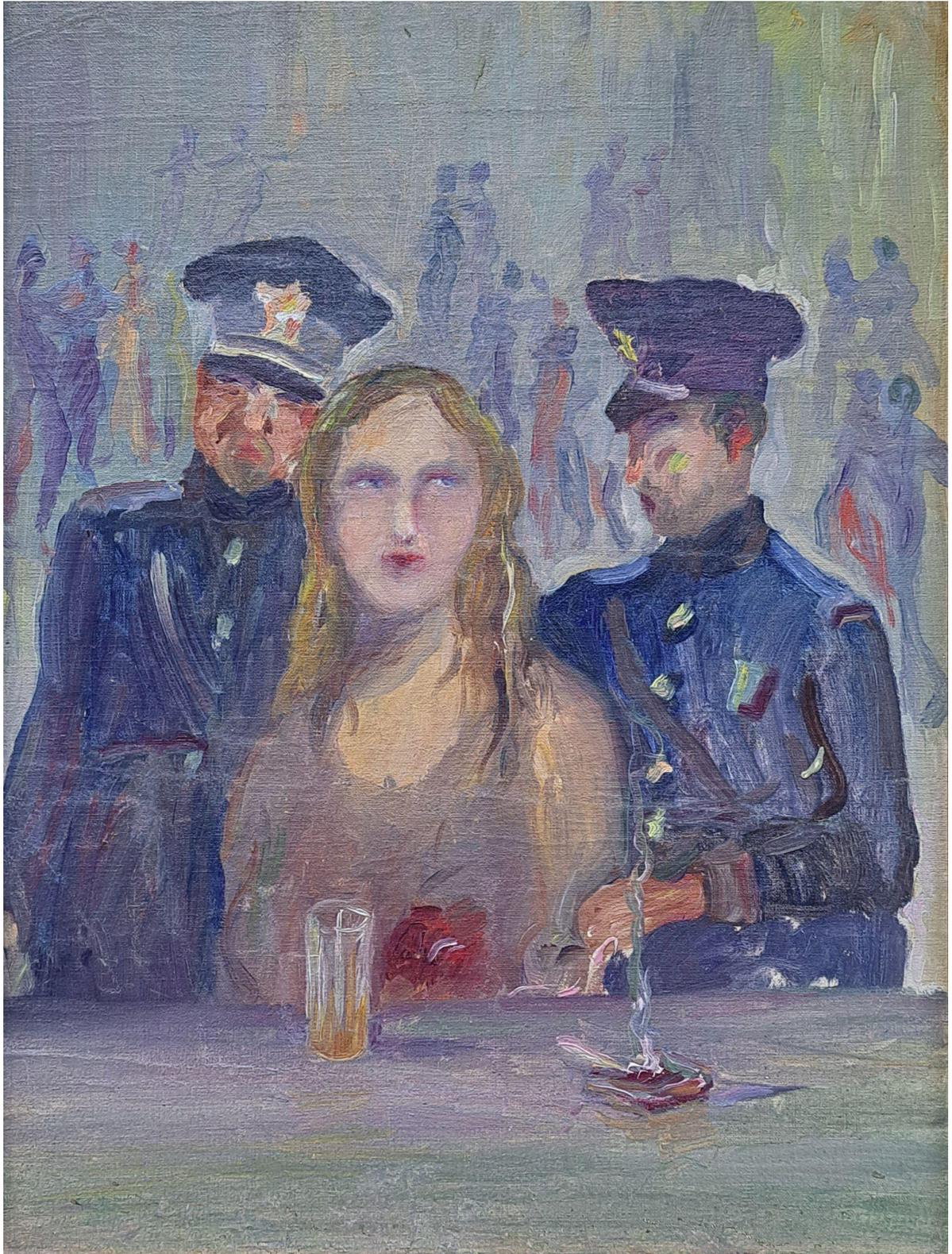
Se a proposta de Vieira contém incongruências, não obstante ela produziu desdobramentos significativos, um dos quais uma exposição comemorativa do cinquentenário do evento, em 1987, intitulada "O Modernismo em Minas: o Salão de 1936". Sob o patrocínio do Museu de Arte de Belo Horizonte, a mostra foi realizada no anexo da Casa do Baile e a curadoria ficou a cargo de Luís Augusto de Lima. Sobre este evento interessa, no âmbito desta pesquisa, a maneira como foi representada a contribuição do delegado do segundo distrito, pois suscitadora de uma oportuna discussão acerca de outra faceta de sua obra. Na falta dos quadros apresentados na edição original, cujos paradeiros são largamente desconhecidos, Luís optou por representar a participação de seu avô a partir de dois trabalhos realizados na mesma época, “que apresentavam um conteúdo que mais se aproximasse da temática e dos ideais modernistas” (LIMA, 1987, p. 10): uma aquarela intitulada “A Mulher que Matou o Marido com a Tampa de...” (figura 15) e um óleo, “onde com pinceladas mais soltas ele retrata uma mulher presa por dois guardas” (Ibidem) (figura 16).

Figura 15 - A Mulher que Matou o Marido com uma Tampa de... Renato de Lima. S/D. Aquarela sobre papel. 10 x 15,5 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor - jul. 2023).

Figura 16 - Flagrante. Renato de Lima. Década de 1930. Óleo sobre tela. 40,3 x 29,8 cm.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - jul. 2023).

Não seria nenhum exagero afirmar que os dois trabalhos contrastam, significativamente, com os motivos até então apresentados como os preferenciais do artista. Em oposição a seus motivos predominantes, panoramas contemplativos e luminosos das cidades antigas, tais pinturas se debruçam sobre alguns dos aspectos mais soturnos do cotidiano urbano: a violência e a criminalidade. No primeiro caso (figura 15), manchas de cor, que ganham alguma definição a partir de sutis variações tonais, mas, sobretudo, pelos expressivos contornos em preto, transportam o espectador para um ambiente doméstico, dentro do qual observa-se, no primeiro plano, os dois protagonistas da cena, a mulher e o homem assassinado e, ao fundo, algumas mudas de roupas pertencentes ao segundo, um sofá e um quadro decorativo, além de uma sombra, que sugere a continuidade do cômodo.

Um homem jaz ao chão, e seu sangue jorrou o suficiente para formar uma poça de dimensões significativas. O mistério da composição encontra um sólido apoio na figura feminina: assumindo ter sido ela a causa da situação que se apresenta, não é possível determinar, apenas pela sua fisionomia, como exatamente ela executou o crime, pois, apesar de seu braço esquerdo se estender ao corpo sem vida, não se visualiza ou, pelo menos, não é possível discernir com clareza o instrumento utilizado por suas mãos para a consumação do crime. O pintor compreende a dúvida que criou e, decidindo pela via da provocação, oferece àquele que olha somente parte da resposta para este enigma, por meio de uma frase escrita por extenso na região inferior do papel. Assim, ele confirma ter sido a esposa a algoz de seu marido e, para lhe tirar a vida, fez o uso de uma tampa. Uma tampa? Ainda por cima, trata-se de uma que não é revelada sua origem. Curiosamente, essa atitude de não fornecer a informação completa confere ao trabalho algo de absurdo e cômico, pois conduz à imaginação em torno de qual objeto mundano ela teria sido extraída para executar o homicídio, mais do que os motivos para o acontecimento em si. “Tampa de...”, “tampa de...”.

Comparativamente, no segundo quadro (figura 16), observa-se uma mudança significativa de cenário: não se trata mais de um ambiente doméstico, privado, mas um que parece ser o mais adequado para a expressão de uma vida boémia e coletiva. Distante dos vultos de pessoas se movimentando ao fundo, encontra-se, no primeiro plano, uma mulher trajando um vestido com uma estampa de flor vermelha, próxima àquilo que parece ser um balcão, sobre o qual se encontram um cigarro aceso depositado em um cinzeiro e um copo de vidro não muito longe do esgotamento de seu conteúdo. Ela se encontra em meio a duas figuras de autoridade que lhe cerceiam – uma delas, inclusive, segura um de seus braços, ao que parece, para conduzi-la para um lugar diferente daquele onde se encontram. Nesta situação em que se verifica uma clara intervenção do poder público dentro de um ambiente que parece ser, no mínimo, festivo,

atenta-se, então, para o rosto das três figuras. As expressões da dupla policial obedecem a um ritmo de pinceladas semelhante às figuras ao fundo, sendo assim conformadas a partir de traços rápidos e espontâneos, indicando apenas uma ideia geral de suas fisionomias, abstraindo-as de qualquer tipo de detalhe ou informação mais precisa. O rosto da figura feminina, entretanto, possui um tratamento pictórico claramente distinto. Os componentes de sua face – olhos, nariz e boca – estão bem definidos. Paradoxalmente, tal acuidade não se traduziu em clareza, pois a expressão da figura é a de um sentimento difícil de determinar, sendo algo que parece se localizar entre a surpresa, a resignação e a indiferença, por ter sido pega em flagrante no ato criminoso – qual crime ela, de fato, cometeu, permanece não revelado, convidando à especulação.

Por conta de a temática desses trabalhos ser considerada “bastante insolente para a época” (VIEIRA apud LIMA, 1987, p. 10), muito provavelmente existiu um certo pudor, da parte de Renato, em exibir telas assim. Como narrado pelo neto do artista,

É fácil compreender a atitude do meu avô em jamais ter incluído em suas mostras essas obras. Era ele naquela época, paradoxalmente, uma autoridade policial, no exercício da função de Delegado do 2º Distrito, com o que mantinha sua família. Teria sido considerado até subversivo. Por ocasião de sua primeira individual, apareceu no jornal uma manchete que dizia “Delegado nas horas vagas”... Nada disso impediu-o, contudo, de executar aqueles quadros, o que ele fazia, aliás, com grande entusiasmo. (LIMA, 1987, p. 10)

Ainda sim, houve algumas poucas ocasiões nas quais o pintor apresentou esses trabalhos ao público, sendo um dos exemplos mais notórios sua exposição no *foyer* do Teatro Municipal, em 1937 – e foi o jornalista Jair Silva, em relato intitulado “O Poeta no Xadrez”, quem narrou a surpresa ao encontrar uma dessas pinturas exposta nos salões do antigo estabelecimento. Em meio a quadros, cujos assuntos cumpriam aquilo que era conhecido e esperado do artista – “Arraiaes. Igrejas. Chafarizes coloniaes. Margens de rio. Cazebres. Montanhas. Flagrantes da Natureza. Crepusculos” (SILVA, 1937, p. 3), um, em particular, o chamou atenção, por conta da sua temática discrepante: “o quadro n. 17 continua a deter o visitante. É um mandado de prisão” (Ibidem). É a esse quadro inusitado que o jornalista dedica seus comentários, tomando-o como a evidência da tensão que se manifestava em Renato de Lima no campo biográfico. No quadro n. 17, escreveu Silva, “o delegado se encontra com o pintor de maneira ostensiva” (Ibidem), mas tal relação não se fazia de forma alguma harmônica, pois o “artista, coitado, é que vive á custa do delegado. O ordenado do funcionario é que lhe garante o fornecimento das telas e das tintas” (Ibidem). Tal pintura, no seu ponto de vista, denunciava, antes de tudo, uma tragédia, pois seria reveladora de uma realidade ainda mais dura do que a representada pelo quadro: a impossibilidade de qualquer indivíduo sensível poder se dedicar, única e

exclusivamente, à produção artística, por conta da necessidade de garantir sua subsistência de alguma forma. Portanto,

dentro do xadrez do Segundo Distrito ha um artista encarcerado. Elle desejaría a liberdade. Viajar. Viajar... Contemplar as cachoeiras, as cascatas, certas montanhas, algumas arvores. O sol e o luar vistos de lugares diferentes. Outras physionomias e outras terras. Mas o pintor está preso no Segundo Distrito. O delegado não prende somente os estranhos: os desordeiros, os perversos, os criminosos... O delegado deve prender a si proprio. Renato, delegado, tem às vezes de subjugar o outro Renato, o lyrico, o sonhador – o que gosta dos poentes, das paizagens, das canções e da lua. (Ibidem)

O relato do jornalista é sintomático ao apontar os dois ofícios de Renato, de pintor e de delegado de polícia, como necessariamente conflitantes: o primeiro ocupar-se-ia da sensibilidade e do deslumbramento com as belezas da vida; o segundo, da burocracia e dos aspectos mais trágicos do ser humano. De toda forma, tal dualidade – se é que ela existe, de fato, nos termos colocados – seria algo que se tornaria indissociável da sua imagem pública de pintor e sobre a qual o artista ponderaria, anos mais tarde, ao final de sua vida: “até hoje não sei se era pintor nas horas vagas, ou delegado de polícia nas horas vagas” (BAHIA, 1978, p. 1).

É importante salientar, todavia, que os motivos que impelem a considerá-los como referências mais óbvias a sua profissão policial, em razão de retratarem cenas envolvendo crimes e/ou a intervenção do poder público, parecem ter se constituído como desvios temáticos pontuais, considerando o conjunto de sua obra pictórica: não são conhecidos, afinal, muitos exemplos de trabalhos seus que dialogaram com tais assuntos²⁶. Mesmo com a aparição do inusitado quadro de número 17, em uma das paredes do Teatro Municipal, em 1937, o repórter do *Folha de Minas* expressaria surpresa, em 1941, com o fato de que Renato,

exercendo na vida prática o cargo de delegado de polícia, numa repartição onde passa o grosso da malandragem de Belo Horizonte, nunca tentou passar para a tela um desses característicos tipos que formam a escumilha social e que são seus "hóspedes" inúmeras vezes... (FOLHA DE MINAS, 1941a, p. 5)

Em razão dos fatos mencionados, é legítima a colocação de que, ainda que como escritor, Renato tenha dedicado um livro de crônicas para relatar seus anos de experiência, principalmente, no segundo distrito, como pintor,

preferia o anonimato que lhe proporcionava disponibilidade de trabalhar sossegado e fazer suas peregrinações a Ouro Preto, sua terra natal, hospedando-se no Hotel Toffolo, com Genesco e Délio e – ‘chevalet sur la nature’ – trazia de lá lindas paisagens que ele pintava com a mão esquerda, ‘a mão do coração’. (LIMA, 1987, p. 10)

²⁶ Outra menção à quadros dessa natureza, em uma mostra do pintor, encontramos no ano de 1959, no qual uma matéria do jornal *Última Hora*, que cobriu a exposição do artista na Galeria Damiani, em Belo Horizonte, indicou a presença da obra *Mulheres na Delegacia*, como uma “nota humana e comovedora em meio das visões de telhados, ladeiras, torres e árvores que pintalga os quadros de Renato de Lima”. (ÚLTIMA HORA, 1959, s/p).

2.3 Viagens para Ouro Preto

Considerando o trecho com o qual se finalizou a seção anterior, é imperativo comentar um aspecto específico da prática pictórica de Renato, estabelecido logo na década de 1930. Ao menos em alguns momentos de sua carreira, é possível afirmar que a pintura ao ar livre se apresentou como um dos métodos constitutivos de sua prática pictórica – ainda que não fosse o único –, seja para captar alguns esboços da paisagem e finalizá-los posteriormente no ateliê (como sugerido pela figura 17) ou para iniciar e concluir o trabalho *in loco*. Dito isso, é lendo alguns dos poucos relatos escritos pelo artista sobre a sua experiência de pintar a paisagem, em especial, a de Ouro Preto, que é possível imaginar, mais precisamente, como algumas dessas situações costumavam se concretizar. Aproveitando os períodos em que não se encontrava em atividade no segundo distrito – principalmente feriados, como a Semana Santa – Renato amiúde deixava Belo Horizonte em direção a antiga capital de Minas, acompanhado de sua caixa de tintas e alguns cartões para os registros dos melhores flagrantes. O seguinte relato deliberadamente sinestésico do artista, extraído de uma de suas crônicas, “Minha Terra Saudosa”, escrito na década de 1970, transporta o leitor para a atmosfera característica da antiga Vila Rica pela perspectiva de um indivíduo que, nutrindo imenso respeito e devoção por aquela paisagem, descreve, de forma sensível, a experiência de pintá-la:

O delegado em férias está em Ouro Preto. Deixou no hotel as malas. Vestiu a indumentária das grandes caminhadas e lá vai subindo o Morro da Queimada. Carrega sua caixa de tintas e os cartões. Pára de vez em quando e olha lá em baixo. Um sino está dobrando na manhã incrível de tanto céu azul e sol dourado. Sobe das velhas chaminés, dos telhados tortos, a fumaça azulada dos fogões de lenha de candeia. A subida é dura, mas a manhã é fresca e silenciosa naquele ermo da serra. Mais uma curva, e estou em frente à capela da Piedade. Assusto com minha chegada um bando de canários “chapinha”. No velho paredão em ruínas, o antigo adro da capela, estão os tico-ticos cantando como se quisessem festejar a minha chegada. Cá estou, meus amigos, não se incomodem comigo, fiquem à vontade, porque já estou empoleirado neste paredão para a minha prece ao Itacolomi. (...) A chegar em Ouro Preto, logo aos primeiros passos em direção à Ponte do Rosário, encostada no flanco direito da casa onde nasci, já nem me lembrava mais que era delegado-de-polícia e seria muito engraçado que alguém suspeitasse alguma idéia “policial” naquele sujeito de boina preta, um pulôver e um par de calças velhas, carregando um cavalete e uma caixa de tintas. (LIMA, 1972, p. 197)

Figura 17 - Renato de Lima pintando em seu ateliê. 1939.



Fonte: SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS. Celso Renato: arte no sangue, arte na memória. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 1985. s/p.

Entretanto, nem sempre pintar a paisagem de sua cidade natal se fazia uma atividade solitária, pois, como indicado pelo humorístico relato de sua autoria, intitulado “O calo do Genesco”, tais ocasiões podiam se tornar motivo para uma reunião de pintores. Segundo o texto, o grupo de artistas composto, além do ouro-pretano, pelos pintores Délio Delpino, Genesco Murta e Francisco Fernandes (1916-?), costumava se reunir tendo como destino preferencial a antiga Vila Rica, “aproveitando os feriados para umas peregrinações ao Morro da Queimada, à cata das capelas coloniais para um *pochade*²⁷” (LIMA, 1976, p. 2). Caminhando com as tintas e cavaletes às mãos, os artistas procuravam os melhores pontos de observação, “colecionando as ‘notas’ e croquis para futuras telas” (Ibidem), ao mesmo tempo em que fortaleciam a cumplicidade entre eles. Assim o artista, já em idade avançada, rememorou tais ocasiões:

As capelas do Morro da Queimada! Que saudade me dá a lembrança daquele silêncio do alto da Serra de Ouro Preto, que a gente galgava com o cavalete e as tintas sem sentir o esforço da subida, tal era a camaradagem da nossa roda. Ser artista, minha gente, é isso. Ouro Preto só tinha estrada de ferro e ainda não tinha sido inventado o tal “turismo”. Era somente o Hotel Tófolo e aquele silêncio das ruas onde a gente tinha até medo de falar alto... (Ibidem)

²⁷ Chaimovich define a *pochade* como "o análogo do rascunho pintado amadoristicamente pelo turista pitoresco: uma composição rápida que não visava a se transformar em outro quadro, no que se diferenciava do esquisso" (CHAIMOVICH, 2017, p. 11)

E dos artistas que integravam essa “roda”, um, em particular, parece ter logrado uma presença significativa em sua trajetória: Genesco Murta. Em poucas, mas notáveis ocasiões, Renato faria questão de referenciar o antigo colega como um dos pintores mais importantes de sua geração²⁸, lhe considerando, mesmo, um de seus mestres, conjuntamente com Aníbal Mattos (BAHIA, 1978)²⁹. Parece ter sido a década de 1930 o período no qual a trajetória de Renato e a do pintor de Minas Novas começaram a se interseccionar, e o resultado deste contato foi uma proveitosa troca artística que, não raro, tinha Ouro Preto como seu cenário. Como certa vez narrou-se, o artista se surpreendeu quando, ao desembarcar na antiga Vila Rica em um feriado qualquer, encontrou Genesco – conhecido por “desaparecer”, com alguma frequência, do convívio social – em um quarto de hotel, onde se encontrava há cinco meses pintando para atender uma encomenda de São Paulo. Após a descoberta inusitada, não demorou para que os dois saíssem pelas ruas da cidade histórica para pintarem e, novamente, Renato se viu surpreendido – mas, desta vez, por ter sido objeto da pintura do colega (figura 18):

Daí a pouco estávamos debaixo da ponte do Pilar, pintando uns fundos de casa, e eu me aproximei do cavalete de Genesco. Ele estava manchando um instantâneo meu, e digo a vocês que jámais, em minha vida, julguei vêr-me num espelho tão real e humano como naquele pedaço de cartão que Genesco pintou para mim. (LIMA, 1939, p. 6)

²⁸ No artigo intitulado “Belas Artes em Minas” (1963), no qual o pintor discorre sobre o meio artístico mineiro, Renato referenciou alguns pintores pelos quais nutria admiração, tratando de relembrar nomes que já haviam falecido e deixado uma obra significativa, como Honório Esteves, Belmiro de Almeida e Alberto Delpino, e “dando com a graça de Deus ainda estarem vivos Aníbal Mattos e Genesco Murta, cujo nobre retraimento legitima ainda mais o seu valôr” (LIMA, 1963, p. 72).

²⁹ Tal fala do artista foi realizada em ocasião de sua entrevista para a jornalista Maria Cristina Bahia na década de 1970. Além de Aníbal Mattos e Genesco Murta, tal posição proeminente em sua trajetória é conferida, também, à Francisco Mattos. Não se encontrou, contudo, qualquer referência a esse artista – é possível que se trate de Francisco Fernandes – o “xiku” – que também compunha a roda de artistas de Renato. Mesmo assim, as informações de sua atuação são escassas, limitando-se a sua menção no relato do delegado e a sua presença na fotografia dos artistas participantes do Salão Bar Brasil.

Figura 18 - Renato de Lima pintando em Ouro Preto. Genesco Murta. Década de 1930. Óleo sobre cartão, 30 x 35 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor - jul. 2023).

Esses breves relatos evidenciam que Ouro Preto era, para Renato, não apenas um de seus motivos pictóricos preferenciais, mas era, também, um espaço de encontros, de criar memórias e de relembrar tantas outras. Não por acaso, em diferentes ocasiões, o artista aproveitou para expressar seu afeto para com a cidade histórica e, por extensão, com o estado de Minas Gerais, reconhecendo-os enquanto estímulos significativos para a sua produção artística, como será possível demonstrar, mais explicitamente, no segundo capítulo. Analisem-se, então, algumas pinturas realizadas pelo artista, na segunda metade da década de 1930, dedicadas à antiga capital.

Diferentemente do quadro Igreja de Nossa Senhora do Carmo (figura 4), que procurou representar um edifício religioso frontalmente, na parte superior da composição, em Igreja de São Francisco de Assis (figura 19), datado de 1939 e cuja feitura pode ser visualizada na figura 17, Renato optou por retratar o templo que dá título à pintura a partir de uma vista lateral, posicionando-o próximo à região inferior da composição e inserindo-o dentro de uma visão panorâmica da cidade, de maneira ser possível constatar algo de seus arredores em uma perspectiva ampliada. Assim sendo, nesta paisagem construída pelo artista é notório o quanto os elementos apresentados da cidade de Ouro Preto são devedores da montanha esverdeada ao fundo, de modo que ela é formada a partir de continuidades e descontinuidades de pontos de vistas, diferentes ângulos arquitetônicos que se coadunam, e caminhos que se sobrepõem de maneira orgânica. Não há, dessa maneira, um rigor quanto à acuidade do desenho da perspectiva

– as facetas da Igreja de São Francisco de Assis se confundem no mesmo plano –, tampouco um estudo detalhado sobre a incidência da luz e a projeção da sombra – não é possível, sequer, identificar a origem da fonte luminosa, e todo o conjunto é banhado por uma luz dispersa e homogênea. O que parece ter interessado ao artista, neste caso, foi construir uma visão sobre a antiga Vila Rica a partir do emprego expressivo das cores e do desenho das formas, destacando a indissociabilidade existente entre a sua configuração urbana e as montanhas. Não por acaso, as linhas arquitetônicas espelham a sinuosidade do relevo, e os marrons avermelhados dos telhados e o amarelo das fachadas das igrejas reportam diretamente à montanha e às ruas, respectivamente.

Figura 19 - Igreja de São Francisco de Assis. Renato de Lima. 1939. Óleo sobre tela.



Fonte: Arquivo Público Mineiro (cedida, a título de empréstimo, ao Museu Mineiro). Fotografia do autor - out. 2022.

No mesmo ano, Renato pintou *Sem título* (figura 20), que evidencia sua predileção por uma paleta de cores vibrante e de tons diversos. Neste quadro, um amontado de casarios se assenta sobre um relevo acidentado, margeados por uma volumosa vegetação e por alguns indivíduos. A geografia, nesse caso, não é evidenciada – seriam casarios de Ouro Preto? – nota-se, em todo o caso, que a escolha cromática foi acompanhada por uma acentuada sobreposição

de elementos: a proximidade entre alguns deles e suas áreas de cor com limites pouco definidos resultam em uma integração das casas, das pessoas e da natureza circundante em uma expressão comum. Em alguns momentos do quadro é difícil, até mesmo, discernir o que, de fato, está sendo representado, convidando o espectador a recuar alguns metros para render-se à chance de recompor algo mais reconhecível em sua retina: tal é o caso do conjunto de toques coloridos aleatórios e dispersos na região próxima ao casario vermelho, que servem mais ao propósito da unidade pictórica objetivada do que à definição de suas identidades individuais.

Figura 20 - Sem título. Renato de Lima. 1939. Óleo sobre tela.



Fonte: Arquivo Público Mineiro (cedida, a título de empréstimo, ao Museu Mineiro). Fotografia do autor - jul. 2023.

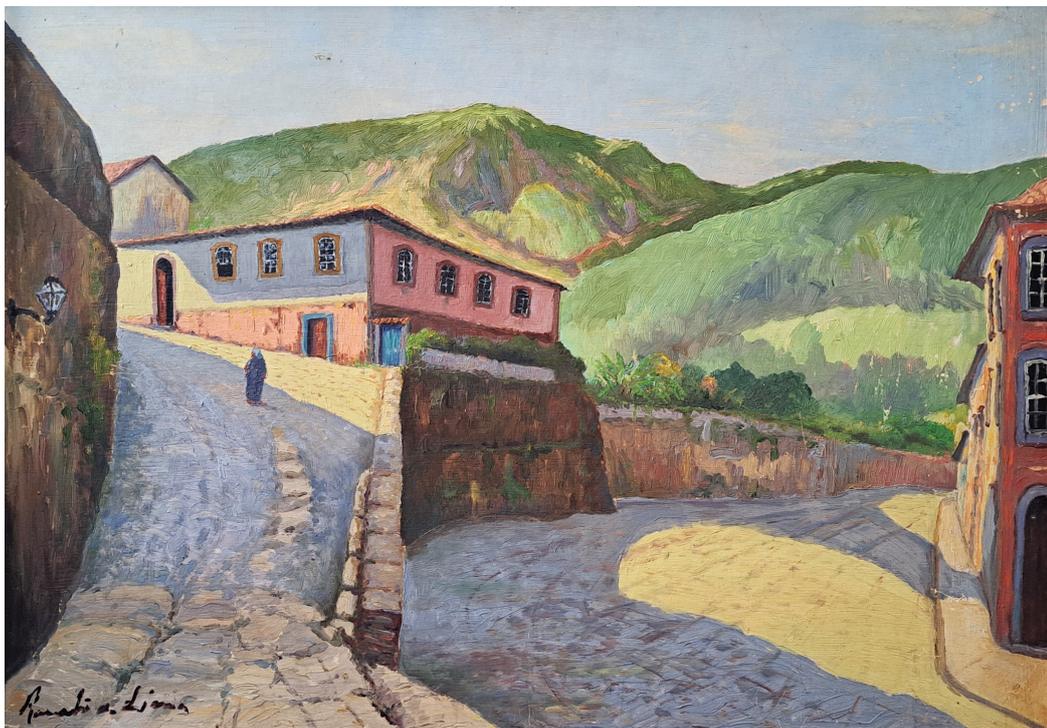
Além dos dois exemplos citados, uma consulta à edição de março de 1943 do periódico carioca *Ilustração Brasileira* forneceu a reprodução fotográfica de outra pintura realizada no período, intitulada *Despedida do Sol* (figura 21). Com efeito, no curso desta pesquisa foi possível encontrar mais duas variações do mesmo assunto (figuras 22 e 23).

Figura 21 - Despedida do Sol – Ouro Preto, Renato de Lima, 1939.



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=107468&Pasta=&Pesq=%22Renato%20de%20Lima%22&pagfis=19015> Acesso em 21 mar. 2024.

Figura 22 - Paisagem – Ouro Preto. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre eucatex. 51 x 63 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

Figura 23 - Paisagem – Ouro Preto. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre eucatex. 51 x 71 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

Ainda que nas pinturas fotografadas para esta dissertação não constem datas, apresentá-las conjuntamente à reprodução presente no jornal permite tecer alguns apontamentos pertinentes, sobretudo em relação às diferenças que surgem quando um pintor decide se voltar a um assunto a partir de um mesmo ponto de vista. Isto posto, nota-se que, nos três casos, trata-se de um excerto da cidade de Ouro Preto sob um ângulo comum, destacando sua rua pedregosa, a fachada de alguns casarões e a montanha que se ergue ao fundo. Mesmo o horário do dia retratado – um fim de tarde – é bastante semelhante entre os três, algo evidenciado pela posição das sombras dos objetos na cena. Aquilo que difere cada um dos quadros é, por conseguinte, pequenas variações no desenho das formas e no enquadramento objetivado, a posição de determinados elementos e a paleta de cores empregadas – ao menos, quando considerados os exemplos das figuras 22 e 23. Comparando esses dois quadros, um tratamento distinto foi reservado, principalmente, à sombra, sendo que, no primeiro, o contraste delas com a luz solar se faz mais ameno, devido à escolha do pintor em pintá-la em tons suaves, ainda que complementares ao amarelo, ao passo que, no segundo, tal diferença se faz muito mais pronunciada, por conta da opção de apresentá-la em fortes tons escuros. Em ambos os casos, contudo, observa-se que os contornos dos elementos representados se fazem bem definidos, de

modo que a ambiguidade e sobreposição de elementos observada na figura 19, mas, sobretudo, na figura 20, não se faz presente na mesma intensidade.

Outra distinção significativa – essa, muito mais sutil – diz respeito à posição do transeunte na rua: enquanto na reprodução presente na *Ilustração Brasileira* ele parece estar ausente da cena, na figura 22 ele é visto caminhando sobre a ladeira, em direção à parte superior esquerda do quadro, ao passo que na figura 23 ele se localiza próximo ao canto inferior direito da imagem. Em contraposição à pintura *Sem título* (figura 20), na qual os indivíduos transformam-se em manchas coloridas aleatórias integradas à profusão de cores objetivada, confundindo-se com outros elementos da composição – nessas duas variações (figuras 22 e 23), a fisionomia do solitário personagem é mais evidente – por outro lado, seus aspectos identitários permanecem sem qualquer definição significativa. O sujeito, nelas, não é mais do que um vulto, uma sombra, que perambula pela paisagem.

Feitos esses apontamentos, conclui-se este capítulo com a afirmativa de que a década de 1930 se constituiu como um dos momentos mais marcantes na trajetória de Renato: estreando no meio artístico regional em 1933, a partir de uma elogiada participação na IX Exposição Geral de Belas Artes, o ouro-pretano pôde figurar em algumas exposições marcantes no período, principalmente, na capital mineira, onde angariou considerável prestígio e notoriedade – dentro e fora de seu estado natal. Tal condição, aliada ao fato de que o pintor dispunha de um significativo traquejo no âmbito das relações sociais, além do cargo por ele ocupado, lhe proporcionou uma atuação destacada entre os artistas de Belo Horizonte, evidenciado nos discursos por ele proferidos à políticos e/ou seus representantes correlatos em aberturas de dois certames coletivos – acrescenta-se, ainda, o fato deles terem sido provenientes de grupos, aparentemente, contraditórios entre si: a Sociedade Mineira de Belas Artes, presidida por Aníbal Mattos, e os artistas dissidentes, do Salão do Bar Brasil.

Ao mesmo tempo, por conta de Renato conciliar o ofício de pintor com o de delegado do segundo distrito de Belo Horizonte, sua atuação foi, nos princípios de sua carreira, amiúde acompanhada por comentários diversos, que ora expressavam admiração pelo artista que dividia seu tempo de trabalho com o serviço público, ora o ironizavam e apontavam os dois ofícios por ele exercidos como fundamentalmente contraditórios. Mais curioso se faz, contudo, o caso da Exposição de Arte Moderna de 1936 sob a perspectiva de Fernando Pieruccetti, no qual a autoridade policial exercida por Renato é vista como um componente legitimador da mostra, por abstrair-lhe de qualquer intenção que pudesse ser lida como revolucionária ou subversiva.

Em relação à produção artística de sua fase inicial, notou-se que o artista começou a se tornar conhecido na capital mineira, na década de 1930, por conta de seus quadros voltados à

representação das cidades históricas de Minas Gerais, em especial, de Ouro Preto. A representação do urbanismo característico desses lugares, ou de seus monumentos históricos, acompanhada de uma suposta fidelidade à cor e ambiência particular das paisagens locais, foram aspectos que fizeram com que o artista fosse considerado como um sensível intérprete desses assuntos, além de um dos melhores pintores regionais, aos olhos de uma parte da imprensa mineira e carioca. Entretanto, ainda que tais assuntos tenham se estabelecido como os seus costumeiros, alguma variedade é possível de ser constatada em sua produção inicial no que concerne às localidades retratadas, algo demonstrado pela presença de motivos oriundos, por exemplo, do Rio de Janeiro, em sua exposição no Teatro Municipal, em 1934. No entanto, o aspecto mais inusitado pertencente a seu conjunto inicial certamente foram algumas de suas pinturas que dialogaram, mais diretamente, com a sua profissão de delegado, pelo fato de abordarem, nas cenas retratadas, o cometimento de crimes e situações de intervenção policial: trabalhos como *A mulher que matou o marido com uma tampa de...* (figura 15) e *Flagrante* (figura 16), se constituem, dessa maneira, como alguns dos exemplos conhecidos. Tratam-se, todavia, de momentos pontuais dentro do conjunto de sua obra, sem desdobramentos relevantes.

Feitas essas considerações, segue-se, portanto, com a análise da atuação do pintor e de suas obras nas décadas subsequentes que compõem o restante de sua trajetória, de modo a possibilitar conclusões mais amplas acerca de sua produção pictórica, considerando os quadros aqui analisados e os comentários proferidos por terceiros.

3 À HISTÓRIA, COM AFETO: a consolidação no meio artístico de Belo Horizonte (1940-1970)

Nos princípios da década de 1940, Renato recebeu uma incumbência até então inédita na delegacia do segundo distrito: o policiamento do antigo Cassino da Pampulha, que funcionou entre 1943 e 1946, em Belo Horizonte. Assim como a Igreja de São Francisco de Assis, a Casa do Baile e o Iate Golfê Clube, tal edificação era uma peça-chave do Conjunto Moderno da Pampulha, projeto encabeçado pelo então prefeito da capital, Juscelino Kubitschek (1902-1976) – que esteve à frente da administração municipal entre os anos de 1940 e 1945. Pautando-se pela perspectiva de uma narrativa da modernidade nacional, o projeto assinalava mudanças importantes no cotidiano da capital mineira, uma vez que se propôs à "criação de um centro de sociabilidade e cultura ao redor da recém-construída represa da Pampulha para que a população de Belo Horizonte pudesse usufruir e, principalmente, identificar-se e ser identificada como moderna" (FRONER; BRAGA; STIEGERT, 2023, p. 90). Lembrando-se da época referente à inauguração do cassino, quando a capital mineira, pela primeira vez, "punha-se em contato com aquela fauna humana de 'croupiers', 'boleiros' e carteadores de 'bacarat'" (LIMA, 1972, p. 150), o ouro-pretano aproveitou para descrever o seu contato com o novo ambiente de festa e jogatina que havia se instalado na cidade sob as lentes de sua atuação profissional:

Todas as noites no princípio da temporada, vestia o meu "smoking" e, às 20 horas, dirigia-me para a Pampulha. Na entrada do Cassino começava a observar a chegada daquela gente ávida de roleta e "bacarat". De mistura com o pessoal da terra, observava uma enorme quantidade de "caras novas", prova evidente do atrativo que Belo Horizonte começava a despertar no vício nacional e mesmo internacional. Reservaram para mim no "grill-room" uma mesa que ficava ao lado do palco, onde a orquestra do Maestro Kollman lançava um novo ritmo de danças, envolto em impecável execução. Ali ficava eu toda a noite, assistindo na penumbra o desfile dos pares que na pista dançavam ora languidamente, ora repinicamente, conforme os fluidos musicais. O "habitué" diário era o Prefeito Juscelino, cuja alegria esfuziante derramava-se pelo Cassino da Pampulha pela noite adentro. (Ibidem, p. 150-151)

Com efeito, a década de 1940, em Belo Horizonte, é um momento de importantes mudanças no meio artístico da capital, muitas das quais Juscelino Kubitschek esteve à frente. Para além dos empreendimentos na Pampulha, que mudou significativamente a paisagem da região, em 1944 a cidade viu acontecer a Exposição de Arte Moderna sob os auspícios da prefeitura municipal, no Edifício Mariana, centro da cidade, que reuniu alguns dos nomes mais expressivos da arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, como Anita Malfatti (1889-1964), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1897-1976), Iberê Camargo (1914-1994), Lasar Segall (1889-1957), Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Tarsila do Amaral (1886-1973), tendo sido promovidas, em paralelo, palestras e conferências sobre o assunto. Ainda no

mesmo ano, Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) foi convidado a estabelecer-se na cidade a convite do prefeito, com vistas a implementar um ensino de arte moderna na cidade. A presença do pintor de Nova Friburgo deixaria marcas profundas em Belo Horizonte, e uma geração de artistas³⁰ seria formada sob a orientação de "pintar e desenhar com liberdade" (ÁVILA, 1997, p. 192). O seguinte depoimento da artista Maria Helena Andrés, que foi aluna de Guignard, descreve um pouco da metodologia de ensino implementada pelo pintor, na cidade:

Sua disciplina não se fundamentava em conceitos teóricos, mas na experiência: era observação, concentração e integração total da pessoa com a paisagem. O aluno, desprovido de recursos fáceis, submetido ao lápis duro, sem borracha, acabava afinando-se com a beleza de um olho humano e tinha uma semana para terminar o desenho de um rosto. O prazer não estava em terminar rápido, mas na própria concentração exigida pelo trabalho, no próprio ato de fazer, paciente e silencioso, no uso das mãos, no artesanato metódico e limpo. O desenvolvimento da percepção era também um dos caminhos para o autoconhecimento e a autoexpressão. Criatividade e disciplina, liberdade e concentração, espontaneidade e reflexão fundiam-se dentro do mesmo estímulo. (...) Trabalhando junto com seus alunos, Guignard reviveu de maneira quase única o antigo mestre, figura desaparecida nos tempos modernos. Atualmente, o ensino se distribui em diversas cátedras, com horários marcados e contato reduzido do professor com os alunos. Anteriormente às academias de Belas Artes, o mestre – fosse ele filósofo ou artesão – trabalhava lado a lado com seus aprendizes e a eles se misturava, sem preocupação de superioridade, desejando apenas transmitir experiências. Assim foi Guignard, o mestre moderno, que ensinava uma arte de vanguarda, não ditava leis, mas fazia o aluno descobrir o equilíbrio e a proporção no próprio trabalho, sem demonstrações dogmáticas. (ANDRÉS, 1996, p. 320-321)

Como Renato de Lima, pintor, reagiu a essas novidades na capital? Sua perspectiva sobre tais acontecimentos será explorada no decorrer do texto; por ora, assinala-se que, paralelamente à atividade profissional citada, o delegado do segundo distrito prosseguiu pintando e mostrando seus trabalhos à sociedade belo-horizontina, a princípio, sem qualquer mudança drástica em comparação à atividade constatada na década anterior. Nesse sentido, nas décadas de 1940 e 1950 – objeto de estudo da primeira seção deste capítulo – o pintor prosseguiu seu percurso no meio artístico local através de suas recorrentes mostras individuais, eventualmente intercalando-as com o envolvimento em exposições coletivas, tais como o V e o VII Salão de Belas Artes (em 1944 e 1952, respectivamente), organizado pela prefeitura municipal, e a XXIV Exposição Geral de Belas Artes (1944), proveniente da Sociedade Mineira de Belas Artes.

³⁰ Dentre os artistas que foram alunos de Guignard, destacam-se: Álvaro Apocalypse (1937-2003), Amílcar de Castro (1920-2002), Petrônio Bax (1927-2009), Chanina Luwicz Szenjnbejn (1927-2012), Holmes Neves (1925-2008), Laetitia Renault, Leda Gontijo (1915-2019), Haroldo Matos (1926-2005), Jarbas Juarez, Maria Helena Andrés, Wilde Lacerda (1929-1996), Vilma Rabelo, Ione Fonseca, Sara Ávila (1932-2013), Wilma Martins (1934-2022), Yara Tupinambá, Solange Botelho, Marília Giannetti Torres (1925-2010), Mário Silésio (1913-1990), José Estevão de Souza (1925-1977), Mary Vieira (1927-2001), entre outros.

3.1 As Exposições Individuais no Grande Hotel, o Museu Histórico de Belo Horizonte e incursões ao Rio de Janeiro

Em 1941, Renato preparou um conjunto de quadros para apresentá-los em uma das salas do Grande Hotel (figura 24), edifício que se localizava na esquina da Rua da Bahia com a Avenida Augusto de Lima, na capital mineira (atualmente, encontra-se, em seu lugar, o Edifício Arcângelo Maletta, erguido ao final da década de 1950). O acontecimento lhe rendeu uma entrevista em seu ateliê para o jornal *Folha de Minas* (figura 25), poucos dias antes da abertura do certame, na qual foi apresentado um pouco do local de trabalho utilizado por ele e das obras que estariam presentes em sua vindoura exposição:

Estivemos ontem, pela manhã, no "atelier" de Renato. Ao lado fica a sua sala de leitura: mesas e recantos com pequenas obras de arte e as paredes repletas de quadros e retratos. Renato de Lima estava acabando um quadro no momento: o cavalete e a palheta pertenceram ao saudoso artista Honório Esteves, duas toscas peças que Renato conserva carinhosamente. (...) Cerca de cinquenta quadros formarão a mostra, inclusive, vinte aquarelas, gênero difícil e pouco tratado entre nós. Os temas são aspetos (sic) de Ouro Preto, S. João Del Rei, Congonhas, Sabará, Queluz de Minas e Angra dos Reis. Quatro marinhas e uma "natureza morta". (FOLHA DE MINAS, 1941a, p. 5)

Figura 24 - Grande Hotel Internacional. Belo Horizonte, c. 1911.



Fonte: Arquivo Público Mineiro. Disponível em:

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=31471> Acesso em 25 jun. 2024.

Figura 25 - Ateliê de Renato de Lima. Belo Horizonte, 1941.



Fonte: No dia 21, no “Hall” do Grande Hotel Renato de Lima inauguraré sua exposiçé de pintura – Uma visita ao seu “Atelier” – Telas a serem mostradas. Folha de Minas, 16 mai. 1941a, p. 5 (Cópia digitalizada fornecida pela Hemeroteca Histórica – Biblioteca Púbrica Estadual de Minas Gerais, ago. 2023).

Na inauguraçé da mostra, ocorrida poucos dias após a publicaçé desta matéria, estiveram presentes, como já era costumeiro, personalidades destacadas da política mineira, em sua maioria, representantes do governo estadual e da administraçé municipal³¹. É dito que Renato discursou aos presentes, aproveitando para reconhecer Ouro Preto e o estado de Minas Gerais enquanto estímulos significativos da sua produçé pictórica, ao mesmo tempo em que destacou a posiçé cultural privilegiada por ele reivindicada, procurando solidificar sua relaçé com algumas das ilustres figuras que ali se encontravam:

Aí esté quadros de pintura cujo modo de fazer não aprendi em nenhuma escola não possuindo outro diploma sené o da deliberaçé de aprender, ouvir, ver e estudar até que sucumba pelo peso dos anos e não o da desilusão. (...) Filho de Ouro Preto, atirado no turbilhé da vida que passa, eu fiz de minha arte um breviário de saudade e de respeito pela minha terra, o que explica minha preferéncia nos motivos que minha palheta vasa nestes painéis. Mas, é Minas, a nossa Minas de tantas cousas grandiosas que cobre e empolga os meus sonhos de pintor de horas vagas... (...) Se Belo Horizonte, a formosa Capital que constrói seu patrimonio intelectual sob a direçé de seu governo ilustre, pode receber esta insignificante contribuiçé, aqui a tem, e que a receba seu ilustre prefeito para entregá-la á culta sociedade a que me ufano de pertencer por *droit de naissance*. (FOLHA DE MINAS, 1941b, p. 2)

³¹ Segundo relatado, "representando o governador Valadares, compareceu o capité Haroldo Ferreti, ajudante de ordens do chefe do governo mineiro, tendo ainda se feito representar todos os secretarios, o prefeito da Capital, e outras figuras da administraçé do Estado" (FOLHA DE MINAS, 1941b, p. 2).

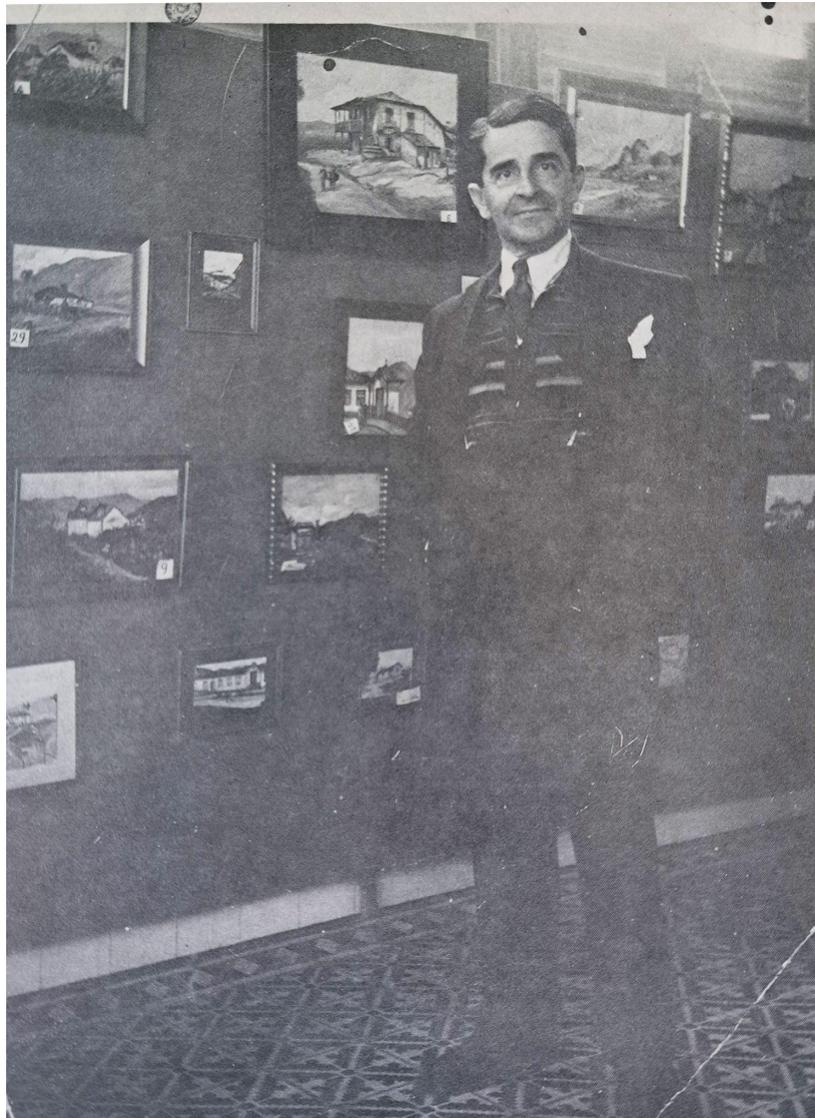
O evento foi noticiado não só pelo *Folha de Minas*, como também pelo *Minas Gerais*, que reportou que "apesar do pequeno numero de quadros expostos, Renato Lima mostra, mais uma vez, seu temperamento artistico, deixando-se seduzir pelas belezas incomparáveis de nossa terra" (MINAS GERAIS, 1941, p. 8). Para o redator da reportagem, o diferencial existente na pintura do artista não dizia respeito aos temas por ele retratados, mas sim, à maneira particular com que ele conseguia reter, na tela, suas impressões, indissociáveis do afeto por ele expressos para com seu estado de nascença: "é que Renato Lima é mineiro e ouropretano, e ama a sua terra com verdadeiro patriotismo, razão porque emprega suas tintas com sobriedade, procurando dar um tom de realidade aos seus quadros" (Ibidem). É evidente, nesse sentido, o argumento em favor da qualidade dos trabalhos do artista a partir da ligação sentimental que este detinha com os assuntos mineiros por ele representados, algo que, como demonstrado pelo comentário de Frieiro, em 1933, se estabeleceu desde o início de sua carreira. Destaca-se, contudo, que tal ligação foi um aspecto continuamente reforçado pelo próprio artista, em diferentes ocasiões. Além do discurso proferido por Renato na abertura de sua mostra no Grande Hotel, o seguinte excerto, extraído de *Memórias* (1972), evidencia o respeito e admiração que ele nutria para com a história de Ouro Preto, cidade a qual ele, orgulhosamente, chamava de sua terra natal:

É sempre com certo orgulho que me refiro à minha terra. Ouro Preto quando perdeu a primazia de Capital já possuía o seu definitivo patrimônio moral e social, solidamente construído por tradições ininterruptas. Suas famílias, muitas das quais se transferiram para Belo Horizonte pelas contingências da mudança da Capital, nunca mais perderam as características que faziam da velha Capital o expoente da nossa formação social e intelectual. Nomes como os de Joaquim Cândido da Costa Sena, Augusto Barbosa, Calógeras, Alcides Medrado, Donato da Fonseca e tantos outros sábios professores, juristas, que passaram pelas lides forenses e pelas cátedras da Escola de Minas como Domingos Porto e Domingos Rocha, ouvidos sempre com respeito por gerações sucessivas. Eles estiveram sempre presentes em minha vida como exemplo e justificam o meu orgulho de nascimento na terra de Vila Rica. Quando, do salto de São Francisco de Paula contemplo o panorama da cidade, com seus palácios e igrejas insensíveis aos séculos, sempre evoco o perfil desses grandes mineiros. (LIMA, 1972, p. 128)

Devido à ausência do catálogo de sua exposição no Grande Hotel, ou de outra forma de listagem de obras, não é possível determinar quais trabalhos o artista expôs na mostra de 1941. Entretanto, uma observação atenta aos quadros presentes em seu ateliê (figura 25), bem como aos quadros pendurados na parede do edifício, algo possível de ser verificado a partir de um dos poucos registros existentes da exposição (figuras 26), revela que a pintura Fazenda Velha (figura 27) foi uma das obras presentes. Segundo informado pelo site da Prefeitura de Belo Horizonte (2020), a "Fazenda do Leitão" – como era comumente reconhecida, por localizar-se

próximo ao antigo Córrego do Leitão – foi, originalmente, posse de um rico proprietário de terras do antigo Arraial do Curral del Rei, em meados do século XIX. Seu terreno foi, eventualmente, desapropriado pela Comissão Construtora da capital, em 1894 e, até a década de 1940, a fazenda ocupou diferentes funções, em sua maioria, relacionadas à produção agrícola – entre diferentes administrações nos âmbitos federal, estadual e municipal (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2020). Na pintura de Renato voltada ao antigo terreno, o tradicional casarão da fazenda, construído por volta de 1883, ocupa uma posição proeminente na composição. Além disso, é possível notar, igualmente, a presença de dois transeuntes no canto inferior esquerdo do quadro, que caminham sobre a estrada de terra, próxima ao edifício principal.

Figura 26 - Exposição de Renato de Lima no Grande Hotel. Belo Horizonte, 1941.



Fonte: SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS. Celso Renato: arte no sangue, arte na memória. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 1985. s/p.

Figura 27 - Fazenda Velha. Renato de Lima, 1941.



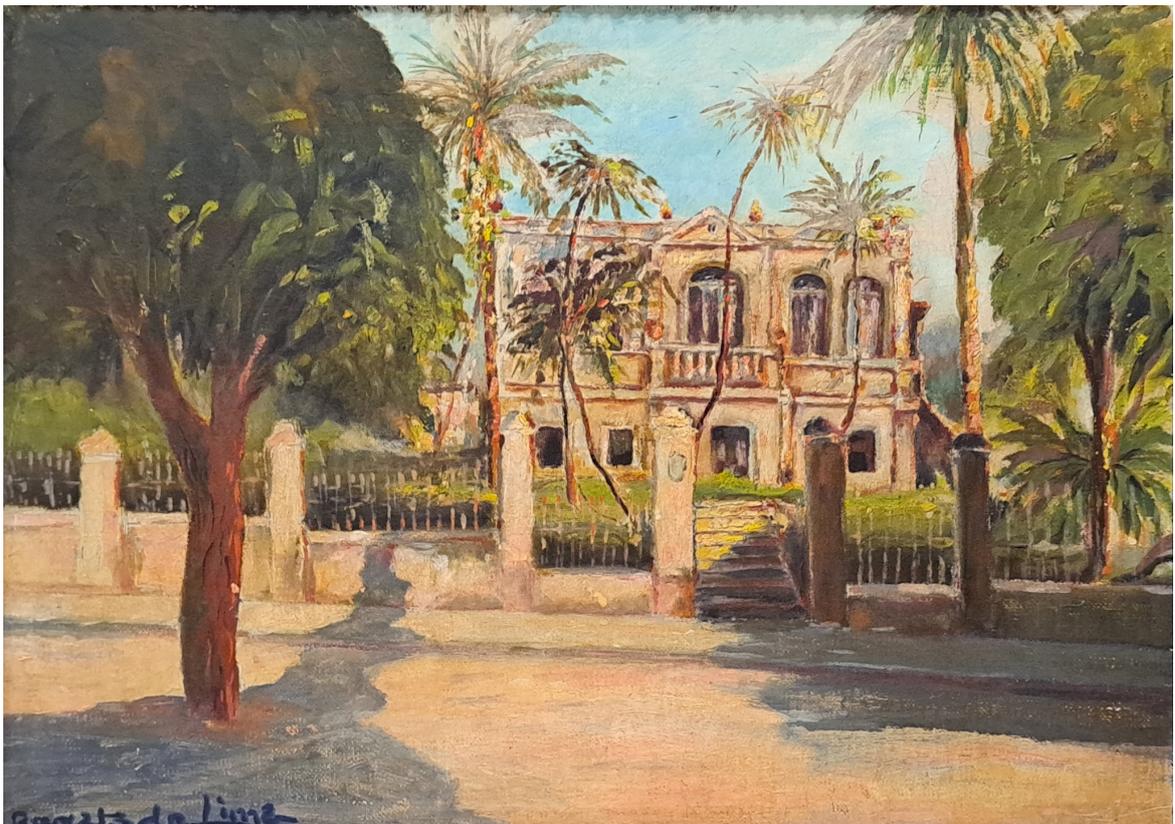
Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte - APCBH. Disponível em: <https://issuu.com/apcbh/docs/c.16-x-002?backgroundColor=%2523222222> Acesso em 25.10.23

A imagem aqui reproduzida (figura 27) foi utilizada, com efeito, para ilustrar uma breve coluna da revista *Alterosa* do mesmo ano da exposição de Renato no Grande Hotel, na qual é celebrada a decisão da prefeitura de não demolir o referido casarão, em razão do edifício ser um dos únicos remanescentes arquitetônicos do Arraial do Curral del Rei em Belo Horizonte. Os elogios, contudo, não se limitaram ao gesto da administração pública de preservar a memória da cidade, e transbordaram para a obra de Renato: de forma análoga aos comentários tecidos por Frieiro, quando viu as telas do artista pela primeira vez, em 1933, destacou o jornalista da *Alterosa* terem sido muitos aqueles que se ocuparam de pintar a fazenda velha – nenhum, porém, o fez como Renato, “grande pintor mineiro fixador do nosso passado” (ALTEROSA, 1941, s/p).

Apenas dois anos após a publicação da coluna, o edifício passou a abrigar o Museu Histórico de Belo Horizonte (atual Museu Histórico Abílio Barreto) e, no mesmo ano de sua inauguração, duas obras do artista passaram a integrar seu acervo que, não por acaso, também tratam de temas que dialogam diretamente com a história da capital mineira. Uma delas foi o quadro "Prefeitura Velha" (figura 28), que tem como assunto um prédio característico dos primórdios da cidade. Como apresentado pelo *Guia de bens tombados* (2014) produzido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), o edifício, de arquitetura eclética, localizado na Avenida João Pinheiro, próximo à Praça da Liberdade, foi

construído no ano de 1897 e integrou as chamadas casas-tipos, criadas pela Comissão Construtora da Nova Capital para abrigar os funcionários públicos estaduais. Originalmente concebida como a residência do então Secretário de Finanças, sua função foi, contudo, rapidamente alterada, passando a abrigar a prefeitura da cidade em 1910 – algo que perdurou até 1938, quando a administração municipal foi, então, transferida para o prédio da Avenida Afonso Pena, 1212, onde permanece até os dias de hoje (Guia dos bens tombados IEPHA/MG/Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014). Atualmente, o edifício designado pelo quadro como "Prefeitura Velha" é a sede do Arquivo Público Mineiro.

Figura 28 - Prefeitura Velha. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre tela, 26 x 38 cm.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/Fundação Municipal de Cultura (fotografia do autor – set. 2023).

No que diz respeito à forma como Renato retratou o prédio da antiga prefeitura da cidade, a estrutura compositiva do referido quadro é bastante semelhante à Igreja de Nossa Senhora do Carmo (figura 4), de 1930: assim, o edifício, representado frontalmente, se encontra nos planos mais afastados da imagem, permitindo a identificação apenas dos aspectos mais definidores de sua fachada. Tal decisão conduz o espectador a perceber outros elementos que

caracterizam o ambiente no qual ele se encontra inserido, como a escadaria que permite acessá-lo, o muro que separa a repartição da rua, a calçada, o asfalto e uma parte da expressiva vegetação circundante. Na construção dessa paisagem, a intensa luminosidade do sol se faz, também, um elemento bastante pronunciado – algo alcançado, em grande parte, não só pelos tons amarelados que permeiam toda a cena, e o contraste gerado com as sombras coloridas, concentradas no primeiro plano da imagem, como, também, pelos limites pouco precisos das formas dos elementos representados. Cumpre destacar, igualmente, a árvore que se localiza no plano mais próximo do observador, em meio ao asfalto: nesse objeto, em particular, se fazem evidentes as pinceladas do artista que determinam sua forma, sejam elas imbuídas dos tons avermelhados que caracterizam a porção de seu tronco, ou dos diversos tons de verde que conformam sua folhagem espessa, cujas marcas do pincel reproduzem a direção das folhas.

O outro quadro transferido para a instituição foi Olaria Antonini (figura 29). O edifício referenciado no título é, muito provavelmente, a Cerâmica Horizontina, que se localizava na Avenida do Carmo, tendo sido fundada por volta de 1898 pelo engenheiro e construtor Carlos Antonini (1839-1913), cuja atuação remonta à construção de inúmeros edifícios da capital³². Assim como o quadro Prefeitura Velha, em Olaria Antonini o pintor se voltou para um dos marcos mais tradicionais e antigos da cidade até então, com a diferença de que, nesse caso, sua função estava condicionada não à administração pública da cidade, mas, sim, à produção de materiais destinados à construção, como tijolos, telhas, manilhas, entre outros. Entretanto, no quadro do artista, poucas características das instalações da antiga olaria são possíveis de serem apontadas, para além de alguns edifícios. De fato, não fosse pelas linhas escuras, que demarcam os limites da fachada, do telhado pontiagudo, e de algumas portas e janelas, seria muito difícil distingui-la do restante do ambiente que a acolhe, tamanha a proximidade das cores e dos tons dos elementos que compõem a cena. Na paisagem apresentada pelo artista – toda ela construída a partir de tons terrosos e esverdeados, – verifica-se, ainda, a presença de outras construções localizadas nos planos mais afastados da imagem, pulverizadas ao longo do terreno acidentado: praticamente, incorporam-se a ele. O pintor se utilizou, assim, da distância entre os planos para tensionar as relações entre figura e fundo dos elementos da paisagem, reservando o contorno apenas para identificar o elemento mais próximo, o objeto principal da cena retratada.

³² Ver Barreto (1996)

Figura 29 - Olaria Antonini. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre tela, 26 x 38 cm.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/Fundação Municipal de Cultura (fotografia do autor – set. 2023).

Prefeitura Velha (figura 28) e Olaria Antonini (figura 29) – e poder-se-ia acrescentar, também, Casa de Colono em Belo Horizonte (figura 9), que figurou no salão carioca de 1936 – demonstram que quando Renato, pintor, se dirigia à capital do estado, não deixava de procurar em sua paisagem aspectos que diziam respeito a sua história, expressos, com frequência, por algum edifício em específico, em diálogo com o ambiente no qual ele se encontrava inserido. Por conta disso, transpor aspectos de Minas Gerais à tela não se resumia, para o artista, ao passado colonial identificado nas cidades históricas do estado, mas implicava, também, em retratar elementos associados à formação da jovem cidade moderna, encontrados em sua configuração urbana e que não se restringiam, necessariamente, à memória do antigo Arraial do Curral Del Rei. Em razão desses fatores, não é correta a afirmação de que os chamados “pintores clássicos”

não se interessaram pela produção de imagens da cidade moderna que estava sendo construída. Ficaram detidos justamente ao que estava por desaparecer na capital mineira: o trabalhador do campo, as casas de fazenda antiga, o isolamento proporcionado pelas montanhas e a relação com a cidade de Ouro Preto. Esses pintores olhavam para a nova capital mineira, mas conseguiam apenas ver o que poderia restar do Curral Del Rei. (VIVAS, 2012, p. 49)

Em todo o caso, a ideia de Renato enquanto um pintor voltado aos motivos relacionados ao passado e à história de seu estado natal, evocada pela coluna da revista *Alterosa*, se constituiu como algo que foi paulatinamente cultivado no curso de sua carreira, à medida com que ele expunha seus quadros e angariava comentários dos mais diversos, por parte de jornalistas e críticos. Em vista disso, observa-se que, no desenrolar da década de 1940, o artista realizou mais duas exposições no Grande Hotel, nos anos de 1945 e 1948, e as impressões tecidas pela imprensa local pouco diferem entre si considerando o exposto até o momento, ao menos, em relação ao conteúdo dos comentários proferidos, pois ocuparam-se de destacar a precisão do artista em retratar a história do estado em seus quadros, sobretudo a partir daqueles que se dedicavam às cidades históricas.

É oportuno destacar, todavia, que os comentários realizados a respeito de sua pintura nem sempre se limitavam a destacar o conteúdo "histórico" dos assuntos por ela retratados, sendo possível identificar momentos ocasionais em que seus quadros eram associados a determinados modelos estilísticos, extraídos diretamente da história da arte europeia. Na mostra realizada no Grande Hotel em 1945, por exemplo, uma matéria realizada pelo *Folha de Minas* aproximou sua pintura com o Impressionismo, mas ressaltando que, apesar deste associar-se comumente ao efêmero e ao transitório, o artista buscava, nele, suas qualidades mais perenes, em razão do sentimentalismo calcado no respeito ao passado e expresso na maneira precisa com que o artista pintava os aspectos característicos das cidades históricas:

Um dos traços mais marcantes de seu estilo consiste na fidelidade com que representa nossos aspectos paisagísticos, humanos e históricos, procurando sempre animá-los de verossimilhança e amor humano. Mais romantizante do que clássica, sua pintura ultrapassa o mecanismo fotografico para reproduzir estados de alma e espirito, filiando-se discretamente ao impressionismo, no que ele tem de mais estavel e duradouro. As telas de Renato de Lima, que fixam pedaços vivos de nossa história, igrejas, monumentos, velhas cidades, acham-se entranhadas da verdade que esses motivos representam tanto para o conhecimento exato do passado quanto para as mais caras ressonancias de nossa sensibilidade individual. Formas interpretativas de um mundo morto e remoto, elas têm o dom de ressuscitar o passado longínquo, com suas côres e movimentações características. (FOLHA DE MINAS, 1945, p. 7)

A associação da pintura de Renato com o movimento francês, por sua vez, não foi de toda incomum em sua carreira, sendo possível identificá-la logo nos primórdios de sua atuação. Em 1934, por exemplo, uma coluna publicada no *Folha de Minas*, intitulada "Notas Impressionistas", que tomava como objeto os quadros presentes na X Exposição Geral de Belas Artes, afirmou que "Renato Augusto de Lima, o fino estheta que cultivava com sucesso varias artes, dá-nos um conjunto agradável de quadros, com aquela sua feição muito espontanea e muito meridional no colorido" (PEREIRA, 1934, p. 4). Já em 1937, por conta da exposição individual do artista no Teatro Municipal, escreveu-se que

aliás, é a luz, o colorido vivo e risonho, que chega bem ao limite do impressionismo, o que singulariza todos os trabalhos do sr. Renato de Lima, indiscutivelmente um dos nossos pintores mais finos, muito pela técnica a que chegou, depois de sucessivas e infatigáveis experiências, porque Renato de Lima, em pintura, é, por assim dizer, um legítimo auto-didata, mas sobretudo pela escolha de motivos. (FOLHA DE MINAS, 1937, p. 14)

Por fim, em 1975, em razão de uma mostra de quadros seus no Hotel del Rey, o crítico e jornalista Morgan Mota (1940-2018) caracterizou o artista, nas páginas do *Diário da Tarde*, como "um fiel ao impressionismo, tendência que faz dele um dos pioneiros em Minas Gerais" (MOTA, 1975, p. 16), além de um "marco na pintura moderna de Minas Gerais" (Ibidem). A presença do Impressionismo na obra de Renato será discutida de maneira mais direcionada ao final do capítulo; por ora, é proveitoso apontar que, durante o período em que o artista esteve em atividade, a luminosidade e o colorido de suas paisagens parecem ter se apresentado como estímulos possíveis para que seus quadros fossem vistos como devedores ao movimento francês. Sobre o comentário acerca de sua obra constituir-se como um marco da pintura moderna local, pois que impressionista, observa-se um significativo paralelo na história da arte europeia, questão que é ponderada por Gombrich:

Algumas pessoas podem considerar os impressionistas os primeiros dos modernos, porque desafiaram regras da pintura ensinadas nas academias. Mas convém lembrar que os impressionistas não divergiram, em seus propósitos, das tradições da arte que se desenvolviam desde a descoberta da natureza na Renascença. Eles também queriam pintar a natureza tal como a viam, e sua controvérsia com os mestres conservadores era menos em torno desse objetivo do que os meios para alcançá-lo. A exploração impressionista dos reflexos das cores, suas experiências com o efeito do trabalho mantendo solto o pincel, visavam à criação de uma réplica ainda mais perfeita da impressão visual. De fato, foi somente com o Impressionismo que a conquista da natureza se completou, que tudo o que se apresentava aos olhos do pintor pôde converter-se em motivo de um quadro e que o mundo real, em todos os seus aspectos, passou a ser um objeto digno de estudo do artista" (GOMBRICH, 2015, p. 536).

Dito isso, além de suas exposições na capital mineira, Renato retornou, em 1947, ao Rio de Janeiro, dessa vez para uma exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes. Sua presença no estado vizinho não passou despercebida, tendo sido objeto de comentários do jornal *A Noite*, que tratou de exaltar os motivos buscados pelo artista, que referenciavam seu estado natal: "Tema inesgotável para a pintura, pela força da côr local e por seu poder de evocação, são as cidades tradicionais de Minas. (...) Bem por isso, os artistas plásticos costumam ir às cidades mineiras para beber inspiração." (C.K., 1947, p. 8). Detendo-se brevemente sobre os quadros apresentados no certame, aproveitou o periódico para evidenciar o conjunto apresentado como uma ode à história e à paisagem de Minas Gerais, ao mesmo tempo em que salientou o aspecto "objetivo" e "realista" de sua pintura:

O Sr. Renato Augusto de Lima, que ora expõe no Museu Nacional de Belas Artes, é evocador de vários aspectos de Congonhas do Campo, do célebre Chafariz Colonial

de Ouro Preto, da ponte do Rosário, da Capela de São João da Serra, do bairro do Carmo, da Serra do Itacolomi, de outros templos (...) Minas Gerais revive seus monumentos na exposição de Renato Augusto de Lima. Sua pintura não tem pretensões modernas. É objetiva, realista, tocada numa ou noutra tela de uma certa dose poética. (Ibidem)

A exposição no Museu Nacional de Belas Artes também foi motivo de atenção da escritora mineira Lazineira Luís Carlos de Calda Brito (1911-1990). Em seu artigo para a carioca *Fon Fon*, a autora aproveitou para compartilhar suas impressões gerais sobre o certame, dedicando a maior parte de suas palavras a um dos quadros expostos, em específico: “Fazenda da Boa Esperança”, uma transposição pictórica da residência que serviu de morada para o Barão de Paraopeba (1756-1855), em Belo Vale, Minas Gerais. O impacto provocado por essa pintura em Brito é evidente: não economizando em expressivas figuras de linguagem para relatar a sua experiência, relatou ter o quadro lhe proporcionado a visão de um período remoto, devedora das narrativas expressas nos livros de história. Dessa maneira, afirmou a autora que a obra de Renato era uma patente vitória sobre as coisas efêmeras do mundo, tamanho o poder dela de remeter ao passado regional:

O que aconteceu, porém, é que transporte para dentro de mim aquela velha Fazenda da Boa Esperança, reproduzi-a fotostaticamente no fundo do meu ser e continuo a vê-la. (...) Quadro que é uma página da nossa História, mostrando a velha Minas gloriosa, falando da grandeza de que herdamos resquícios em nossos gestos apurados, como últimos rebentos que somos dessa gente heróica e faustosa, cujas fortunas se desfizeram ao atrito dos tempos, mas cujas tradições ainda estão insufocavelmente vivas na memória dos que cultuam as coisas do passado. (BRITO, 1947, p. 26)

As colocações da escritora são, nesse sentido, bastante representativas do quanto os quadros de Renato eram capazes de ressoar, de modo especial e sensível, entre aqueles familiarizados com os temas reproduzidos pelas suas telas e que encontravam, neles, imagens que evocavam algum tipo de pertencimento. Infere-se que uma das razões para tal provavelmente deveu-se ao fato de que seus motivos predominantes eram evocativos da memória coletiva do estado que desempenhou (e desempenha) um papel relevante na constituição da identidade de Minas Gerais e seus habitantes.

Dito isso, fez-se questão de demonstrar, no curso desta escrita, que os quadros do artista não se limitavam à paisagem mineira, e uma das regiões comumente abarcadas pelo seu itinerário de pintor, para além das fronteiras de seu estado natal, era, justamente, o próprio Rio de Janeiro. No estado da antiga capital federal do país, eram dois os seus principais interesses: seus aspectos históricos, comumente expressos por edifícios antigos, amiúde de cunho religiosos, algo evidenciado, por exemplo, pelas seguintes aquarela (figura 30) e tela à óleo (figura 31), ambas de datação não identificadas, que retratam a Igreja de São Francisco Xavier, em Niterói, na sua fachada frontal e lateral, respectivamente; e o seu pujante litoral, uma vez

que as marinhas se faziam ocasionalmente presentes em suas exposições. Afinal, como afirmou o próprio artista acerca de sua obra,

eu pinto Ouro Preto, como poderia pintar o mar. Porque acho lindo a beira do mar como acho lindo as montanhas. (...) Gosto dos orgulhos da natureza: o mar com a sua amplidão, e as montanhas com sua arrogância. (BAHIA, 1978, p. 1)

Não obstante, foram poucos os quadros de Renato dedicados ao gênero que foram possíveis de serem encontrados, ao longo desta pesquisa, sugerindo que sua participação, no conjunto de sua obra pictórica, realmente se constituiu como uma parcela significativamente menor concernente aos assuntos por ele retratados. Em todo o caso, um destes escassos exemplos é a seguinte marinha, datada de 1948 (figura 32), que retrata uma cena que parece ter como palco o litoral carioca – algo inferido, em grande parte, por conta da presença, ao fundo, de uma estrutura semelhante ao Forte de Copacabana, inaugurado no ano de 1914. A luminosidade da cena sugere um tempo ameno, e sob o mar calmo e de águas claras encontram-se dois barcos à vapor – um em cada extremidade da composição –, não muito distantes da costa, navegando no mesmo sentido, indefinidamente.

Figura 30 - Igreja de São Francisco Xavier – Niterói. Renato de Lima. S/D. Aquarela sobre papel, 15 x 20 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

Figura 31 - Igreja de São Francisco Xavier – Niterói. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre tela, 22 x 26 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

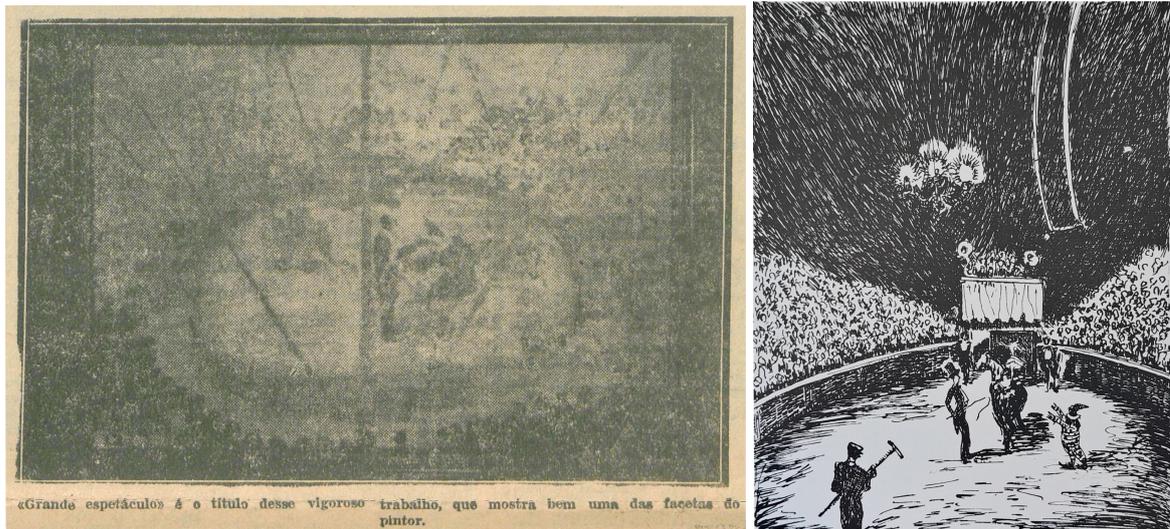
Figura 32 - Marinha – Rio de Janeiro. Renato de Lima. 1948. Óleo sobre tela, 23,7 x 32 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

Segue-se, então, para a década de 1950. Logo em 1952, Renato retornou ao hall do Grande Hotel para expor, novamente, um conjunto de quadros de sua autoria, após quatro anos sem se envolver em qualquer mostra. Muito possivelmente, este breve período ausente da programação cultural de Belo Horizonte foi um dos estímulos para que o *Diário de Minas* realizasse uma extensa matéria sobre o artista e as obras por ele expostas, anunciando sua exposição sob a eloquente manchete "Um pintor que vive, sente e pinta poeticamente". Assim, em reportagem assinada por "RASE'Ç", afirmou o redator que a pintura do "doutor" Renato Augusto de Lima – "alheio às panelinhas, entusiástico animador de todos que procuram sintetizar na tela uma sensação estética" (RASE'Ç, 1952, p. 11) – era caracterizada pelo "ecletismo", algo evidenciado tanto pela presença de seus recorrentes temas regionais – aspectos de cidades históricas mineiras – quanto por temas figurativos – "mulheres do povo com 'lata d'água na cabeça', 'o grande espetáculo', etc." (Ibidem). Dentre as duas telas dedicadas à representação da figura humana mencionadas pela matéria – algo que, até então, constituiu-se como um tipo de comentário relativamente ausente de suas mostras –, optou o jornal por destacar a segunda, descrevendo-a como um "vigoroso trabalho, que mostra bem uma das facetas do pintor" (Ibidem). A partir da imagem de Grande Espetáculo fornecida pelo periódico (figura 33), pouco é possível afirmar em razão da limitada nitidez da impressão; entretanto, os elementos da composição passíveis de serem visualizados – uma redoma circular ao centro, contornada por uma multidão – remetem a um dos desenhos realizados pelo artista, em data não identificada, no qual é retratado um espetáculo circense (figura 34).

Figura 33 - Grande Espetáculo (reprodução de jornal). Renato de Lima. 1952.
Figura 34 - Circo. Renato de Lima. S/D. Bico de pena sobre papel. 22,4 x 15,9 cm.



Fonte (figura 33): RASE'Ç. Um pintor que vive, sente e pinta poeticamente: visitando a exposição do pintor Renato Augusto de Lima no "Hall" do Grande Hotel – perguntas pouco inocentes e respostas... no mesmo tom – pinta porque gosta de pintar... e acabou-se! *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 mai. 1952, p. 11. (Cópia digitalizada fornecida pela Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, abr. 2024).
 Fonte (figura 34): Fonte: SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS. Celso Renato: arte no sangue, arte na memória. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 1985. s/p.

A escolha do jornal em fazer uso deste quadro para ilustrar a exposição do pintor pode ser vista como inusitada, considerando que a pintura de Renato era associada, já há alguns anos, à representação da paisagem das cidades históricas mineiras. Apesar disso, este trabalho é demonstrativo de uma outra variedade possível em sua obra, uma que diz respeito a um evento social lúdico – ainda que, assim como as pinturas *A mulher que matou um marido com uma tampa de...* (figura 15) e *Flagrante* (figura 16), tal assunto pareça ter emergido em momentos pontuais de sua carreira, sem qualquer continuidade significativa. Por coincidência, uma pintura de mesmo nome, "Grande Espetáculo", foi responsável por garantir à Renato a menção honrosa no VII Salão de Belas Artes da cidade daquele ano, na categoria de arte neoclássica (ver anexo B) – possivelmente, se trata do mesmo quadro.

Este é um aspecto de significativa importância a respeito do artista, sobre o qual vale dedicar algumas linhas para uma digressão: na década de 1950, período no qual os trabalhos apresentados aos salões de arte realizados pela prefeitura de Belo Horizonte eram segregados entre as divisões de arte neoclássica e arte moderna, o delegado do segundo distrito compreendeu sua produção como integrante da primeira, uma posição que, por sua vez, não parece ter se alterado no decorrer da década, pois, no ano de 1958, ele representou o grupo de

acadêmicos/neoclássicos em oposição aos “modernos” na eleição do júri do salão daquele ano³³. Portanto, Renato não enxergava sua produção como parte da produção modernista encontrada na cidade. Constitui-se, além disso, como o primeiro registro no qual o artista é, deliberadamente, identificado como "acadêmico", uma característica que lhe foi ocasionalmente imputada nos anos finais de sua trajetória.

Mas, o que poderia significar "neoclássico" para um pintor como Renato de Lima? Se se considera a perspectiva de Argan (1992), segundo a qual o neoclassicismo histórico definiu-se como uma poética pautada pela retomada do antigo – a arte greco-romana –, identificada como modelo de equilíbrio, proporção e clareza; que fundamental à arte neoclássica era a ideiação e o projeto da obra, expresso sobremaneira pelo desenho; e que na arte pictórica os pintores a ela comumente associados se dedicaram tanto ao retrato, com o intuito de definir a individualidade e a sociabilidade do retratado, e aos quadros mitológicos e históricos, para projetarem os valores de sua época e sua sensibilidade moderna; tais características, considerando o que foi exposto acerca da pintura do artista, são, no mínimo, estranhas a sua produção.

No caso mencionado do VII Salão de Belas Artes (1952), os nomes de alguns dos participantes das referidas divisões ajudam a compreender o porquê de o artista ter se unido aos "acadêmicos". Segundo Vivas e Guedes (2013), enquanto na divisão de arte neoclássica constaram nomes de artistas contemporâneos a Renato e ao início de sua atuação na década de 1930, como Aníbal Mattos e Nazareno Altavilla, observa-se que na divisão de arte moderna participaram Alberto da Veiga Guignard, Chanina Luwiz Szejnbejn, Israel Cândido de Oliveira, Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Nelly Frade e Wilde Lacerda. É notório, pois, como a divisão moderna foi marcada sobremaneira por artistas que eram alunos de Guignard (além do próprio artista) e, portanto, de uma nascente tradição distinta ao caminho percorrido pelo delegado do segundo distrito³⁴ - lembra-se, nesse sentido, que "quando em Belo Horizonte, Guignard assume portanto, a imagem da arte moderna passa a ser sinônimo de modernidade e representante do 'novo' momento artístico de Belo Horizonte" (VIVAS; GUEDES, 2013, p. 215). Por conseguinte, percebe-se que, como evidenciado pelos autores, o termo "neoclássico" abrangia genericamente, neste contexto, uma parte da produção realizada na cidade anterior ao estabelecimento de Guignard na cidade e, se levada em consideração a participação de Renato,

³³ Sobre este aspecto, ver Diário de Minas (1958).

³⁴ A exceção a esta regra é Haroldo Mattos que, filho de Aníbal Mattos e aluno de Guignard, participa, no ano de 1952, na divisão de arte neoclássica, tendo sido um dos artistas premiados, como evidenciou Vivas e Guedes (2013).

contemplava uma pintura que, para alguns, compartilhava de características identificadas como impressionistas.

Volta-se, então, à exposição do Grande Hotel de 1952. Na ocasião de sua inauguração, Renato concedeu uma breve entrevista, constituindo-se como um dos raros momentos no qual ele expôs alguns de seus pensamentos sobre arte e a produção de seu tempo à imprensa. Quando perguntado, por exemplo, acerca "do moderno ambiente mineiro, em matéria de arte" (RASE'Ç, 1952, p. 11), respondeu o pintor que "a falta de ensino organizado de artes plásticas, e a ausência de certames periódicos que animem e estimulem os artistas, desloca a atenção destes para outros centros onde os debates giram em torno de manifestações mais concretas" (Ibidem). No seu ponto de vista, porém, algumas figuras, tais como a de Juscelino Kubitschek que, no momento de publicação da reportagem, exercia o mandato de governador do estado (1951-1955), contribuíam para sanar, em alguma medida, essas deficiências. Questionado sobre a vindoura exposição de arte moderna na capital³⁵, Renato a considerou como "mais um gesto de Juscelino repetindo os grandes dias que tivemos, quando nosso simpático governador era prefeito. Foi êle quem nos deu a I Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte" (Ibidem). Curiosamente, apesar de reconhecer a importância da Exposição de Arte Moderna de 1944, o artista não menciona, em nenhum momento, Alberto da Veiga Guignard.

Poderia tal omissão, por parte de Renato, ser interpretada como uma crítica ao modelo de ensino e/ou a atuação reivindicada pelo pintor de Nova Friburgo?³⁶ Independentemente de suas razões, cumpre assinalar a maneira como a reportagem foi concebida. O tom irreverente proposto pelo texto evidencia-se logo no título que a anuncia: "Visitando a exposição do pintor Renato Augusto de Lima, no "Hall" do Grande Hotel – perguntas pouco inocentes e respostas... no mesmo tom – pinta porque gosta de pintar... e acabou-se!". As perguntas "pouco inocentes", ou "inconvenientes" – outro termo utilizado pelo próprio redator –, foram as relacionadas à arte

³⁵ A exposição referenciada pelo jornal foi a Exposição Internacional de Arte Moderna de 1952, ocorrida na capital mineira, no Edifício Dantes, sob os auspícios do governo estadual e da Associação de Cultura Franco-Brasileira. No certame, é dito que estiveram expostos 145 trabalhos, abrangendo a maior parte da primeira edição da Bienal de São Paulo (1951).

³⁶ Uma crítica que poderia ser interpretada como direcionada ao método de ensino promovido por Guignard e à atuação de seus alunos, foi encontrada em um dos artigos escrito por Renato para a *Revista de História e Arte*, em edição datada de 1963: "O que é de lamentar, é a falta de uma organização em Minas para o ensino de Belas Artes, orientada por pessoas de responsabilidade que não se limitem apenas a atrair para si a notoriedade, esquecendo-se de ministrar os conhecimentos indispensáveis àqueles que pretendem usar os instrumentos da arte de modo consciente. Os nossos 'artistas' agem como os que tocam os instrumentos 'de ouvido'. Aprendem simplesmente a 'pintar', seguindo regras que lhe são dadas apressadamente sem a sequência lógica dos programas organizados nos grandes centros de ensino. Entrega-se a um só indivíduo, como se fôra uma concessão lucrativa, a missão de dirigir uma Escola. Ele organiza um catecismo de pintura ao seu gosto individual e depois solta um bando de ignorantes pretensiosos cujo único título (talvez para justificar sua mediocridade) é o de 'aluno de X'. Pergunte-se a esses bobinhos se conhecem os nomes que na arte nacional elevaram o nome de Minas, para somente lembrar o dever de conhecer sua terra de nascimento." (LIMA, 1963, p. 72).

moderna e ao meio artístico regional, de modo que é possível inferir que o jornalista objetivou incitar a polêmica acerca da arte contemporânea do período ao conseguir uma declaração provocativa de Renato à respeito. A intenção do jornalista é, nesse sentido, particularmente explicitada no momento em que este se dirige ao delegado, perguntando-o se já lhe ocorrera pintar telas no estilo *pour épater le bourgeois* (para chocar a burguesia), ao que ele, francamente, responde:

Sempre guardei o princípio moral de respeitar-me a mim mesmo e... principalmente aos outros. Já disse Raul Pompeia: – Mau, mas meu! Esta é a minha divisa. Se algum dia tive vontade de fazer telas 'complicadas', resisti e... não fiz" (Ibidem).

O pintor não exemplifica o que seria, em seu ponto de vista, telas "complicadas", que não levam em consideração a capacidade interpretativa daqueles que as olham. Em todo o caso, permite-se, aqui, realizar um paralelo entre as palavras do ouro-pretano e as do crítico Moacyr Andrade, quando este expressou alguns comentários à respeito dos trabalhos expostos na Exposição de Arte Moderna de 1944: "arte de um grupo, para um círculo reduzido, arte intelectualizada, arte snob, arte de tudo o que quizerem, mas do povo e para o povo, não. Absolutamente antidemocrática, porque o povo não compreende e não a sente" (ANDRADE apud RIBEIRO, 1987, p. 61).

É preciso assinalar, contudo, que Renato, hábil nas relações sociais, dificilmente faria uma crítica explícita a um artista ou uma obra de arte para um veículo de bastante circulação – ainda mais, no festivo ambiente da abertura de sua mostra – limitando-se, pois, a contrapor suas pinturas às ofensivas e "complicadas" de artistas os quais ele não menciona, e a tecer elogios a uma das principais figuras da política regional, conforme convinha o conteúdo das perguntas a ele solicitadas. Tal parece ter sido a impressão do próprio redator da reportagem: quando Renato descreve brevemente os percalços por ele avaliados no meio artístico regional – a falta de um modelo de ensino consolidado e exposições regulares –, o jornalista descreve sua reação: "No sorriso manso de quem sabe o que quer dizer, mas não diz, lemos a interpretação exata da resposta e passamos a outra pergunta" (RASE'Ç, 1952, p. 11).

A exposição de Renato, em 1952, parece ter sido a última realizada por ele no Grande Hotel. Com efeito, para além das exposições coletivas e individuais com as quais se envolveu na década de 1950, o período é caracterizado por uma significativa alteração no curso de sua trajetória profissional: motivado por razões familiares, o artista se mudou, na metade da década, para o Rio de Janeiro, onde também se encontrava morando seu irmão, o historiador Antônio Augusto de Lima Júnior (1889-1970). Assim, solicitou ao governo do estado sua transferência

para a cidade, onde passou a ocupar um cargo comissionado no Ministério da Justiça no governo de Getúlio Vargas (1882-1954):

Nos princípios de 1954, por uma circunstância afetiva, que era a de poder estar perto de minha velha mãe, cuja idade avançada não lhe permitia vir a Belo Horizonte, como era seu costume, lembrei-me de pedir ao Governador Juscelino Kubitschek para colocar-me à disposição de um Ministério do Rio. Mantendo relações cordiais com o Sr. Tancredo Neves (pelo menos a mim pareciam cordiais estas relações), a ele me dirigi consultando-o sobre minha pretensão. Animado pela sua amável acolhida, não foi difícil obter do Sr. Juscelino o ato que me punha à disposição do Gabinete do Ministro da Justiça, cujo titular era o Sr. Tancredo Neves. (LIMA, 1972, p. 171)

Renato não especifica, em seu livro, qual era, exatamente, sua função dentro do Gabinete do Ministério; entretanto, da forma por ele descrita, é inferido que ele auxiliava em diferentes atividades burocráticas que compunham o dia a dia da repartição. À época, a então capital federal concentrava as turbulências políticas do país, e sua nova posição profissional – ainda que temporária – lhe possibilitou acompanhar de perto os últimos dias do Governo Vargas, pois alocado em meio à intriga que se desenvolvia no alto escalão do governo. O ouro-pretano presenciou, assim, o trágico acontecimento da data de 24 de agosto de 1954, cuja notícia chegou pelo telefone do Ministério: "Era do Palácio do Catete. Chamava alguém para comunicação importante. Identifiquei-me e a voz do outro lado disse: – O Presidente suicidou-se, com um tiro no coração." (Ibidem, p. 175). A partir da perspectiva apresentada por ele sobre os desdobramentos de tal incidente, é possível imaginar um pouco do movimento caótico que tomou as ruas do Rio de Janeiro, em um dos eventos mais dramáticos da história do país:

O Bairro do Catete era naquele dia o centro de convergência de todo o Rio de Janeiro. No percurso da Glória ao Largo do Machado e daí até Botafogo havia um verdadeiro congestionamento de veículos e de criaturas cujo colorido popular era dos mais variados. Em frente ao Palácio estacionava uma multidão compacta que era a custo contida nas investidas que fazia penetrar na velha residência dos Viscondes da Nova Friburgo. Cenas dramáticas ali se desenrolavam. (...) Confesso que nunca vi e nem jamais verei, em morte de um homem público, o espetáculo de alucinação generalizada que presenciei naqueles dois dias de agosto de 1954. (...) O séquito fúnebre do Presidente Getúlio Vargas começou a se movimentar às nove horas, vindo o féretro conduzido a pé ao longo da Avenida Beira-Mar. Trajeto cheio de peripécias, pois a todo instante havia correrias e eu ouvia tiros partidos de todos os lados. (Ibidem, p. 178-179)

Após presenciar a desordem que se instalava na capital do país, Renato tentou retornar à Belo Horizonte; sua presença no estado vizinho, contudo, prolongou-se por mais tempo. No processo de estabelecimento do Governo Café Filho (1954-1955) foi nomeado, como novo Ministro da Justiça, o desembargador Miguel Seabra Fagundes (1910-1993), cujo chefe de gabinete, Adroaldo Junqueira Aires (1895-1972), convidou o ouro-pretano a continuar atuando no ministério – proposta que ele tratou de averiguar com a administração de seu estado natal:

Depois de consultar o Governador Juscelino sobre a conveniência de permanecer naquela comissão e dele ter obtido resposta afirmativa e de que seria para seu Governo

muito conveniente (até hoje não sei bem explicar essa conveniência: se era minha ausência da polícia, ou minha presença no Gabinete. Nunca entendi estes meus patrícios), dispus-me a nova temporada no Rio, desta vez com singular distinção a mim conferida pelo Ministro Seabra Fagundes, a de ser a de assistente-social de seu Gabinete. (Ibidem, p. 180-181)

Renato eventualmente retornou à Belo Horizonte (provavelmente, no ano de 1955), findada a sua temporada no Ministério da Justiça, no Rio de Janeiro. Em 1957, enfim, aposentou-se do serviço público, após algumas décadas exercendo diferentes funções, em diferentes lugares, tendo sido o cargo de delegado do segundo distrito a posição por mais tempo ocupada por ele: "Nada mais notório do que meu passado como Delegado-de-Polícia. Basta dizer que só num distrito policial estive cerca de vinte e nove anos, o que vale dizer que fui obrigado a assistir a uma parte da vida desta cidade..." (Ibidem, p. 23). Em 1959, o então ex-delegado que, quando em atividade, "nunca descobriu um crime" (FILHO, 1978, p. 1) – encerrou a década inaugurando mais uma mostra de pinturas suas, desta vez, na Galeria Damiani, que se localizava à rua Goiás, 65, na capital mineira, onde foi relatado que os presentes "puderam admirar uma série de quadros focalizando Ouro Preto, Angra dos Reis, Niterói, Caraça e outros recantos onde o autor encontrou excelentes motivos para sua inspiração" (ALTEROSA, 1959, p. 102).

3.2 A Obra Tardia: décadas de 1960 e 1970

O ano de 1961 marcou o 250º aniversário de Ouro Preto, tendo sido promovido um conjunto de solenidades por parte do governo estadual e de diferentes administrações municipais, como Belo Horizonte e Mariana – essa última, também aniversariante. Para anunciar as comemorações e os eventos a elas relacionados, o *Estado de Minas* (1961) se valeu da reprodução de uma pintura de Renato para ilustrar a reportagem (figura 35) – uma escolha feita, possivelmente, para sugerir que uma exposição do pintor integrava parte da programação das festividades – ainda que tal informação não seja diretamente explicitada na reportagem. Uma diferença notável, contudo, se coloca sobre este trabalho, comparativamente a outros realizados pelo ouro-pretano em outros momentos de sua carreira: o fato de que para realizá-lo, Renato fez uso de uma fotografia do século XIX como sua principal referência para a construção da imagem. Com efeito, a seguinte representação da Rua do Ouvidor compôs uma série de aquarelas de sua autoria, realizadas sob esse mesmo procedimento, em um intuito provavelmente celebratório da história da antiga capital mineira.

Figura 35 - Rua do Ouvidor (1868) – Ouro Preto. Aquarela de Renato de Lima. 1961.



Fonte: Ouro Preto será sede do governo na data do seu 250º aniversário; cerimônias à tarde. Estado de Minas. Belo Horizonte, 8 jul. 1961, p. 8 (Cópia digitalizada fornecida pela Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, jan. 2024).

Essa inclinação mais literal do artista em direção aos domínios da história, apontando para a “reconstituição” do cenário de outros tempos, não se limitou às festividades de sua cidade natal, sendo possível notar algum lastro dessa atividade na década de 1960. No ano seguinte, o artista apresentou, na Galeria Itatiaia, em Belo Horizonte, um conjunto de vinte aquarelas retratando aspectos de cidades como Ouro Preto, Sabará, Diamantina, Itaverava, São João Del Rey e São José do Rio das Mortes³⁷, todas elas produzidas a partir de fotografias disponíveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e datadas entre 1850 e 1868. Tentando reproduzir os registros com seus pincéis de forma precisa, e aplicando às cenas anteriormente retratadas pelo preto e branco da fotografia o rigor da cor local, este empreendimento foi descrito como um penoso e agradável trabalho de reconstrução, aproveitando todas os detalhes que esclarecessem a vida mineira do século XIX (ESTADO DE MINAS, 1962).

A presença de tais trabalhos indica uma adição significativa, no que concerne aos assuntos buscados por Renato no período maduro de sua produção: não se limitando à pintura

³⁷ A referida exposição foi composta pelas aquarelas “1- Conjunto. Palácio do Govêrno. Igreja das Mercês. Quartel de Cavalaria e outros edifícios. Ouro Preto”, “2- Aspecto central de Ouro Preto”, “3- Rosário e Bairro das Cabeças”, “4- Rua de São José – Ouro Preto”, “5- Rua do Ouvidor – Ouro Preto”, “6- Bairro do Antônio Dias e Santa Efigênia – Ouro Preto”, “7- Outro aspecto da casa de Marília”, “8- Sabará”, “9- Mariana de D. Viçoso”, “10- Mariana de D. Helvécio”, “11- Itaverava (que foi arraial bandeirante)”, “12- Diamantina antiga”, “13- Diamantina contemporânea”, “14- São Francisco de Assis”, “15- Ponto da Cadeia – São João D’el Rey”, “16- São José do Rio das Mortes (Tiradentes)”, “17- Fazenda da Jaguará”, “18- Casa da Inconfidência do Ouro em Sabará”, “19- Braço de armas dos inconfidentes”, “Extra: Um jubileu em Congonhas do Campo” (ESTADO DE MINAS, 1962).

de observação dos lugares evocativos do passado, o ato de retroceder ao século anterior a partir de registros fotográficos demonstra uma vontade patente, por parte do artista, de encarar as questões da memória coletiva a partir de olhares de outrora, revisitando um período histórico que não foi por ele diretamente vivido, mas sim, pela cidade por ele mirada e pelas gerações que lhe precederam. Sua exposição no Automóvel Clube da capital mineira, em 1963, permite verificar, por conseguinte, como o artista conjugou a presença de tais trabalhos com seus assuntos costumeiros (tabela 3).

Tabela 3 - Relação dos Trabalhos Expostos – Exposição de Renato de Lima no Automóvel Clube, 1963

RELAÇÃO DOS TRABALHOS EXPOSTOS	
PINTURAS À ÓLEO	<ol style="list-style-type: none"> 1- Névoas sôbre o Itacolomi (Capela de Sant' Ana) 2- Fundo de Ouro Prêto (Ponte Seca) 3- Telhados de Ouro Prêto (Rosário) 4- Telhados de Ouro Prêto (Carmo) 5- Cordilheirado Itacolomi e Tunel do Tombadouro 6- Chafariz Colonial de Tiradentes (Antiga São José Del Rei) 7- Serra do Pacáu 8- Romaria à Piedade 9- Jubileu de Congonhas do Campo 10- O Velho Forte de Conceição 11- Fazenda de Santa Rosa 12- Hospedaria do Garrafão (Antigo Pouso do Imperador- Teresopolis) 13- O dedo de Deus 14- Mariana Episcopal 15- Caminho de Ouro Prêto 16- Ponte do Pilar 17- Ladeira de São Francisco 18- Oratório 19- Rua do Rosário 20- Marinha 21- Convento de São Bernardino de Sena 22- A Jarra Azul 23- Natureza morta 24- Procissão de Corpus Christi em Ouro Prêto 25- Favela (Rio de Janeiro)
AQUARELAS	<ol style="list-style-type: none"> 1- Presbitério 2- Pico de Itabira 3- Fazenda do Morro Alto 4- Rosário de Ouro Prêto 5- Praia da Gavea 6- Berço de D. Silverio 7- Saco de São Francisco 8- Leopoldina dos tempos do Império

RELAÇÃO DOS TRABALHOS EXPOSTOS	
DESENHOS	1- Itaverava no século XIX 2- Ouro Preto, o bairro do Rosário no século XIX 3- Um Profeta no Santuário de Congonhas do Campo

Fonte: elaboração do autor, a partir de matéria publicada no *Estado de Minas*. 19ª Exposição de Renato Augusto de Lima abre-se na próxima 6ª feira. Estado de Minas. Belo Horizonte, 17 nov. 1963, p. 6 (ver Anexo C)

Considerando a lista apresentada, nota-se que o ouro-pretano apresentou, naquela que foi referenciada como a sua 19ª exposição (ESTADO DE MINAS, 1963), trinta e seis obras, das quais vinte e cinco pinturas à óleo, oito aquarelas e três desenhos, cujos assuntos retratados – ao menos, a partir da sugestão dos títulos – pouco parecem diferir em relação a outros momentos de sua carreira. Para além dos trabalhos possivelmente devedores do exercício de visitar determinados documentos históricos, como sugerido pela aquarela “Leopoldina dos tempos do Império”, mas, principalmente, pelos desenhos “Itaverava no século XIX” e “Ouro Preto, o bairro do Rosário no século XIX”, é predominante o conjunto imagético familiar ao repertório pessoal construído pelo artista ao longo das décadas precedentes, sendo possível apontar a presença de paisagens extraídas de Ouro Preto e outras cidades históricas, com frequência, destacando sua arquitetura, seus monumentos históricos (chafarizes e igrejas, sobretudo) e o espaço geográfico, algo indicado pelas pinturas à óleo “Nevoas sôbre o Itacolomi (Capela de Sant’Ana)”, “Fundo de Ouro Preto (Ponte Seca)”, “Telhados de Ouro Preto” (Rosário), “Telhados de Ouro Preto (Carmo)”, “Chafariz Colonial de Tiradentes (Antiga São José del Rei)”, “Mariana Episcopal”, “Caminho de Ouro Preto”, “Ponte do Pilar”, “Ladeira de São Francisco”, “Rua do Rosário”, a aquarela “Rosário de Ouro Preto” e os desenhos “Ouro Preto” e “Um Profeta no Santuário de Congonhas do Campo”. Digno de nota se faz, também, a paisagem carioca, presente através de seus elementos históricos e de seu litoral característico, a partir dos quadros à óleo “Convento de São Bernardino de Sena”, “O Velho Forte de Conceição”, “Hospedaria do Garrafão (Antigo Pouso do Imperador - Teresopolis), “Marinha”, “Favela (Rio de Janeiro)”, e das aquarelas “Praia da Gavea” e “Saco de São Francisco”. Ressalta-se, ainda, a representação de manifestações culturais de cunho religioso, atestado pelas pinturas “Romaria à piedade”, “Jubileu de Congonhas do Campo” e “Procissão de Corpus Christi em Ouro Preto”, além das naturezas-mortas indicadas pelo quadro homônimo, “Natureza morta”, mas, também, pelas pinturas “A Jarra Azul” e “Oratório”.

Segundo Moacyr Andrade, que compartilhou algumas de suas impressões sobre a exposição na *Revista de História e Arte*, os quadros apresentados pelo artista eram fortes indicativos de que sua escola não era a de um estilo específico, mas a da “comunicabilidade, do sentimento, da emoção e da evocação. (...) Pinta, obedecendo ao chamado das coisas que o artista vê” (ANDRADE, 1963, p. 21). Na perspectiva do crítico, o assunto derradeiro de sua obra era a paisagem de Ouro Preto, pois retratada sob o olhar emocionado de quem conhece a história de cada um dos seus cantos em profundidade:

Há 30 anos Renato de Lima pinta Ouro Prêto. Ele é autenticamente o pintor de Ouro Prêto, porque vê Ouro Prêto não com o talento agudo do pintor turista e curioso ou de embeijado, à primeira vista, pelos encantos da cidade vetusta em que o homem e natureza encontraram em combinação produzindo paisagens. Renato de Lima é filho de Ouro Prêto e pinta Vila Rica com interpretadora emoção filial, porque cada palmo tem uma história que ele conhece e ternamente evoca. Os seus pincéis historiografam tanto Ouro Prêto como outras partes de Minas e do país, tornando suas telas valiosos documentários, porque Renato de Lima nelas consocia a emoção do artista e do devoto às nossas tradições. (Ibidem)

É manifesto, nesse sentido, o quanto as palavras de Andrade ecoam determinadas percepções que foram sendo construídas ao longo da trajetória artística do pintor, seja pelo argumento em favor da dimensão afetiva existente entre ele e sua cidade natal, enquanto um aspecto definidor de sua pintura, ou da qualidade “histórica” dos assuntos por ele representados, pois evocativos do passado e da tradição regionais. Coincidentemente, ou não, o texto no qual o crítico propõe tais colocações intitula-se “Renato de Lima, pintor de Ouro Preto”, da mesma maneira que o artigo escrito por Eduardo Frieiro, na década de 1930, para apresentar o pintor que, naquele momento, estreava no circuito artístico regional por meio de uma participação na IX Exposição Geral de Belas Artes. Mesmo separados por trinta anos, um conjunto de exposições e novas pinturas, a ideia de Renato como o pintor por excelência da antiga capital mineira se manteve constante, no curso das décadas que compreendem sua atuação.

Nos últimos anos da carreira do artista, que abrangem as décadas de 1960 e 1970, foi Moacyr Andrade quem, na prática, defendeu reiteradamente a ligação sentimental entre Renato e Ouro Preto como um fundamento significativo de sua pintura, responsável por diferenciá-la da de outros artistas que, como o antigo delegado, se dirigiam à Vila Rica para captar seus diferentes aspectos. Em 1968, por exemplo, em razão de uma nova mostra do artista na cidade, desta vez na Galeria Itatiaia, afirmou o crítico, sob o seu pseudônimo usual de “José Clemente”, que

os seus trabalhos – óleos, aquarelas, bicos de pena – revelam-lhe o talento e o dom do pesquisador do belo, do poético. Ouro Prêto, sua terra natal, é sua fascinação. (...) É, pois, explicável que nas mostras de Renato de Lima prevalecera Ouro Prêto, quem nêle um interprete sob o domínio de dupla força inspirativa: a do artista e a do filho

amoroso que trabalha as suas telas como ofertas sentimentais à cidade materna.
(CLEMENTE, 1968)

Segundo Andrade, Renato, pintor, poderia ser caracterizado como um "acadêmico de personalidade": a história de seu ofício era a de alguém que "não teve a preocupação de procurar ser academico, pois estava livre do ferrão de mestres... O que pintava, traduzindo a sua maneira de sentir, dava academico..." (Ibidem). Assim, mesmo não conseguindo renunciar a uma maneira específica de pintar, o artista, pautando-se no contínuo aperfeiçoamento técnico, objetivava "ser sempre mais fiel à poesia que flui de tudo o que pinta, ser o captador da alma do ambiente, de modo a transmitir ao apreciador de seus trabalhos aquilo que só apreendem os privilegiados que compreendem e sentem à paisagem ou o sítio visualizado" (Ibidem).

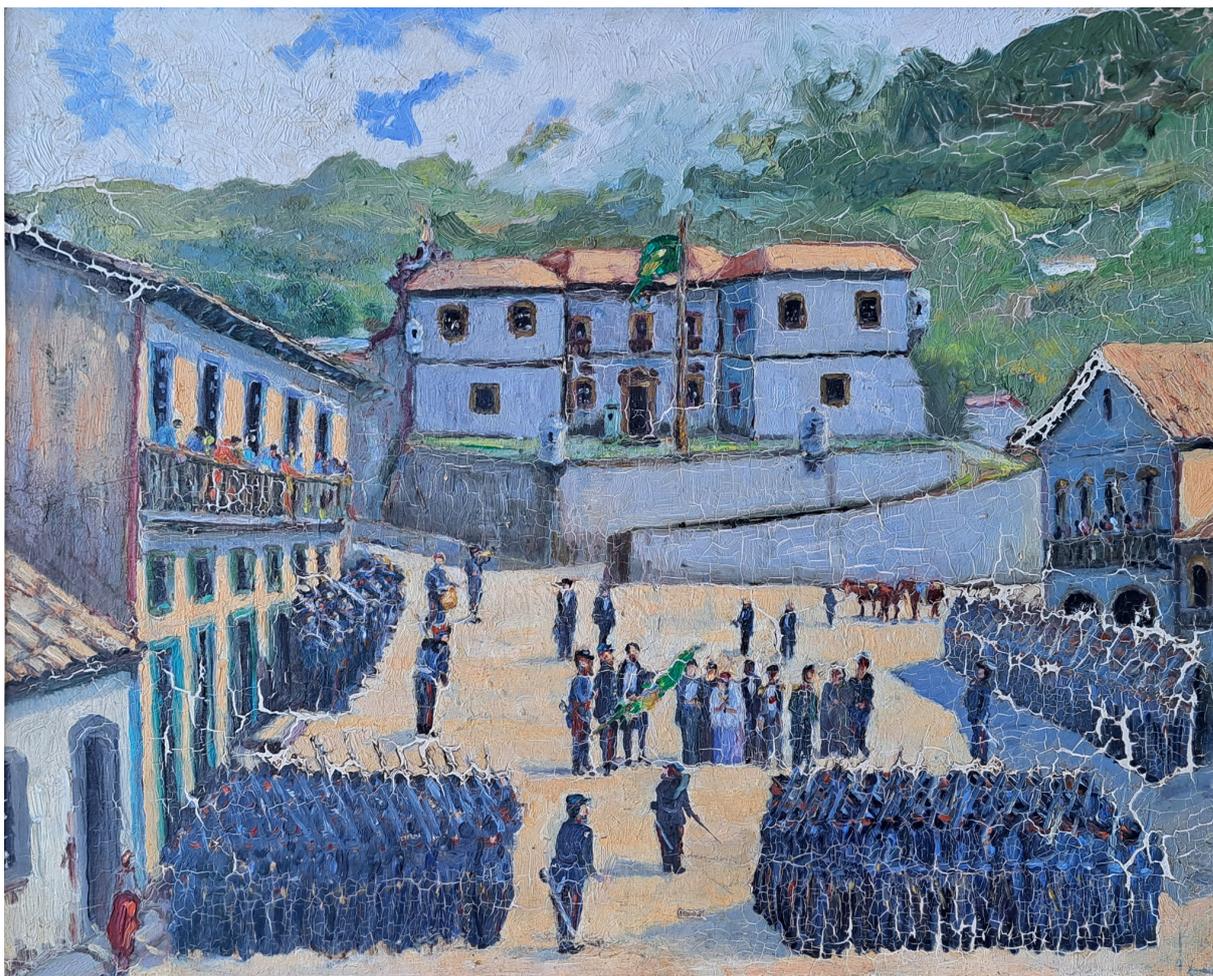
Recorre-se, novamente, à indagação: o que seria "acadêmico" para um artista como Renato de Lima, que sequer frequentou a academia, ao longo de sua trajetória como pintor? Na perspectiva do crítico, se aquilo que o artista pintava, imbuído da vontade de expressar seus sentimentos interiores, "dava academico", poderia seu significado relacionar-se, nessa situação, a algum tipo de rigor na representação da realidade exterior à obra, uma relativa fidelidade às formas e às cores das coisas que a ele se apresentavam e que o estimulavam a transpô-las à tela? No tocante ao acréscimo do advérbio "de personalidade", é conveniente compará-lo com a forma como tal rótulo foi empregado em uma reportagem, realizada pelo *Diário da Tarde*, em 1972, na qual o artista é apresentado como um pintor acadêmico, mas "no bom sentido, ele faz questão de frisar" (REZENDE, 1972, p. 8). Da forma como o termo "acadêmico" é empregado, nos dois contextos, mas, em especial, no segundo, infere-se que tal atribuição poderia estar acompanhado de algum significado pejorativo, ao indicar uma posição conservadora, talvez ultrapassada, ou demasiadamente rígida, no que diz respeito à determinados conceitos ou escolhas estilísticas. Ainda que, para Andrade, Renato estivesse além da acepção comum do termo – afinal, o "academicismo" de sua pintura era dotado de alguma singularidade – tal designação deveria ser adotada, como sugerido pela segunda matéria, com ressalvas, por parte do artista.

Ao considerar o comentário de Luís Augusto de Lima, evidenciado na introdução do presente texto, parecem ter existido, pois, duas maneiras com as quais Renato de Lima fez se identificar enquanto pintor: acadêmico e impressionista. Com efeito, não parece que existiu, para o artista, qualquer contradição entre os termos – sua participação na divisão de arte neoclássica, em 1952, já se constitui como um importante indício nesse sentido –, algo possivelmente devedor do fato de que, como demonstrou Pereira (2011), diferentes estilos artísticos foram assimilados no país sem qualquer conflito entre si – um dos quais, o próprio

Impressionismo, cuja história, no Brasil, encontra-se diretamente vinculada ao ensino artístico acadêmico fluminense, assunto que será abordado no terceiro capítulo.

À vista do que foi exposto, é oportuno comentar algumas das pinturas realizadas pelo artista, no período, voltadas à antiga capital mineira. Em Praça Tiradentes – Ouro Preto (figura 36), atribuída ao ano de 1967, Renato optou por representar um dos tradicionais pontos de convergência da velha cidade valendo-se de uma visão panorâmica para abarcar a totalidade do local. No entanto, diferentemente de muitos de seus quadros que retratam a paisagem de Ouro Preto, que desposam a cena objetivada de qualquer presença humana em favor da ênfase sobre a sua arquitetura e urbanismo característicos, o artista optou por retratar a Praça Tiradentes preenchida por uma solenidade cívico-militar de alguma natureza (poder-se-ia especular, por exemplo, tratar-se um evento dedicado à Independência do Brasil, comum à região até os dias de hoje). Para além dos integrantes do possível desfile, que se encontram aglomerados em grupos volumosos, dispersos em diferentes regiões da praça, é possível notar, ainda, um agrupamento de indivíduos ao centro, de indumentária distinta aos integrantes dos conjuntos majoritários – alguns dos quais não parecem estar, sequer, fardados –, sugerindo ser ele composto por políticos e/ou figuras da administração de alguma instância; e a presença, mesmo que discreta, de moradores da cidade, que povoam as sacadas dos edifícios ao redor e assistem ao evento de cunho nacionalista.

Figura 36 - Praça Tiradentes – Ouro Preto. Renato de Lima. 1967. Óleo sobre eucatex. 33,5 x 42 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

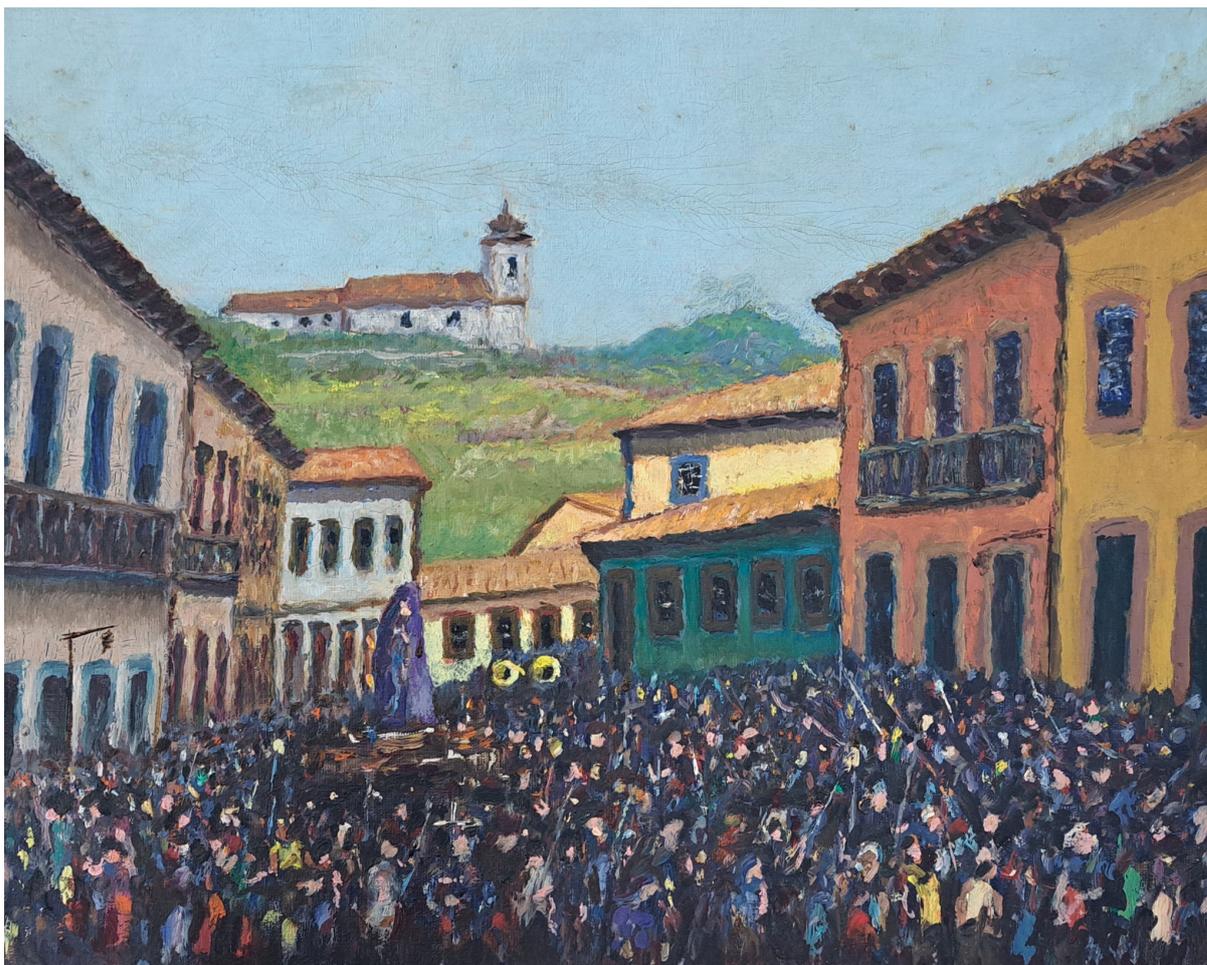
Praça Tiradentes, portanto, difere de outras pinturas realizadas pelo artista na medida em que conjuga a visualidade da cidade histórica com um conjunto de símbolos patrióticos. No que diz respeito à fatura da tela, o referido trabalho se aproxima de outros quadros do artista, tais como *Vista do Interior* (figura 5), *Despedida do Sol* (figuras 21-23) e *Prefeitura Velha* (figura 28), nos quais a intensidade da luz natural é um elemento consideravelmente pronunciado na cena retratada, uma vez ter sido o conhecido ponto de encontro da cidade permeado por tons amarelados, que contrastam expressivamente com as sombras coloridas dos edifícios e dos personagens que o ocupam. Além disso, chama particular atenção o modo como o pintor optou por representar os diferentes agrupamentos de membros da parada militar que compõem a cena, transfigurando-os em massas de cores azuladas, nas quais o indivíduo é indistinguível do restante da multidão que ele integra e resumido à função que ele ocupa, identificada a partir de alguns de seus elementos característicos, em particular, pelas armas empunhadas de acordo com indumentária oficial. Tal liberdade conferida às construções das

formas pode ser igualmente constatada nas montanhas que se erguem ao fundo, pois ondas esverdeadas que parecem se misturar às nuvens do céu.

No que se refere às vezes em que o artista optou por pintar diferentes lugares de sua cidade natal povoados de indivíduos, é imprescindível destacar, igualmente, os momentos nos quais ele se voltou às suas costumeiras manifestações religiosas: seja em sua exposição no Teatro Municipal, em 1934, ou na sua mostra de quadros no Automóvel Clube, em 1963, observa-se, na listagem dos trabalhos que foram expostos, a presença de quadros que possuem, em seus títulos, o termo "procissão". A pintura "Procissão de Corpus Christi", que esteve presente nesta última, por exemplo, foi destacada por Moacyr Andrade como uma das mais chamativas do conjunto apresentado: nela, "Ouro Preto não é apresentada só na vetustez da arquitetura, ou paisagisticamente, mas na ardência humana de sua fé num quadro" (ANDRADE, 1963, p. 21).

O seguinte quadro "Procissão em Ouro Preto" (figura 37), datado de 1970, é um destes momentos nos quais o artista se dirigiu a uma tradicional marcha solene de sua cidade natal – possivelmente, trata-se da Procissão de Nossa Senhora da Soledade, realizada na Semana Santa. Visualiza-se, assim, um excerto da antiga Vila Rica, mas totalmente preenchida por uma multidão de pessoas transfigurada em uma expressiva profusão de cores, dentro da qual tons alaranjados, azuis, amarelos e verdes se coadunam e se sobrepõem de maneira aleatória, sem qualquer tipo de hierarquia. Sobre essa massa de fiéis, que ocupa todo o espaço possível do local – não é possível, sequer, ver reminiscências do chão –, navega a imagem de Nossa Senhora das Dores, coberta por um manto de tons arroxeados, que conduz o cortejo pelas ruas da cidade. A procissão é, assim, representada como um momento de celebração, festa e catarse popular, dentro do qual a única ordem superior possível entre aqueles que dela participam é a divina.

Figura 37 - Procissão em Ouro Preto. Renato de Lima. Década de 1970. Óleo sobre tela. 37 x 45 cm.



Fonte: Arquivo Público Mineiro (fotografia do autor – fev. 2023)

Esse quadro, por sua vez, aponta que a simbologia católica, continuamente perseguido pelo artista no decorrer de sua trajetória – seja pela representação do templo – como em Igreja de Nossa Senhora do Carmo (figura 4) e Igreja de São Francisco de Assis (figura 19) – ou de objetos litúrgicos – é o caso de Vista do Interior (figura 5), mas, também, do seguinte estudo realizado na década de 1970 (figura 38), no qual encontram-se representados um esboço de castiçal e um crucifixo – encontrava, nas manifestações populares, uma de suas expressões preferenciais.

Figura 38 - Objetos de sacristia (estudo). Renato de Lima. 1970. Óleo sobre madeira sobre eucatex. 24,7 x 18,8 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

Além das pinturas aqui mencionadas, o ano de 1970 foi palco de um trágico acontecimento na vida do artista: segundo narrado por Lima (1987), um incêndio no apartamento de seu avô, na Rua Goitacazes, consumiu a residência onde Renato morava, conjuntamente com um conjunto expressivo de móveis e quadros. Devido ao infortúnio, o ex-delegado do segundo distrito se viu obrigado a morar junto à família de seu neto, e é a partir das memórias deste que podemos imaginar um pouco do cotidiano do pintor, no excerto final de sua trajetória:

Ele veio morar conosco num apartamento maior que alugamos à Avenida João Pinheiro. Muito mais novo que meus irmãos, sendo minhas irmãs já casadas, eu tinha então 12 anos. Vivia no meio de adultos, perambulando pela casa e logo "descobri" meu avô, nesta época com 77 anos. Na aproximação que existe entre velho e criança, constituímos logo uma "dupla": éramos ambos disponíveis para a vida. Ele no gozo de uma aposentadoria tranquila, garantida pelos quinquênios a que fazia jus, por uma grande vitalidade e uma memória privilegiada, dedicava-se exclusivamente à pintura, ao piano, aos artigos que escrevia para o jornal e à publicação de suas "Memórias de um Delegado". Eu, negligenciando os estudos, passava o dia no seu quarto, o maior da casa, misto de atelier, biblioteca e para onde ele tinha levado uma geladeira e gostava de ficar, como ele dizia, "entrincheirado". (LIMA, 1987, p. 10)

Continuando, pois, a pintar, Renato pôde participar de mais algumas exposições na capital mineira, no curso da década: em 1972, na Galeria AMI e, em 1975, no saguão do Hotel

del Rey. Sobre esta última, escreveram sobre Mari'Stella Tristão (1919-1997) e Moacyr de Andrade, que se debruçaram sobre diferentes aspectos dos quadros apresentados. Assim, enquanto a primeira destacou o apuro técnico de seus trabalhos mais recentes, salientando a firmeza das linhas, a exatidão dos contornos e a ocupação equilibrada dos espaços nas sensíveis transposições naturalistas apresentadas (TRISTÃO, 1975), Andrade optou, em seu artigo intitulado "Pintura fruto do amor", por consolidar a dimensão afetiva da obra de Renato, por ele, há anos, reivindicada: "é que Renato de Lima tem por Ouro Preto ternura filial. É casamento íntimo do coração e do espírito" (CLEMENTE, 1975, p. 4). Afirmando ter sido o artista um dos primeiros a introduzir Vila Rica na produção artística mineira, quando "ainda a cidade não tinha feito explodir o interesse que os artistas tem hoje por ela" (Ibidem), comentou Andrade haver algo de singular na relação entre o pintor e sua cidade natal: "o espírito e sentimentos vindo de longe, da formação do homem do qual foi despertado o pintor. Esse algo invisível e impalpável toma então forma, transmite-se, comunica-se" (Ibidem). Sua produção firmar-se-ia, assim, como a realização plena da comunhão entre o objetivado (o motivo) e o captador (o pintor), e o resultado dessa união seriam pinturas fruto do amor (Ibidem).

A partir dos diversos comentários aqui elencados, é compreensível Ouro Preto ter sido eleita como o principal assunto do artista: afinal, uma parcela nada desprezível de seus quadros representavam diferentes aspectos da cidade histórica, e sua dedicação à ela era continuamente expressa por ele próprio, como evidenciado, também, pelo seguinte comentário, realizado por ele, à época: "pinto há 50 anos e quase sempre a mesma coisa, sempre em Ouro Preto, onde nasci, e nisto sou coerente" (BAHIA, 1978, p. 1). Questiona-se, todavia, a posição reivindicada por Andrade no que diz respeito à introdução da temática de Ouro Preto na produção artística regional: é notório, nesse sentido, que muitos pintores, sejam eles de gerações anteriores ou posteriores à Renato, pintaram a antiga cidade. Em razão disso, avalia-se que a necessidade de atestar o pioneirismo do artista em retratar a antiga capital mineira, defendida por Andrade – e, como demonstrado no primeiro capítulo, corroborado pelo próprio artista – implicou em reivindicar um prestígio que, apesar de se restringir, em grande parte, à ordem do discurso, devido à dificuldade inerente de traçar tal genealogia, no campo da história da arte, colocava o artista em uma posição privilegiada dentre aqueles que se dirigiram ao assunto vasto e complexo que compreende a expressão "paisagem mineira". Tema, este, que poderia ser apontado como de grande importância regional, tendo sido visitado por numerosos artistas de diferentes

gerações, como demonstrado pela exposição "A Paisagem Mineira" que ocorreu em 1977 no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, sob curadoria de Marcio Sampaio³⁸.

Segundo Tristão, os quadros apresentados na exposição do Hotel Del Rey constituíram-se de "trabalhos executados agora, 1974, 75, nos quais a força interior se revela tão intensa quanto dos anos passados" (TRISTÃO, 1975, p. 2). Embora não seja possível afirmar com exatidão, supõe-se que um dos trabalhos provavelmente contemplados no saguão do edifício foi a pintura Sem Título (figura 39), datada de 1974. Comparativamente a outras pinturas realizadas pelo artista que se dedicaram à paisagem de Ouro Preto, sobretudo as provenientes do início de sua carreira, salta aos olhos, no seguinte quadro, a escolha por áreas de cor mais pronunciadas, exuberantes e bem delineadas, sem as nuances tonais executadas por pequenos toques e pinceladas curtas, algo observado em pinturas como Igreja de Nossa Senhora do Carmo (figura 4). As nuvens, nesse sentido, são exemplares de tal postura, pois se apresentam como formas rígidas, adensadas, de fisionomias bem definidas, como que destacadas do azulado do céu – um tratamento sensivelmente distinto do dispensado a elas em Praça Tiradentes (figura 36), por exemplo.

³⁸ Além de Renato, uma consulta ao catálogo *A Paisagem Mineira* (1977) revela que a exposição contou, também, com trabalhos de uma quantidade significativa de artistas, dentre os quais: Honório Esteves, Émile Rouède (1848-1908), Frederick A. Steckel (1834-1921), Alberto Delpino (1864-1942), Olindo Belém (1873-1950), José Jacinto das Neves (?), Amílcar Agretti (1887-1968), Genesco Murta, Levino Fanzeres (1884-1956), Aníbal Mattos, Francisco Rocha (?), Bertoni Filho (1892-1959), Homero Massena (1885-1974), Delpino Jr., José Marques Campão (1892-1949), Conceição Murgel Furtado (?), Alberto da Veiga Guignard, Inimá de Paula (1918-1999), Herculano Campos (1912-1996), Jefferson Lodi (?), Haroldo Mattos (1926-2005), Wilde Lacerda (1929-1996), Mário Silésio (1913-1990), Nelly Frade (1913-1988), Chanina L. Szhejnbejn (1927-2012), Petrônio Bax (1927-2009), Estevão de Souza (?), Maria Helena Andrés (1922), Sara Ávila (1932-2013), Jarbas Juarez (1936), Nello Nuno (1939-1975), Terezinha Veloso (1936-2003), Roberto Gil (1899-1990), Carlos Bracher (1941), Nívea Bracher (1942), Fani Bracher (1947), Roberto Vieira (1939), Carlos Wolney (1948), Marina Nazareth (1939), José Maria Ribeiro (1948), Rodelnégio (1915-2009), Quintão (1933), Irma Renault Lessa (1923-1995), Lorenzato (1900-1995), Archimeades (1908-1983), José Augusto (?), Noêmia Mota (1941), Ildeu Moreira (1920-1999), Gélcio Fortes (?), Terezinha Versiani Machado (?), Madu (?), José Alberto Nemer (1945), Manuel Augusto Serpa de Andrade (1945), Manfredo de Souza Neto (1947), Décio Noviello (1929-2019), Marcos Carneiro de Mendonça (1894-1988), Fernando Velloso (1930), Maria José Boaventura (?), Leandro Gontijo, Anamélia Camargos, Lincoln Volpini (1952), Paulo Amaral (1953), Luís Alberto Pellegrino (?), Luiz Eduardo Fonseca (?), Beatriz Dantas Lemos (1949), Paulo Emílio Lemos (1949), Frederico Morais (1936), Nina Souza Lima (?), George Helt (1949), Lótus Lobo (1943), Dilton Araújo (?), Eliana Rangel (1941-2003), Luciano Gusmão (1943-2003) e Márcio Sampaio (1941), além de fotografias de obras de Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Thomas Ender (1793-1875) e autores desconhecidos dos séculos XVIII, XIX e XX.

Figura 39 - Sem título. Renato de Lima. 1974. Óleo sobre tela.



Fonte: Arquivo Público Mineiro (cedida, a título de empréstimo, ao Museu Mineiro). Fotografia do autor - out. 2022.

Igualmente, há algo de pertinente em se destacar o curioso enquadramento objetivado pelo artista em *Sem Título*. Modulando os diferentes planos por meio de áreas de cor bem definidas, observa-se, no plano posterior ao muro e às duas torres, um excerto de um casario e de uma Igreja – provavelmente, a Igreja de São Francisco de Assis – ambos vistos por uma posição que pouco os revela para além de algumas considerações a respeito da arquitetura característica identificada à cidade histórica: os telhados, a janela, a fachada esbranquiçada. Revelam-se, pois, não como protagonistas da representação, mas elementos em diálogo com a paisagem circundante, representada na exuberância de suas formas sinuosas e cores saturadas.

No ano seguinte à sua passagem pelo Hotel Del Rey – muito possivelmente, foi a última exposição individual realizada pelo artista, em vida, em Belo Horizonte –, Renato pintou o quadro "*Antônio Dias – Ouro Preto*" (figura 40), no qual se voltou para uma das cenas do conhecido distrito da cidade, destacando, no plano médio da composição, a tradicional Capela do Padre Faria e, nos planos mais afastados, dois casarios não identificados. Trata-se, assim, de uma composição que, calcada em áreas de cor bem definidas, e na diferenciação de planos através da modulação da luz e da sombra, muito se assemelha à cena retratada no exemplo

anterior, na medida em que enfatiza o diálogo da arquitetura colonial – em sua pequenez – com a geografia característica da região. Para além dessas características, este quadro contém, contudo, alguns aspectos curiosos referentes à sua feitura. Sobre os dois casarios mais afastados, por exemplo, é possível visualizar rastros de grafite que ultrapassam as formas pintadas – provavelmente, foi algo realizado a *posteriori* pelo artista, para indicar um ajuste a ser realizado em outro momento. Ao mesmo tempo, nos cantos superiores esquerdo e inferior direito da imagem se encontram presentes manchas de tinta amarela, que entram em conflito com o restante da composição e da paleta de cores objetivada: constituir-se-iam de acidentes, descuidos no ambiente do ateliê, que acabaram por manchar a tela em alguns pontos, de maneira não proposital?

Figura 40 - Antônio Dias – Ouro Preto. Renato de Lima. 1976. Óleo sobre tela.



Fonte: Arquivo Público Mineiro (cedida, a título de empréstimo, ao Museu Mineiro). Fotografia do autor - out. 2022.

A provável última exposição realizada pelo artista em vida foi no ano de 1977, em sua cidade natal, como parte da programação da 10ª Semana do Aleijadinho – Encontro Nacional de Escultores, que ocorreu no Museu Aleijadinho, em novembro. Sobre ela interessa, nesse caso, menos as obras por ele apresentadas – a escassez de informações não permite proferir

qualquer juízo a esse respeito – do que o texto por ele redigido, em razão da aproximação do evento. Assim, reforçando a presença de Ouro Preto na consolidação de sua identidade enquanto pintor, o artista, além de referenciar afetuosamente a velha cidade, aproveitou para contrapô-la com Belo Horizonte, cujo crescimento sem precedentes teria inviabilizado o cultivo de sua própria história em favor dos ditames do progresso e do desenvolvimento a qualquer custo. Consolidando, pois, a sua posição enquanto um pintor dedicado ao passado e a tradição de sua terra, nas diferentes maneiras que tais aspectos poderiam se expressar, sobretudo, pela paisagem, afirmou que

Aqui está um ‘mocotózinho’ há 84 anos perto da Ponte do Rosário, cujo umbigo o córrego do Ramos levou para longe, para os lados do Piranga, donde vem o sol que põe ouro nas torres de Vila Rica. Ele andou muito pelo mundo. Mas a paisagem de sua terra fê-lo pintor. Ele não soube mais pintar outra coisa que não fosse os telhados, as igrejas e o símbolo sagrado de sua aspiração estética: o Itacolomi, como marca indelével do seu brasão de orgulho por ter visto nascer a sua vida entre os penhascos sagrados de uma terra incomparável. (...) Talvez se conheça hoje em dia mais Ouro Preto através do mundo, do que Belo Horizonte no seu delírio de crescer, crescer, crescer, removendo seus monumentos para dar lugar aos ‘espigões’, onde a luta é pelo dinheiro, não se pensando no culto aos seus fundadores. (...) Meus caros conterrâneos. Há quase cinquenta anos que consagro meus melhores sentimentos para lembrar de nossa terra. Pois bem. Venho em peregrinação, depor aos pés de vocês meus quadros que fiz especialmente para esta ocasião. (...) Itacolomi, até breve! (LIMA, 1977, p. 4).

Não é por acaso que o pintor se despede em seu breve artigo dirigindo-se ao Itacolomi: símbolo indissociável da paisagem ouro-pretana, é possível notar sua menção tanto nos títulos das obras presentes na exposição do artista, em 1934 e 1963 (tabelas 1 e 3, respectivamente), quanto em quadros como *Sem título* (figura 39). É por meio de sua presença, aliás, que permite situar a seguinte paisagem (figura 41) nos arredores da antiga Vila Rica. Talvez, a vereda que abre caminho pelo terreno, composto de manchas coloridas, ordenadas de modo a sugerir uma espessa vegetação, desague, justamente, na velha cidade, constituindo-se, quem sabe, como um caminho muitas vezes percorrido pelo delegado do segundo distrito, quando em viagem para sua terra natal.

Figura 41 - Paisagem. Renato de Lima. S/D. Óleo sobre cartão, 31,5 x 26 cm.



Fonte: Coleção Particular de Luís Augusto de Lima (fotografia do autor – jul. 2023).

Conclui-se esta seção, portanto, retomando algumas colocações trabalhadas no decorrer deste capítulo. No tocante à maneira como a pintura de Renato foi recebida no período posterior à década de 1930, constatou-se uma continuidade em relação aos comentários que o destacaram como um intérprete de significativa acuidade do passado regional. Salientou-se, igualmente, a concepção de que suas pinturas eram resultantes de um emocionado fazer poético,

principalmente quando os assuntos retratados diziam respeito à Ouro Preto, pois, para alguns, eram diretamente devedores do fato dele ser natural da região e deter um carinho especial, distintivo, para com ela. Sobre esse último aspecto, muitos foram aqueles que contribuíram com essa noção ao longo de sua carreira, mas foi decididamente Moacyr Andrade quem mais se ocupou de tal tese, quando considerado as duas últimas décadas da trajetória do ouro-pretano.

A partir das análises das obras realizadas neste e no capítulo anterior, como se pode compreender e classificar a obra pictórica de Renato de Lima? Propõe-se, aqui, elencar algumas características principais, considerando o espectro de quadros analisados entre os anos de 1930 e 1976:

1) Os assuntos majoritários abarcados pela sua pintura demonstram uma predileção do artista para assuntos relacionados ao passado e à tradição de Minas Gerais. Como figurou tal questão em sua obra pictórica? Na prática, pela representação das paisagens das cidades históricas do estado, sobretudo, a de Ouro Preto, amiúde destacando seus monumentos históricos como, por exemplo, suas características igrejas e capelas; seu urbanismo peculiar, marcado por ruas e vielas tortuosas; as manifestações populares que as tomavam como palco, sejam elas de caráter religioso – as procissões – ou de caráter político, como o caso da solenidade representada em Praça Tiradentes (figura 34); e, por fim, através de elementos associados, de alguma forma, à Inconfidência Mineira. Tal postura em direção ao passado colonial mineiro não significou, contudo, uma negligência à visualidade da cidade moderna, Belo Horizonte: nas vezes em que o artista se dirigiu a sua paisagem para representá-la, o fez, com frequência, buscando elementos que tocassem sua jovem história e outros aspectos que contassem de sua formação. Acrescenta-se, ainda, que o pintor não se limitou à paisagem de Minas Gerais, sendo possível notar uma presença significativa – mesmo que, em menor escala – do Rio de Janeiro em sua obra, seja pela presença do litoral da região, através das marinhas, ou de aspectos históricos, expressos, por exemplo, pela representação de igrejas da época. Com efeito, símbolos religiosos, católicos, encontram-se dispersos em muitos de seus quadros.

2) No que concerne ao modo de representar tais assuntos, os trabalhos de Renato revelam um comprometimento rigoroso em transpor aquilo que se apresentava a sua visão à tela. A esmagadora maioria de seus quadros resultou, assim, de um minucioso exercício de observação dos elementos por ele buscados, amiúde envolvendo (mas não necessariamente) a presença *in loco* nos locais por ele representados – nesse sentido, a pintura a partir da fotografia também se colocava como uma proposta viável. Não foi uma preocupação do artista, contudo, representar tais elementos à rigor de métodos genericamente identificados como acadêmicos,

como o delineamento correto da perspectiva e dos contornos dos objetos retratados, do sombreamento e da modelagem dos objetos a partir de uma fonte luminosa específica.

3) Mesmo não se atendo aos referidos métodos tradicionais, é notório que o artista não abdica por completo de uma cor naturalista, podendo-se apontar, igualmente, a reminiscência de um espaço que objetiva certa profundidade e cuja construção foi determinada a partir de um ponto de vista específico. Tassinari (2001), por sua vez, associa tal pintura perspectiva – genericamente identificada como de matriz renascentista – ao vidro transparente de uma janela. Assim poder-se-ia referir à pintura de Renato com a ressalva de que tal transparência conhece, ao longo de sua carreira, uma significativa opacidade: "parte transparente, parte opaco, o plano da pintura é também em parte naturalista e em parte sua destruição" (TASSINARI, 2001, p. 49). Afinal, em muitas de suas pinturas sobressaem os aspectos constitutivos e estruturais que conformam a representação, como a pincelada e a materialidade da tinta.

4) Considerando o período histórico do conjunto de quadros analisados, de 1930 a 1976, é possível notar algumas diferenças formais, sobretudo quando comparado os dois extremos da cronologia. Como salientado anteriormente, em Igreja de Nossa Senhora do Carmo (figura 4) nota-se uma predileção em torno do estabelecimento de um espaço integrado em detrimento da ilusão de profundidade, no qual valoriza-se o agrupamento de pequenos toques coloridos para solucionar a materialidade de áreas mais extensas – o asfalto, no primeiro plano, é, nesse sentido, um exemplo bastante ilustrativo. Já em Antônio Dias – Ouro Preto (figura 39), o pintor acentua a ilusão de profundidade ao modular os planos a partir da luz e da sombra, ao mesmo tempo em que deixa de lado a ênfase nas pinceladas individuais para grandes áreas em favor de preenchimentos mais abrangentes e uniformes. Ao mesmo tempo, enquanto no primeiro caso nota-se uma significativa espontaneidade da pincelada no delineamento das formas, no segundo, mas, sobretudo, na pintura "Sem título" (figura 39), do mesmo período de Antônio Dias, evidencia-se uma preferência por contornos mais precisos e bem demarcados. Em todo o caso, mesmo podendo-se constatar essas alterações, seus temas usuais, bem como a persistência de um espaço naturalista, calcado na segregação de planos e na ilusão de profundidade, permanecem como aspectos recorrentes de sua pintura no decorrer de sua trajetória.

Em vista das características elencadas, é possível afirmar que a história da pintura produzida por Renato entre as décadas de 1930 e 1970 não pode ser considerada de rupturas radicais: pelo contrário, ela é caracterizada por um contínuo aperfeiçoamento e pesquisa em torno dos aspectos materiais da pintura tradicional - a cor, a corporeidade da tinta, a pincelada -, tendo como estímulo temas por ele vistos e depurados ao longo de toda uma vida. Ressalta-se, contudo, que mesmo não mudando substancialmente sua maneira de pintar, ou aderindo às

tendências mais modernas com as quais passou conviver diretamente em Belo Horizonte, sobretudo, a partir da segunda metade da década de 1940 – pode-se imaginar, nesse sentido, tanto o impacto gerado pela Exposição de Arte Moderna de 1944, promovida pela administração de Juscelino Kubitschek quanto a vinda de Alberto da Veiga Guignard à cidade, no mesmo ano – tal característica não foi um impeditivo para a sua inserção no circuito artístico regional. Até o final da década de 1950, o artista continuou a se envolver nos salões de arte da cidade e, até os últimos anos da década de 1970, ele prosseguiu com suas mostras individuais e a participação em certames coletivos, tendo sua pintura elogiosamente comentada por alguns nomes importantes do itinerário crítico local de seu tempo, como Mari'Stella Tristão e Moacyr Andrade.

Por fim, como enxergar a presença do Impressionismo na obra do artista? Considerando as análises aqui realizadas, é possível notar algumas características semelhantes da pintura identificada ao movimento francês e à prática pictórica de Renato, e apontá-las ajudam a elucidar o porquê de o artista ter sido ocasionalmente referido como um impressionista em seu período de atuação – e, nas palavras de Motta (1975), um pioneiro na introdução do estilo em Minas Gerais. Como os impressionistas, o delegado do segundo distrito deixou de lado os temas históricos e mitológicos das escolas neoclássica e romântica e buscou a paisagem, com frequência aderindo à prática da pintura ao ar livre. Por conseguinte, o artista eventualmente se dispôs a transpor para a tela elementos e objetos à mercê da luminosidade local – que, em alguns de seus quadros, adquire significativa proeminência –, e, portanto, da dinâmica do transitório e do imprevisto. Nota-se, igualmente, que, em algumas de suas pinturas, prevalece uma paleta de colorido acentuado, na qual o artista amiúde deixou de lado a tinta preta em favor da construção de sombras coloridas e contrastes mais acentuados. Esta postura, por sua vez, foi acompanhada, em alguns casos, de certa liberdade em relação ao delineamento e construção das formas na qual o artista pautou-se pela aproximação, apenas assinalando aspectos gerais das fisionomias de seus objetos de interesse e abstraindo-os de qualquer detalhe mais minucioso – revelando uma concepção semelhante às "cores não interpretadas" a que menciona Schapiro (2002) –, ora tensionando seus contornos e limites e aproximando-lhes as cores e os tons. Em razão dessas características, é compreensível a atribuição de tal rótulo ao artista, seja por terceiros ou – alegadamente – por ele próprio.

Feita a análise da obra do pintor, e compreendendo a necessidade de ampliar a discussão, propõe-se, no próximo capítulo, uma aproximação às obras de Aníbal Mattos e Genesco Murta e, para tal, será necessário tecer apontamentos gerais acerca das produções de cada um dos artistas.

4 IMPRESSIONISTAS NA CIDADE MODERNA?

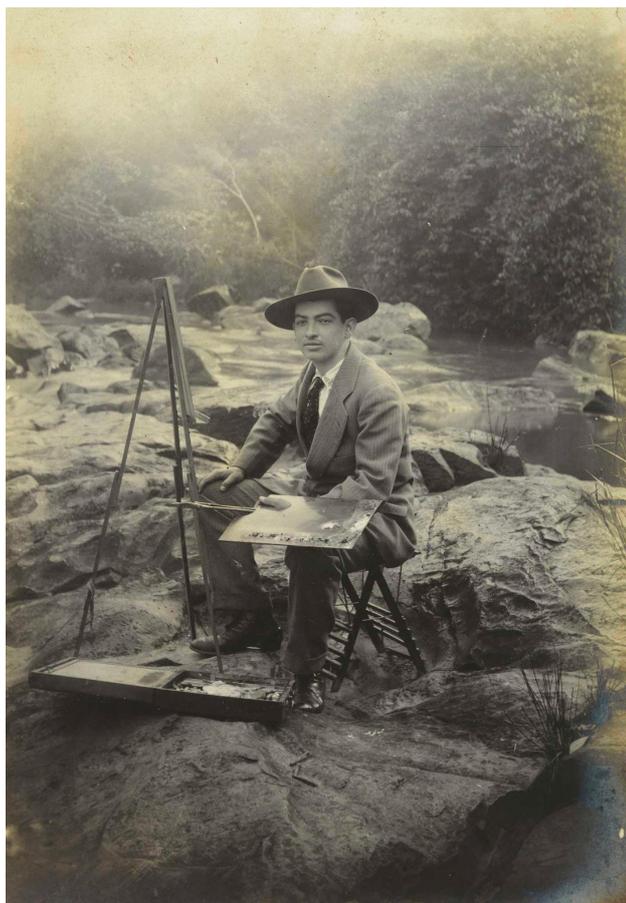
4.1 Aníbal Pinto de Mattos (Vassouras, RJ, 1886 - Belo Horizonte, MG, 1969)

"Sabe-se bem que estudar as artes plásticas mineiras (especialmente nesse período) sem estudar Aníbal Mattos é impossível" (ÁVILA, 1986, p. 192). Peça-chave da história da arte em Belo Horizonte, sobretudo no que concerne às décadas de 1920 e 1930, os estudos realizados a respeito do pintor (figura 42), que também foi jornalista, historiador, paleontólogo, professor e dramaturgo, distribuem-se entre a análise de seus inúmeros empreendimentos culturais (alguns dos quais mencionados no primeiro capítulo desta dissertação), que dinamizaram o meio artístico da capital mineira, e de sua obra pictórica. Em relação ao segundo, destaca-se o estudo realizado por Cristina Ávila em função de uma exposição dedicada ao artista³⁹, presente na publicação *Aníbal Mattos e seu tempo* (1991). Constituindo-se como uma proposta pioneira de oferecer uma visão global sobre a obra de Mattos, Ávila (1991) compreendeu sua produção artística como devedora da formação acadêmica na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século XX, onde ele foi aluno de nomes como João Batista da Costa (1865-1926), David Berard e José Zeferino da Costa (1840-1915). Dedicando-se à pintura ao ar livre, e reivindicando sobremaneira uma postura naturalista,

desde suas primeiras exposições, Aníbal Mattos mostra trabalhos de observação direta da natureza, assim como Batista da Costa, mas numa percepção tendente primeiro ao romantismo e depois ao Impressionismo, onde a luminosidade ganha cada vez mais um papel preponderante. (ÁVILA, 1991, p. 8)

³⁹ Tratou-se de uma exposição realizada no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, em 1991, sob curadoria de Luís Augusto de Lima, na qual quadros de Mattos dividiram o espaço da instituição com trabalhos de artistas contemporâneos a ele, como Alberto Delpino, Aurélia Rubião, Délio Delpino, Delpino Júnior, Genesco Murta, Honório Esteves e Renato de Lima.

Figura 42 - Aníbal Mattos pintando ao ar livre, em Minas Gerais. 1913.



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
<http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=13959> Acesso em 4 jun. 2024.

Mesmo que a autora não se aprofunde na identificação da obra do artista com os estilos artísticos reivindicados, é fato que alguns dos primeiros registros da atuação de Mattos demonstram que a transposição da natureza à tela se configurou como um aspecto definidor de sua pintura. Para o Barão Homem de Mello (1837-1918), que escreveu sobre a obra inicial do carioca, quando em exposição, seus quadros anunciavam se tratar de um "cultor apaixonado da natureza" (MELLO, 1913, p. 8), pois que um "fiel interprete das magnificencias da natureza brasilica" (Ibidem)⁴⁰. Em um primeiro momento, a natureza identificada à obra do artista era, ao que parece, a paisagem do Rio de Janeiro, seja pelas suas matas interioranas ou pelo seu litoral exuberante (as marinhas). Não tardou, contudo, para que a paisagem mineira fosse incorporada ao seu repertório visual.

⁴⁰ Tal comentário foi realizado no contexto de uma exposição do artista e seus irmãos, Adalberto e Antonino Mattos, na Sociedade de Geografia, Rio de Janeiro, 1913.

O primeiro contato do pintor com Minas Gerais se deu em 1913. Alguns dos registros de sua passagem pela região indicam que o carioca tomou como palco, principalmente, três lugares: Belo Horizonte, Pedro Leopoldo e (Honório) Bicalho, sendo que, no primeiro, ele foi avistado pintando “o local onde se acha a velha matriz da Boa Viagem” (NETTO, 1913a, p. 2) e percorrendo as ruas e avenidas da recém-criada capital, “tendo-lhe encantado, de modo extraordinario, os deslumbrantes e arrebatadores crepusculos” (Ibidem). Em um depoimento do pintor realizado à época, revela-se patente seu interesse pela fisionomia e pela cor local da paisagem mineira:

O Estado de Minas oferece ao artista os mais interessantes aspectos, sobretudo ao paysagista, mesmo porque, esse que estiver habituado á natureza da capital e mesmo á do visinho Estado do Rio, verá o quanto é diferente de cór da natureza de Minas. O terreno é em geral arenoso, ouco, rispido. As montanhas nem sempre ostentam esse verdor que ao longe se esbate em suaves violaceos, são duras, cortantes como a natureza que as forma, rica em minerio. A serra mineira, como de Curral d’El Rey, lembra em seus altos picos, pela cór e aspecto a cordilheira andina. (CORREIO DA MANHÃ, 1913, p. 9)

Deste encontro inicial entre o pintor e Minas Gerais resultou uma exposição sua na capital mineira, no Clube Belo Horizonte⁴¹. A leitura de alguns dos comentários realizados no âmbito da imprensa local apontam que os quadros do "discípulo de Baptista da Costa" – expressão que seria comumente utilizada para se referir à Mattos, na década de 1910 – foram bem recebidos, tendo sido destacada sua habilidade técnica enquanto um significativo comprovante de seus méritos e valores. Em relação aos motivos extraídos da paisagem mineira, por exemplo, a atenção dispensada por Mattos à luminosidade local, expressa pela paleta de cores empregada, foi um importante aspecto assinalado: escreveu-se que seu quadro "Ribeirão do Arrudas" conseguia refletir, com exatidão, “o tom quente, alaranjado de um crepúsculo, como só sabe ter a ‘urbe’ encantadora que se chama Bello Horizonte” (NETTO, 1913b, p. 2), ao passo que "não só nesta, mas em todas as paisagens de assuntos mineiros, o ceu tem esse azul limpdo, transparente e luminoso que tanto o caracteriza..." (PENNA, 1913, p. 2). Da variedade de gêneros apresentada na exposição – paisagens mineiras e cariocas, figuras humanas e marinhas –, uma das vozes locais concluiu que

Annibal se caracteriza como florestista. Sim, em a sua apreciada pinacotheca predominam não só pelo esmero, mas pelo grande numero, bellos pedaços da nossa floresta virgem, com os seus grandes troncos escuros, limosos, retorcidos e enormes, ligado uns aos outros pelo cipóal viçoso que, como serpentes, vai subindo até os galhos cobertos da basta cabelleira de folhagem luxuriante. (Ibidem)

Mattos continuaria a pintar, no restante da década de 1910, a natureza mineira onde ela se encontrava à vista, seja em Belo Horizonte (notavelmente, no parque da cidade), nos

⁴¹ Atualmente, o edifício que abrigou o clube é a sede do Museu Inimá de Paula.

arredores da capital ou em regiões mais distantes, como, por exemplo, Juiz de Fora. Apresentando continuamente seus quadros na capital do estado – entre 1917 e 1919, o pintor o fez, principalmente, no Palacete Werneck, que se localizava na esquina entre a Avenida Álvares Cabral e a Rua da Bahia – e angariando elogios por sua acuidade em transpor os aspectos mineiros às telas, mesmo alguns que diziam respeito à costumes e figuras interioranos⁴², tais fatores ajudariam a consolidar, entre o público local, a ideia do pintor enquanto um legítimo intérprete da paisagem mineira. Não por acaso, o poeta Belmiro Braga (1872-1937) dedicou alguns versos elogiosos à sensibilidade do pintor, em 1917, que sintetizam um pouco da percepção construída acerca de sua presença pelo estado: “Annibal Mattos quem ha de / deixar de trazer-te abraços / – a ti que ás almas dominas / Quanta beleza e verdade / Eu vejo nestes pedaços / Da minha querida Minas!” (MINAS GERAIS, 1917, p. 7).

O quadro *Margem do Rio Pomba* (figura 43), de 1914, pertencente ao acervo do Museu Mineiro, em Belo Horizonte, é, nesse sentido, um dos poucos exemplos do olhar naturalista do pintor, em sua fase ainda jovem. Voltando-se às matas interioranas do estado de Minas Gerais, esta pintura apresenta um dos rios que banha seu território delineando-se por faixas de terra de espessa vegetação. As águas, de aspecto calmo e sereno, conduzem o olhar do observador do canto inferior esquerdo ao voluptuoso ipê à margem do rio, próximo a região central da tela. Em meio ao predomínio de verdes, os rosas de sua folhagem surgem como anomalias e contrastes bem-vindos. Não por acaso, o pintor posicionou a árvore em uma região destacada do quadro: em razão do ponto de vista adotado, seu tronco longo, esguio, localiza-se, justamente, entre a faixa de terra mais próxima e a outra mais distante, de modo que o ipê é a passagem do primeiro plano ao plano médio da composição. Ao mesmo tempo, a variedade de nuances tonais empregada, somada à cuidadosa definição das formas, denotam ter sido uma preocupação de Mattos em representar este excerto da Mata Atlântica na opulência de seus detalhes. Tal esmero dedicado à paisagem regional, evidenciado, neste caso, pela construção da textura de um solo umedecido, pastoso, uma atenção cuidadosa ao movimento das folhagens das árvores, dos arbustos e das gramíneas, ao comportamento do rio límpido e transparente, e à luminosidade amena, configura-se como um importante indício para compreender o porquê de

⁴² Sobre este aspecto, ver a análise dos quadros "O Jardineiro" e "Paisagem com carro de bois (Cruz dos Caminhos)" de autoria de Aníbal Mattos em VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos: o pintor inaugural e a tradição visual. In: Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. p. 42-64. Segundo o autor, "tais imagens foram reconhecidas pelos colunistas mineiros como as mais apropriadas para retratar a paisagem mineira, mas que corresponderam muito mais a um conjunto de arquétipos ligados ao imaginário rural existente no Brasil do que uma característica específica dessas paisagens. Todavia, é importante perceber como a crítica e os pintores buscavam construir uma relação identitária e de pertencimento ao enxergarem nessas imagens a 'essência' mineira" (VIVAS, 2012, p. 50).

os quadros do artista terem sido laureados, no estado, como transposições fieis e sensíveis da natureza regional.

Figura 43 - Margem do Rio Pomba. Aníbal Mattos, 1914. Óleo sobre tela, 74,3 x 105 cm.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - abr. 2023).

Na década de 1920, observa-se emergir outro componente decisivo à imagética da paisagem mineira do artista: o passado. Como pontuado por Ávila,

o interesse dos artistas da época se volta cada vez mais para os temas mineiros, incluindo os históricos, e com destaque especial para a Conjuração Mineira. As cenas de cidades históricas ganham lugar ao lado das marinhas, naturezas mortas, retratos e temas bucólicos. (ÁVILA, 1991, p. 13)

O primeiro registro de assuntos dessa natureza na obra de Mattos é datado de 1924 e remete a uma de suas exposições realizada no Palácio do Conselho Deliberativo⁴³, em Belo Horizonte, que recebeu o nome de "Terra Mineira". A lista das obras apresentadas na mostra⁴⁴ demonstra que quadros retratando aspectos da paisagem de Ouro Preto e de alguns de seus monumentos

⁴³ Atual Museu da Moda – MUMO, localizado na esquina entre a Avenida Augusto de Lima e a Rua da Bahia.

⁴⁴ Ver Minas Gerais (1924).

históricos passaram a conviver com assuntos usuais do artista, como a natureza regional e as marinhas do Rio de Janeiro. A presença de tais motivos foi notada pelo *Diário de Minas*, que fez questão de demonstrar a proveitosa convergência entre o pincel do artista e a história do estado, elogiando o pintor pela nova fase que se apresentava em sua produção. Tomando como referência três estudos em pintura de chafarizes encontrados em Ouro Preto, expostos pelo pintor, escreveu-se que

esses preciosos quadros e outros do mesmo genero, que sabemos em preparo, revelam a tendencia para a pintura de motivos historicos. Exultando, applaudimos a nova, gloriosa phase que sorri ao pincel de Anibal Mattos, o qual, historiador, poeta delicado, saberá, como provou nestes “Estudos”, penetrar a alma de nossos monumentos historicos e, num sonho retrospectivo, os transmudar para a tela em toda sua magestade, em toda a sua poesia. (ALVIM, 1924, p. 1)

A conjugação entre aspectos da natureza regional e o passado colonial do estado parece ser, então, aquilo que caracteriza uma parcela significativa da paisagem mineira na obra do artista. O seguinte trecho extraído do *Correio Paulistano*, redigido em função de uma mostra de quadros do artista em São Paulo, na extinta Galeria Jorge, em 1925, parece comprovar essa postura adotada por Mattos:

E o pintor, que é, ao mesmo tempo, um cultor da historia, conseguiu fixar e fazer viver, em lindas télas, todo o nosso faustoso passado colonial, cujos vestigios dormem o somno secular nos velhos muros das silenciosas villas mineiras. O artista, que é, também, um profundo conhecedor do ambiente da sua terra, conseguiu transplantar para a lona barbara os suavissimos crepusculos das montanhas e os extasis illuminados dos seus campos nataes. (CORREIO PAULISTANO, 1925, p. 6)

À vista das considerações elencadas, analisa-se alguns quadros do artista dedicados aos temas referenciados como históricos. O seguinte quadro retratando o Chafariz do Passo de Antônio Dias, em Ouro Preto (figura 44), originalmente apresentado sob o título de "Velho Chafariz" na XXXII Exposição Geral de Belas Artes (o Salão de 1925), no Rio de Janeiro, é do ano de 1924 e, atualmente, pertence à Escola Estadual Pedro II, em Belo Horizonte.

Figura 44 - Velho Chafariz. Aníbal Mattos, 1924. Óleo sobre tela, 197 x 135 cm.



Fonte: Acervo da Escola Estadual Pedro II – Belo Horizonte (fotografia do autor - fev. 2023).

Também conhecido como Chafariz do Ouvidor, Mattos optou por posicioná-lo como o elemento central da composição de maneira que, embora seja possível visualizar algo de seu entorno, as atenções se concentram sob a velha estrutura. Compartilhando dos tons terrosos do asfalto, dos edifícios ao fundo e constituindo-se, pois, como uma extensão deles, este chafariz remonta ao ano de 1752 e foi um dos muitos que, na antiga Vila Rica, desempenhou um papel fundamental no abastecimento de água da população da cidade no curso de sua história. Entretanto, no quadro do carioca as bicas do chafariz não jorram água. A maneira como o artista decidiu representar o tradicional monumento histórico da cidade parece indicar, com efeito, que a antiga estrutura talvez não cumpra sua função há algum tempo. À época da realização do quadro, o Chafariz do Passo atravessava praticamente dois séculos de existência e, na pintura de Mattos, sua superfície pedregosa não esconde as marcas corrosivas do tempo. Até mesmo a volumosa vegetação que cresce indefinidamente em suas adjacências já lhe invadiu o território e tomou conta do seu frontão. Ao voltar-se para a paisagem de Ouro Preto, Mattos, neste caso em específico, parece ter buscado um fragmento da história colonial que existe (e persiste) em suas imediações, algo de uma ruína, uma lembrança decadente de outros tempos.

Paisagem – Casas Antigas (figura 45) é outro quadro realizado pelo pintor na mesma época, mas que, atualmente, encontra-se no Palácio da Liberdade, na capital mineira. Originalmente, o quadro foi apresentado sob o título de "Rua de Cidade Colonial" e seu histórico de exposições remete tanto a uma mostra individual realizada pelo artista em São Paulo, em 1927, quanto ao Salão Oficial de Belas Artes do Rio de Janeiro, no mesmo ano. Embora o autor não tenha identificado de qual cidade ele realizou a transposição da cena – é possível que se trate de alguma de Minas Gerais –, seu título denota um interesse explícito em torno de uma visualidade compreendida genericamente como "colonial" que, no quadro em questão, é expressa por uma rua na qual casarios e sobrados antigos, cujas fachadas foram desgastadas pelo passar dos anos, encontram-se encadeados um após o outro, sobre um solo de terra espesso. Em contraposição ao exemplo anterior, Rua de Cidade Colonial é construída por camadas espessas de tinta à óleo, devedoras do uso da espátula, que confere aos elementos da cena – a vegetação, a terra e as fachadas das habitações – uma materialidade acentuada, palpável e, mesmo, um tensionamento de seus limites.

Figura 45 - Paisagem - Casas Antigas (Rua de Cidade Colonial). Aníbal Mattos, 1926. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.

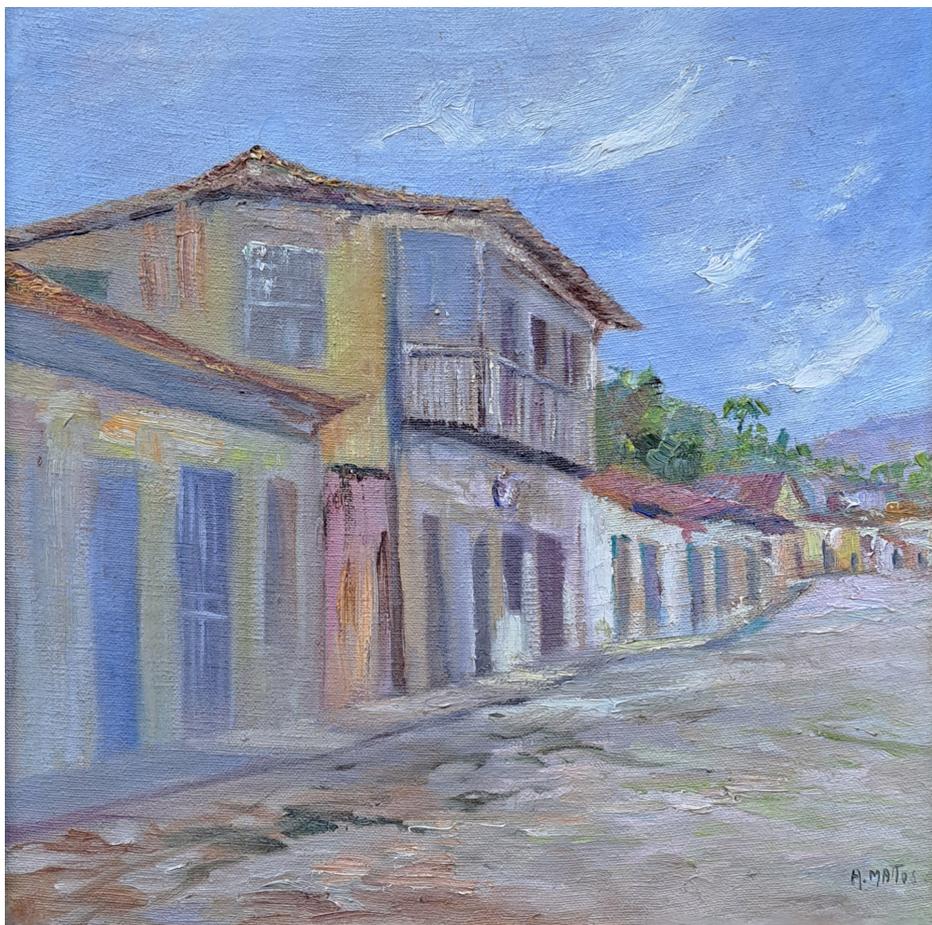


Fonte: Acervo do Palácio da Liberdade/Fundação Clóvis Salgado (fotografia do autor – ago. 2023).

Outra pintura do artista comumente referida como "Rua de Cidade Colonial" é o seguinte quadro (figura 46), do mesmo ano, que integra o acervo do Museu Mineiro. Comparativamente ao exemplo homônimo anterior, é notória as diferenças concernentes em relação à fatura empregada: nesta outra rua, Mattos optou por uma paleta de cores esmaecida e um uso comedido da tinta, tendo sido os elementos da composição rapidamente resolvidos por um pincel carregado irregularmente, que buscou apenas assinalar os aspectos gerais das complexas fachadas, do asfalto pedregoso e de um céu de poucas nuvens. O que torna esta tela curiosa, contudo, não é apenas o fato dela ser mais um comprovante de que o artista não se ateu a uma maneira específica de pintar, no período compreendido à década de 1920, mas, sim, que o motivo retratado não provém de Minas Gerais, mas do Rio de Janeiro, mais especificamente, da cidade de Paraty. Tal constatação demonstra que Aníbal Mattos não se resumiu a pesquisar pictoricamente o passado colonial no território mineiro, pois também buscou, no seu estado natal, uma arquitetura e uma configuração urbana oriundas de um

momento histórico que não foi por ele diretamente vivenciado, mas que, não obstante, era (e continua sendo) indissociável da identidade de seu país.

Figura 46 - Rua de Cidade Colonial. Anibal Mattos, 1926. Óleo sobre tela, 77,5 x 79 cm.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - abr. 2023).

Em *Fazenda da Borda do Campo* (figura 47), de 1927, o carioca se voltou, novamente, a um motivo tradicional do interior de Minas Gerais. Nesta cena, visualiza-se a extensa fachada de um casarão assentar-se sob um terreno de limites demarcados por cercas de madeira e algumas árvores de significativa extensão vertical. Trata-se, a princípio, de uma visualidade evocativa de algumas residências do universo rural brasileiro. Entretanto, o referido quadro do artista destaca-se em meio ao conjunto apresentado por conta de sua relação implícita com a *Inconfidência Mineira*, uma vez que o terreno, que foi posse do coronel José Aires Gomes (1734-1794), serviu de palco para inúmeras reuniões e conferências entre os indivíduos envolvidos no movimento do século XVIII⁴⁵. Com efeito, este quadro foi originalmente

⁴⁵ Ver Bonifácio (1906).

apresentado sob o título de "Solar Tradicional" e oferecido ao então Presidente do Estado, Antônio Carlos de Andrada – cuja família, à época, detinha a posse sobre o terreno:

Por iniciativa do então Presidente do Estado Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, era criada a Pinacoteca Oficial do Estado, em 1928, como uma seção complementar ao Arquivo Público Mineiro. O quadro “Solar tradicional” de Aníbal Mattos, retratando a antiga Fazenda da Borda do Campo, da família Andrada, e que fora residência do inconfidente José Ayres Gomes, seria oferecida como presente a Antônio Carlos que, declinando a homenagem, sugeriu que a obra fosse doada ao Arquivo. Aníbal Mattos doou o quadro à Instituição e, em solenidade oficial, foi inaugurada a Pinacoteca do Estado, que pode ser considerada o primeiro ensaio daquela que seria formada décadas depois, no governo de Israel Pinheiro (JULIÃO, 2002, p. 32-33).

Figura 47 - Fazenda da Borda do Campo (Solar Tradicional). Aníbal Mattos, 1927. Óleo sobre tela, 105 x 162 cm.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - out. 2022).

Na solenidade referida, falou o crítico Moacyr Andrade, que discorreu um pouco sobre a temática evocada pela pintura e a proveitosa convergência entre a história da fazenda e do sobrenome do político presenteado. Sua fala, nesse sentido, é bastante demonstrativa da importância histórica reivindicada pelo quadro de Mattos, pois a Inconfidência Mineira constituía-se, em sua perspectiva, como um marco patriótico de significativa importância na tradição do estado:

Agora, ahi está a tela notavel. A entrada de uma fazenda antiga: um casarão, residencia de velhos senhores, e umas cafuas ao lado. Para muitos, isso não terá valor algum: um

punhado de velharias, sem estylo, achamboadas... (...) Nesta casa velha, entretanto, para os patriotas, está um monumento da Conjuração Mineira: dentro das salas deste solar, Tiradentes sonhou o sonho bom pelo qual morrendo se immortalizaria. José Ayres Gomes, o proprietario desta fazenda, que recolhia as confidencias do miliciano conjurado, quando a Alçada esmagou a primeira esperança de nossa liberdade, foi o homem que os juizes da metropole condemnaram ao degredo porque era leal. E José Ayres Gomes, depois de deixar por escripto ordens á sua familia, para pagar todas as suas dividas, ainda que ficassem os seus na miseria, seguiu para o degredo porque não fôra trahidor. Vulto de alta expressão moral da Inconfidencia e que, no meio da tragedia, aparece como symbolo de lealdade e da honradez mineira, José Ayres Gomes não tem sido focalizado como merece pelos historiadores. (...) Foi, pois, vendo neste quadro, não só o seu soberbo valor pictorico, mas a sua significação tradicional, reproduzindo a morada de José Ayres Gomes, que surgiu a ideia de homenagear ao sr. Antonio Carlos, o descendente do conjurado da Borda do Campo, com a offerta da tela que para ele tem um duplo valor: é um pedaço da Historia de Minas e é um pedaço da historia de sua familia. (MINAS GERAIS, 1928, p. 5)

Se Aníbal Mattos foi de encontro ao passado colonial em diferentes regiões de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, tal fato não significou, todavia, que o artista deixou de olhar para a cidade na qual passou a residir desde 1917. Em sua obra, Belo Horizonte encontra uma importante referência no quadro Fazenda do Leitão (figura 48), realizado na mesma época na qual Renato de Lima apresentou sua versão sobre o mesmo assunto no Grande Hotel da capital. Na pintura do carioca, observa-se a preferência pelas camadas grossas do óleo para dar forma à estrada de terra, à vegetação esparsa pelos arredores, e à fachada secular do casarão. Assim como no quadro do ouro-pretano, nesta Fazenda do Leitão observam-se dois sujeitos que ocupam uma posição destacada na composição. Tratam-se de uma figura feminina adulta e uma criança que, possivelmente, mantém algum tipo de parentesco e que seguram uma cesta e um modesto cajado, respectivamente. Quem são esses indivíduos? Moradores, à época, dos arredores isolados da urbe, onde se encontrava a Fazenda? Lembranças remotas do antigo Curral del Rei? Observa-se que o pintor procurou apenas assinalar características gerais que compõem a fisionomia dos personagens de maneira que, do rosto delas, em particular, não é possível ler qualquer expressão, conferindo-lhes um anonimato, a condição de vultos que transitam pela paisagem.

Figura 48 - Fazenda do Leitão. Aníbal Mattos, 1940. Óleo sobre tela, 49 x 64 cm.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/Fundação Municipal de Cultura (fotografia do autor – ago. 2023)

A partir do conjunto de quadros aqui analisados, e de alguns dos comentários tecidos a respeito do artista e sua obra, durante seu período em atividade, como Aníbal Mattos, de fato, enxergava sua produção e a si mesmo, enquanto pintor? O seguinte excerto, extraído de uma entrevista concedida por ele, em 1952, é reveladora de alguns aspectos importantes:

Não há atualmente arte clássica e sim neo-clássica. O que predomina é realmente um período de evolução em que o impressionismo representa uma das mais altas manifestações da cultura artística. (...) Em 1922, já era eu um artista moderno. Todavia a minha situação em Minas me obrigou, de certo modo, a ficar na fase impressionista. Nunca deixei de trabalhar. (...) Aliás, pretendo dentro de pouco tempo fazer uma exposição dos meus mais recentes trabalhos, de forte tendência impressionista. (TRIBUNA DE MINAS, 1952, s/p)

Em 1964, afirmou o pintor ademais que

Sou um néo-clássico (...) talvez um pouco mais avançado do que os pintores dessa linha. Não sou contra a pintura moderna, absolutamente. Bato-me simplesmente contra os falsos modernos, que não sabem sequer desenhar, e que por isso mesmo estão prejudicando os verdadeiros bons artistas modernos. (...) Nunca me preocupei

(...) em fixar-me num só tema ou estilo – Minha pintura é versátil e variada. (GOMES, 1964, s/p)

Considerando, pois, as próprias palavras do artista, denota-se uma predileção em torno do Impressionismo que, na escala evolutiva da arte por ele considerada, representaria um dos pontos mais elevados do "neoclássico" do qual ele reivindica ser um expoente e que, muito provavelmente, guarda alguma relação com o conceito de "arte neoclássica" utilizado no VII Salão de Belas Artes de Belo Horizonte (1952). Assim, compreende-se que quando Mattos ostenta o fato de poder considerar-se um artista moderno no mesmo ano de um dos maiores marcos da arte moderna no país – a Semana de Arte Moderna de 1922 –, o faz considerando que as técnicas pictóricas por ele reivindicadas poderiam ser consideradas como atuais, ao menos, nas circunstâncias às quais seu trabalho se apresentava em diálogo com alguns de seus contemporâneos: sua contínua participação nos salões promovidos pela Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, apresenta-se como um importante constitutivo desta percepção. Mattos, entretanto, alega que a sua "situação" em Minas Gerais lhe obrigou a manter-se na "fase impressionista". Lembra-se, nesse sentido, que o prestígio alcançado pelo artista, sobretudo, em Belo Horizonte, e nas décadas de 1920 e 1930, certamente gerou, entre o público local, determinadas expectativas em relação às suas pinturas e os temas por ela abarcados, de maneira que isto pode ter-lhe inibido a buscar outras "fases", seja por motivos financeiros – é necessário vender quadros e garantir algum retorno por seu trabalho – ou por motivos políticos – preservar-se a evidência por ele adquirida a partir de maneiras específicas de pintar. Não obstante, seu comentário acerca da versatilidade de sua pintura é compreensível, pois, considerando a análises dos quadros realizada, é notório que o pintor não deixou de explorar diferentes maneiras de manusear a tinta e de construir áreas de cor em sua tela.

Quando se abarca o ponto de vista de terceiros, nesta discussão, é possível notar que, em alguns momentos, diversas vozes do público compartilharam com o artista a ideia de que sua pintura mantinha alguma associação com o Impressionismo. Assim como foi para Renato de Lima, tal relação foi enunciada de diferentes maneiras e em momentos pontuais na obra do carioca: em 1924, em razão de sua exposição "Terra Mineira", Mattos foi comparado ao pintor Édouard Manet, por conta de sua predileção aos aspectos luminosos da representação: "Póde-se dizer que para Anibal Mattos, como para o genial Manet – *'le principal personnage d'un tableau c'est la lumière'*. É uma verdadeira obsessão, graças á qual obtem efeitos surpreendentes..." (DIÁRIO DE MINAS, 1924, p. 1); já em 1934, na mencionada coluna intitulada "Notas Impressionistas", que se propôs a discutir os trabalhos apresentados na X Exposição Geral de Belas Artes, foi dito que "a sua técnica sempre larga indica uma concepção

que foge aos detalhes. A sua paisagem é o domínio das massas e dos fortes contrastes impressionistas" (PEREIRA, 1934, p. 4); por fim, na década de 1940, período no qual o artista realiza diversas exposições individuais no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, ele foi referenciado, em razão de alguns quadros realizados à época, como um "senhor de poder de um impressionismo" (REVISTA DA SEMANA, 1944, p. 14).

Embora a produção do artista a partir da década de 1940 seja largamente desconhecida, em razão da pouca retenção de obras oriundas deste período por parte de instituições públicas, cumpre mencionar o caso do seguinte quadro de título não identificado (figura 49), pertencente ao acervo do Palácio Anchieta em Vitória, Espírito Santo. Segundo narrado,

O fluminense Aníbal Mattos (1889-1969) inaugurou uma exposição de pinturas, no Salão Nobre da Associação Espírito-Santense de Imprensa, sediado no edifício do Teatro Carlos Gomes, em Vitória, a 27 de janeiro de 1949. Tratava-se de paisagens capturas pelo artista nos arredores desta Capital e em outras localidades. (LOPES, 2012, p. 63)

Observando-se tal quadro, trata-se de uma paisagem extraída de um local não identificado, no qual observa-se uma vegetação esparsa e exuberante, além de uma estrada de terra que segue indefinidamente pelo espaço. Povoando a representação de tons amarelados – o signo da luz solar, por excelência – e explorando o contraste complementar destes com tons violetas, ocasionalmente pontuando a cena de tons verdes e azuis, Mattos constrói um excerto da natureza calcado em uma paleta de cores expressiva, apoiando-se nos movimentos largos do pincel para construir a materialidade do terreno e o sentido organizacional da vegetação. Para Lopes (2012), o emprego de pinceladas rápidas e soltas, e de cores luminosas, seriam características demonstrativas de um diálogo mais evidente do artista com o Impressionismo. Trata-se, em todo caso, de uma forma de representar a natureza sensivelmente distinta à Margem do Rio Pomba (figura 43), pois descarta a construção detalhada e minuciosa das formas de um bioma local em favor da ênfase na sugestão e na relação entre as cores. Tal quadro evidencia, igualmente, uma parcela da produção do artista que ainda está por ser descoberta e estudada mais aprofundadamente.

Figura 49 - Sem título. Aníbal Mattos, S/D. Óleo sobre tela, 73 x 100 cm.



Fonte: Acervo Palácio Anchieta – Vitória, Espírito Santo (fotografia do autor – jan. 2024)

4.2 Genesco Murta Lages (Minas Novas, 1885 - Belo Horizonte, 1967)

Dos pintores que compõem o período anterior ao modernismo mineiro, Genesco Murta (figura 50) é outro cuja obra detém um prestígio significativo na história da arte regional. Em 1973, poucos anos após o falecimento do artista, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) realizou uma importante exposição sobre o pintor no Saguão da Reitoria, tendo sido acompanhada de pesquisa histórica de Myriam Ribeiro da Silva Tavares, via o Serviço de Documentação das Artes⁴⁶, acerca de sua trajetória e (escassa) fortuna crítica. A importância de Genesco na história da arte brasileira, em seu ponto de vista, decorria do fato dele ter sido

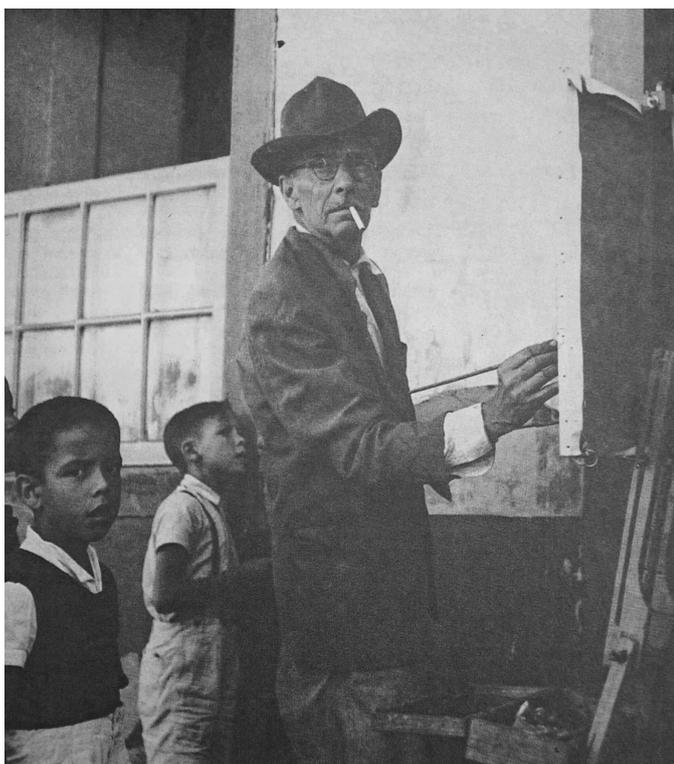
um dos primeiros representantes do impressionismo em nosso país e um de seus mais autênticos valores. Acrescente-se que, para Minas, Genesco tem ainda a significação especial de ter sido o primeiro a aqui operar fora dos moldes acadêmicos, podendo neste sentido ser considerado como o precursor da nossa arte moderna, tema que merece a atenção dos estudiosos das artes em nosso estado. (TAVARES, 1973, p. 13)

⁴⁶ Vinculado ao Conselho de Extensão da Universidade Federal de Minas Gerais (CENEX-UFMG).

Em sentido semelhante, no ano 2000 viu-se ocorrer outra mostra significativa a seu respeito, desta vez, no BDMG Cultural, também na capital mineira, sob curadoria de Ivone Luzia Vieira. Ressaltando a marginalização sofrida pelo artista, no contexto de sua atuação, afirmou a pesquisadora que

Genesco Murta não encontrou, no movimento modernista do País mínima compreensão, nem apoio para sua pintura de qualidade, que revela a influência impressionista de suas obras. (...) Mas sua obra tornou-se um dos marcos mais significativos da Arte Moderna em Minas. (VIEIRA, 2000, p. 86)

Figura 50 - Genesco Murta pintando ao ar livre. Ouro Preto, 1957.



Fonte: VIEIRA, Ivone Luzia. Genesco Murta. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2000. p. 7

A leitura da obra do artista como um marco da arte moderna mineira é recente⁴⁷; sua associação com o Impressionismo, contudo, é muito mais antiga. Desde a primeira exposição conhecida de Genesco em Belo Horizonte, em 1916⁴⁸, o modo como ele se voltava à luz e à cor

⁴⁷ Ressalta-se, todavia, que tal aproximação já havia sido ensaiada pelo crítico Frederico Morais (1959a), na década de 1950, quando escreveu que dentre os seus contemporâneos, Genesco foi quem melhor compreendeu o sentido do moderno, ainda que o modernismo tivesse, para ele, chegado até o impressionismo. Na perspectiva de Morais, contudo, o fato de alguns quadros de Genesco revelarem uma aproximação mais contundente com determinadas características da pintura modernista, como a autonomização da cor em relação a tonalidade "real" do objeto, era uma justificativa possível para considerá-lo como um dos melhores artistas mineiros.

⁴⁸ Como narrado por Tavares (1973), tratou-se de uma exposição coletiva nos salões da sede da Revista *Vida de Minas*, na qual figuraram obras de outros pintores atuantes na capital, como Antônio Corrêa e Castro e Francisco de Paula Rocha, "ao lado de uma série infindável de trabalhos de senhores e senhoritas da elite social belorizontina" (TAVARES, 1973, p. 10).

de seus motivos preferenciais conduziu a aproximação de sua pintura com o movimento francês. Assim, o pintor foi considerado, na ocasião, “seguro no traço, sem a sobria rigeza acadêmica, às vezes rebelde e sempre pessoal na visão da natureza e no sentimento da cor” (VIDA DE MINAS, 1916, s/p). Não obstante, ele

não se filia a escola alguma, senão aos impulsos espontâneos de sua arte e aos estilos creadores de sua esthesia. Talvez o Impressionismo, a arte do vago e das fugitivas e infinitas tonalidades de luz, tivesse sobre elle pronunciada influência. (...) A maneira de Genesco é toda pessoal e emancipada, revelando um vigoroso artista e uma poderosa personalidade. (Ibidem)

Outro comentário – este, realizado a partir de uma mostra de quadros do artista no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em 1925 – é mais um indício de tal percepção. Segundo a *Gazeta de Notícias*, seus trabalhos denunciavam a flagrante "ascendencia do impressionismo na moderna geração de pintores brasileiros" (DEMORO, 1925, p. 9), e as paisagens por ele pintadas não escondiam que "suas sympathias foram desde logo para os malabaristas da luz que ainda dominam pelo prestígio dessa technica cheia de claridade e vibrações chromaticas, honrando o esforço de Claude Monet e seus companheiros de apostolado" (Ibidem).

De maneira análoga a de Aníbal Mattos, a academia também fez parte da formação artística de Genesco Murta. Entretanto, diferentemente do carioca, o mineiro realizou seus estudos no estrangeiro, sob os auspícios do governo de seu estado natal. Entre 1912 e 1915, o jovem pintor passou a maior parte de seu tempo em Paris (figura 51), onde frequentou as *Academie de la Grande Chaumière* e *Academie Colarossi*, e foi aluno de nomes como Bernard Naudin (1876-1946). Assim caracterizava-se o ambiente artístico das academias que o acolheram no exterior:

Incalculável número de artistas, na maioria estrangeiros, frequentavam as academias de Montparnasse no início deste século, sendo particularmente numerosos os grupos russo, polonês, escandinavo, americano e japonês. Os artistas-estudantes inscreviam-se ao mês para trabalhar sob a direção do mestre de sua escolha, ou simplesmente frequentavam o *atelier libre*, sistema que lograva sucesso pelo fato de não se limitar a horários e dias fixos: pagando pequena taxa à entrada o aluno tinha acesso aos vastos locais bem equipados e fartamente iluminados, onde encontrava à sua disposição modelos profissionais executando ininterruptamente séries de poses clássicas. (TAVARES, 1973, p. 7)

Figura 51 - Genesco Murta no seu atelier em Paris. c. 1912-1914.



Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
 <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=13982> Acesso em 20 jun. 2024.

A postura de Genesco de se dirigir a tais academias, nesse sentido, não se encontrava muito distante da de outros artistas brasileiros do mesmo período. Segundo Valle (2007), os destinos preferenciais dos pensionistas associados à Escola Nacional de Belas Artes, ao final do século XIX e início do século XX – seja em virtude dos prêmios alcançados nas Exposições Gerais, ou dos concursos promovidos pela própria instituição – eram três: Paris, Roma e Munique, demonstrando que não era incomum que tais artistas, desobrigados de seguirem cursos oficiais, optassem pelas modalidades de trabalho mais flexíveis oferecidas por algumas instituições, dentre as quais, além das duas academias citadas, acrescenta o autor mais uma, a *Academie Julian*. Tendo como referência, sobretudo, esta última, ressalta Valle (2007) a importância de tais ateliês na formação profissional dos artistas que a eles se dirigiam, ajudando-os a se inserirem no circuito artístico oficial, além do fato de que “a tão falada ‘influência’ da estética impressionista sobre nossos artistas, ao nosso ver, se encontrava em boa

parte relacionada a essa relação com os mestres que lecionam em instituições de ensino livre como a Julian” (VALLE, 2007, p. 174), de modo que “um tipo semelhante de absorção de tendências independentes por parte dos brasileiros, mediada pelo ambiente dos ateliês livres parisienses, pode ser verificada com relação aos chamados procedimentos divisionistas” (Ibidem, p. 175). Tais procedimentos foram caracterizados por Schapiro da seguinte forma:

Para representar a cor local razoavelmente complexa, os pintores, em vez de combinar a cor na paleta misturando pigmentos dos matizes apropriados, aplicavam na tela, lado a lado, notas de cor com contrastes distintos que supunham, iriam se fundir opticamente na visão. Acreditava-se que tal fusão produziria tons mais puros, mais intensos e, às vezes, mais delicados, assim como uma maior fidelidade à experiência visual do que se poderia obter misturando os matizes na própria paleta. (Ibidem, p. 224)

É possível apontar, por conseguinte, que o ambiente cosmopolita de trabalho e ensino frequentado por Genesco, nos primórdios de sua atuação, desempenhou um papel significativo em algumas de suas predileções estilísticas, que o acompanharam ao longo de toda sua trajetória. Com efeito, Genesco, enquanto um pintor impressionista, foi uma ideia que lhe acompanhou rigorosamente no curso de sua atuação, que contempla o período entre as décadas de 1910 e 1960. Além disso, suas preferências, abertamente enunciadas por ele próprio, corroboraram para a identificação de sua pintura com a produzida na segunda metade do século XIX, na Europa: "Para mim (...) a pintura chegou ao máximo com Van Gogh, Cézanne, Gauguin e os impressionistas: Monet, Seurat e Sisley" (MORAIS, 1959b, p. 12).

Se a trajetória artística do mineiro revela a "fidelidade a uma mesma corrente, a impressionista" (TAVARES, 1973, p. 12), o que dizer em relação às temáticas abordadas por sua pintura? Como sintetizado por Vieira,

as marinhas do Rio de Janeiro e seus recantos pitorescos, bem como as de Niterói, estão sempre presentes em suas telas. Paisagens mineiras, coloniais, das cidades de Ouro Preto, Sabará, Serro, Diamantina vão e voltam, pontuando a sua trajetória artística. (VIEIRA, 2000, p. 53)

Discute-se, pois, os motivos extraídos do Rio de Janeiro e Minas Gerais, em sua obra. Sobre o primeiro, afirmou o artista que "gosto das paisagens cariocas, de Niteroi, de Cabo Frio. Só isto pode resultar em boa pintura" (MORAIS, 1959b, p. 12). É imprescindível evidenciar, contudo, que além das marinhas e das cenas extraídas do mar do estado vizinho, outro assunto que foi indispensável ao repertório de Genesco, no que concerne à paisagem do Rio de Janeiro, foi o Morro do Castelo, na antiga capital nacional. É tamanha a centralidade que tal assunto adquire no período inicial de sua obra que, por um breve momento, sua pintura chegou a ser associada exclusivamente à antiga região. Na década de 1920, momento no qual, muito provavelmente, esta temática emergiu em sua produção, "jornaes do Rio chamaram ao artista o

pintor do Castello, tão vasta se tornou a sua obra reproduzindo os aspectos mais curiosos da velha e tradicional colina quase arrasada hoje.” (DIÁRIO DE MINAS, 1925, p. 3). Para Aníbal Mattos, eram justamente os quadros do pintor dedicados ao Morro do Castelo que demonstravam aquilo que de melhor Genesco teria para oferecer, em matéria de cor⁴⁹:

Si os nossos verdes ainda saem da sua palheta com os excessos da sua visão, inimiga, pode se dizer, dos assumptos sombrios, em compensação, na original estrutura architectonica do velho morro do Castello, com as suas paredes bizarras de cores vivas, a riqueza do colorista se mostra com pujança e sinceridade. Genesco é quasi sempre um espontaneo, é, por excellencia um impressionista que vem, dia a dia, ganhando em vigor e em perfeição. (FLY, 1921, p. 1)

De acordo com o levantamento histórico presente na publicação *Era uma vez o Morro do Castelo* (2000), organizado por José Antônio Nonato e Nubia Melhem Santos – principal referência aqui consultada – o Morro do Castelo foi palco do primeiro núcleo urbano da cidade do Rio de Janeiro. As ocupações portuguesas no outrora Morro do Descanso, que também foi Morro de São Januário antes de ser Morro do Castelo, datam de meados do século XVI, tendo o local sido escolhido sob a justificativa de que, em razão de ser um dos pontos mais elevados do litoral da região, tal aspecto ofereceria aos colonizadores uma dianteira estratégica, sobretudo no que dizia respeito à defesa do território.

Quando Genesco entra em contato com a localidade, nas primeiras décadas do século XX, o Morro do Castelo, centro do Rio de Janeiro, concentrava uma parte significativa de sua história: não só era o lugar associado à fundação da cidade, como também ostentava, no território por ele compreendido, algumas construções associadas ao período colonial e imperial do país, como ruínas de antigos fortes, o edifício que foi utilizado como o colégio dos jesuítas, as igrejas de São Sebastião (antiga sé da cidade) e de Santo Inácio – todas elas erguidas no século XVI – e o Observatório Imperial Astronômico, do século XIX. Isso não impediu, todavia, que, em 1920, o então prefeito da cidade, Carlos Sampaio (1861-1930), assinasse um decreto em prol dos planos de arrasamento da colina e da desapropriação de seus edifícios. À época, a destruição do Morro do Castelo foi motivo de debates calorosos na imprensa local, e alguns dos comentários a favor do empreendimento demonstram o teor de algumas das justificativas utilizadas para fundamentá-lo⁵⁰: cita-se, nesse sentido, motivos de ordem "higiênica" (a eliminação da colina, supostamente, melhoraria a salubridade e o clima do Rio

⁴⁹ Tal comentário foi realizado no contexto de uma mostra de Genesco em Belo Horizonte, no ateliê fotográfico de Olindo Belém (1873-1950), em 1921.

⁵⁰ O conjunto de justificativas aqui elencados – "higiênica", "estética" e "social" – foram justamente as enunciadas pelo jornal *O Malho*, em 1921. Ver Nonato e Santos (2000).

de Janeiro, pois contribuiria para a melhor circulação dos ventos⁵¹); estética (a feição "colonial" do Morro, expressa sobremaneira na arquitetura de muitas de suas casas, era vista como atrasada, um entrave à modernidade urbanística objetivada na época⁵²); e "social" (a condição humilde de uma parcela de seus habitantes, bem como o modo como eles escolheram ocupar a região eram considerados, igualmente, como uma questão problemática, pois em confronto direto com os projetos imobiliários reivindicados⁵³). Sob tais comentários, o Rio de Janeiro viu eclodir um intenso movimento de picaretas e escavadeiras na região nos primeiros anos da década de 1920, de modo que, em 1922, a maior parte do Morro já não existia mais.

A localidade aparece na pintura de Genesco, pois, na véspera de sua destruição. Se sua vindoura extinção serviu de estímulo para que o mineiro começasse a pintá-lo é uma hipótese possível; fato é que suas telas voltadas a tal assunto foram referenciadas, no Rio de Janeiro, como registros de um passado recente de significativa importância quando a maior parte da região foi, efetivamente, eliminada da topografia urbana. É bastante emblemática, nesse sentido, a exposição realizada pelo artista, em 1925, na Sociedade Brasileira de Belas Artes, na capital carioca: apresentando um conjunto de quinze quadros voltados aos aspectos arquitetônicos e urbanísticos do Morro do Castelo – ruas, ladeiras, becos, escadarias, escadarias e torres – o evento foi anunciado pelo *Correio da Manhã* como de especial interesse para "os amadores do Rio antigo, isto é, do Rio ante-terremoto" (CORREIO DA MANHÃ, 1925, p. 6), pois, como descreveu o jornal *A Noite*,

além do valor histórico das obras que apresenta ao público o talentoso e esforçado artista, ha o facto de não mais existirem os aspectos pintados, pois todos elles foram executados no extinto morro do Castello. São ladeiras, trechos de velhos casarios, que as necessidades do momento obrigavam a velha população pobre do demolido morro, a elevar sem obediência e nenhum preceito esthetico. (...) É, pois, digna da visita do publico e dos amadores das nossas tradições, que desaparecem rapidamente, a visita á exposição do distincto artista nacional. (A NOITE, 1925, p. 7)

⁵¹ Nesse sentido, o comentário de Mota demonstra como a existência do Morro do Castelo encontrava-se posicionada em antigo debate acerca do saneamento da cidade: "Se a ideia do saneamento unia gregos e troianos, a questão era como se fazer isso. Para uns, sanear era preciso, derrubar não era preciso, para outros, era impossível sanear sem derrubar" (MOTA apud NONATO; SANTOS, 2000, p. 221)

⁵² Sobre esse ponto, a seguinte citação de Marly Silva da Mota o ilustra de maneira precisa: "Marco visível da fronteira entre a cidade 'indígena', 'colonial' e 'atrasada', e a cidade 'europeia', 'civilizada', e 'moderna', a presença do Castelo contrariava um dos pilares mais evidentes dessa vertente de modernização urbana, qual seja, a organização funcional do espaço que condenava a mistura de usos e classes sociais diversos. Edifícios públicos e empresariais não deviam se confundir com barracos; cabras não deviam ouvir óperas. Exigira-se uma especialização da cidade que precisamente definisse os lugares da produção, do consumo, da moradia, da cultura; os espaços dos ricos e dos pobres". (MOTA apud NONATO; SANTOS, 2000, p. 217).

⁵³ Para Abreu, "embora fosse um sítio histórico, o morro havia se transformado em local de residência de inúmeras famílias pobres, que se beneficiavam dos alugueis baratos das antigas construções aí existentes. Situava-se, entretanto, na área de maior valorização do solo da cidade, a dois passos da Avenida Rio Branco, daí porque era preciso eliminá-lo, não apenas em nome da higiene e da estética, mas também da reprodução do capital" (ABREU apud NONATO; SANTOS, 2000, p. 220).

O quadro *Morro do Castelo* (figura 52), datado de 1920, é representativo deste esforço do artista em captar aspectos característicos da região associada ao passado colonial do Rio de Janeiro. Optando por uma composição verticalizada, Genesco constrói uma cena cadenciada por uma suntuosa escadaria, que se estende do primeiro plano, na região inferior da tela, ao mais afastado, na região média da composição. Neste percurso, assinalam-se os fragmentos arquitetônicos e urbanísticos adjacentes, com destaque significativo para o ponto culminante da composição: a Igreja de São Sebastião, que se ergue ao fundo. Não obstante, este mesmo trajeto é interposto por uma figura feminina posicionada logo nos primeiros degraus do caminho, que se constitui como um ponto focal da imagem de expressiva importância: não somente ela encontra-se em uma posição privilegiada do quadro (próxima ao centro), como também é ela o destino de uma quantidade significativa de diagonais.

Figura 52 - Morro do Castelo. Genesco Murta, 1920. Óleo sobre tela, 125,7 x 90,2 cm.



Fonte: Acervo do Museu Mineiro / Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais (fotografia do autor - out. 2022).

Quem é esta figura, que parece se dirigir de encontro ao observador? Uma possível moradora do Morro do Castelo? Desta nota anônima, pouco é possível ler de suas expressões, apesar de que suas mãos parecem segurar algo, talvez uma cesta ou uma bacia. Sua fisionomia indecifrável, portanto, lhe confere um aspecto passageiro de maneira semelhante às outras figuras da cena que, localizadas nos planos mais afastados, são praticamente imperceptíveis e indissociáveis do restante do ambiente.

No que diz respeito à fatura deste quadro, é notória a preferência de Genesco pela construção de um espaço pictórico regido por um mesmo tom. Abdicando da tinta preta, e preferindo o contraste expressivo entre o azul (sombra) e amarelo (luz), o emaranhado de pinceladas objetivado pelo artista submete as cores de sua paleta à este último, que, por meio da justaposição de pequenos toques coloridos, alcança-se um conjunto harmônico. O resultado deste empreendimento é uma luminosidade expressiva, que desafia a própria solidez dos objetos. Escrevendo sobre Morro do Castelo, e salientando as pinceladas protuberantes, bem como a necessidade de recuar alguns metros para reconstituir uma imagem reconhecível, afirmou Vieira que

Ele consegue o efeito de uma iluminação clara, brilhante. Na fatura da tela percebe-se uma camada grossa de tinta, de aparência macia, sedosa. As personagens que descem a escada são pequenas manchas de tinta, que à distância, no olho do observador, ganham visibilidade plena. Tanto as ruínas da igreja quanto as do observatório tem a aparência de "paralelogramos coloridos". Sobressaem-se os ângulos retos, na totalidade das formas arquitetônicas. (VIEIRA, 2000, p. 59)

Além da inclinação aos aspectos naturais e históricos do Rio de Janeiro, no que consistiu a presença da paisagem mineira, na obra do artista? Para melhor desenvolver os desdobramentos de tal indagação, é pertinente uma aproximação ao importante artigo produzido por José Calazans, ao final da década de 1950, intitulado "Genesco, artista solitário – um xavante com alma de grego no mundo das cores e da emoção". Constituindo-se como um dos raros perfis sobre o artista e sua atuação, já em idade avançada, escreveu o jornalista que "êste vigoroso impressionista parece que jamais arredou os olhos dos panoramas das velhas cidades mineiras. Sua ternura é principalmente por Ouro Preto, cujos aspectos estão em cerca de oitenta por cento de suas telas" (CALAZANS, 1957, p. 10). Assim, considerando o ponto de vista de Calazans, Genesco se somava ao conjunto de artistas que enxergavam, na paisagem da antiga Vila Rica, um de seus motivos pictóricos preferenciais.

Casa dos Inconfidentes – Ouro Preto (figura 53), de 1927, antecipa um assunto que seria apresentado por Renato no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1936 (figura 8). Diferentemente do delegado do segundo distrito, contudo, Genesco optou, em seu quadro dedicado ao antigo casario, por retratá-lo com certa discrição, pois posicionou-o no plano médio

da composição, entrecortado pelo terreno acidentado e os muros que o margeiam. Assim como em Morro do Castelo, é flagrante a opção do artista por uma paleta de cores vibrante e expressiva, particularmente notável no primeiro plano, no qual se observa uma extensa área construída a partir da justaposição de tons de verde e de vermelho. Para Vieira, "as pinceladas curtas, pontilhistas, mostram a leveza do ar. A luz suave envolve a paisagem. (...) Mostra o brilho opaco do céu e das nuvens e procura dar unidade às cores através de uma luz rosa-lilás velada que percorre a paisagem" (VIEIRA, 2000, p. 68).

Figura 53 - Casa dos Inconfidentes – Ouro Preto. Genesco Murta, 1927. Óleo sobre tela, 46,5 x 55 cm.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/Fundação Municipal de Cultura (fotografia do autor – set. 2023).

Voltando-se, portanto, para a Inconfidência Mineira, considerando apenas a ligação implícita entre o movimento do século XVIII e um edifício, em específico, nas imediações de Ouro Preto, Genesco se aproxima também de Aníbal Mattos que, em Fazenda da Borda do Campo (figura 47), do mesmo ano, referenciou o acontecimento histórico do estado sem fazer

uso de qualquer artifício narrativo característico de pinturas históricas e mitológicas. Trata-se, com efeito, de buscar, na expressão da arquitetura e na relação com o ambiente natural que a envolve, o significado da própria história – uma abordagem que, como evidenciado nos dois primeiros capítulos, não foi nada incomum para Renato de Lima.

Outro quadro que compõe o repertório do artista concernente à paisagem da antiga Vila Rica é Chafariz de Dirceu – Ouro Preto (figura 54), da mesma data. Assim como o Chafariz do Ouvidor, citado nas páginas anteriores, este que Genesco tomou como um motivo preferencial de sua tela foi outro que desempenhou um papel fundamental nas questões hídricas da cidade, e sua construção também remete ao século XVIII. Optando por um caminho diferente de Mattos, o pintor escolheu representar o chafariz não de uma maneira aproximada, na minúcia de seus detalhes, mas a partir de uma distância considerável, assinalando apenas as características gerais de sua fisionomia, possibilitando à estrutura um diálogo mais profícuo com seu entorno. Assim, é possível apontar maiores características de seus arredores, como o casarão amarelado que se ergue detrás da estrutura, algumas casas e sobrados ao fundo e, mesmo, alguns transeuntes que caminham à margem esquerda do quadro, discretamente. Assim como os quadros citados anteriormente – Morro do Castelo e Casa dos Inconfidentes –, a preferência pela construção de um espaço tonal se mantém, mas, em contraposição a eles, neste, Genesco retorna ao uso da tinta preta para salientar, discretamente, as linhas e os contornos dos muros, do meio-fio e do edifício, além de utilizá-la para pontuar o interior vazado pelas janelas. Igualmente, às áreas de cor são reservadas um tratamento distinto, pois preferiu-se manchas largas em detrimento da construção por meio da justaposição de pequenos toques coloridos, algo visível, sobretudo, em Morro do Castelo (figura 52). Nesse sentido, a paisagem de Ouro Preto apresentada pelo artista em Chafariz de Dirceu é uma na qual o monumento histórico do título apresenta-se como parte indissociável da visualidade da cidade, completamente integrada ao ambiente que o acolhe.

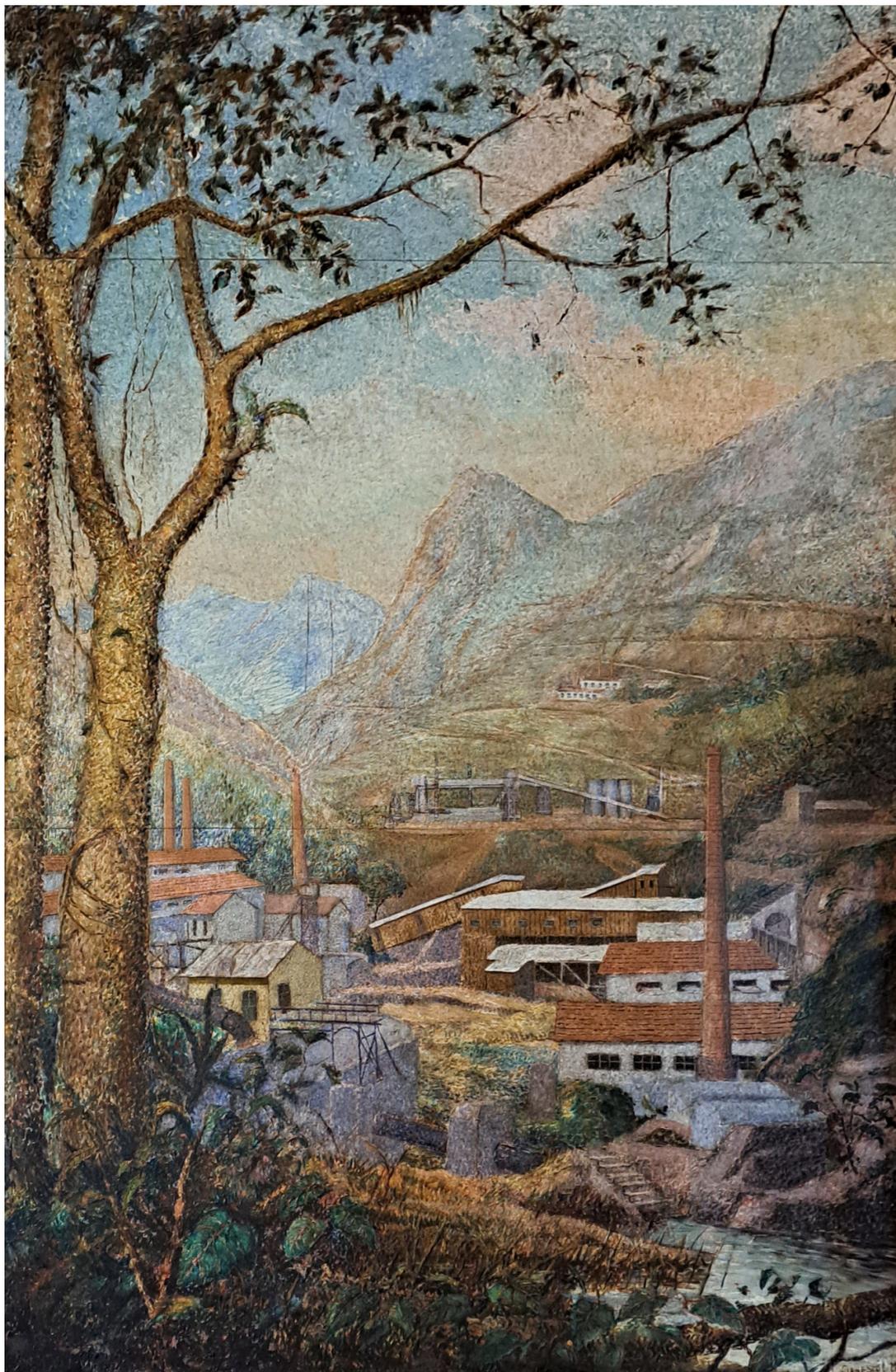
Figura 54 - Chafariz de Dirceu – Ouro Preto. Genesco Murta, 1927. Óleo sobre tela, 44,5 x 53,5 cm.



Fonte: Acervo do Museu Histórico Abílio Barreto/Fundação Municipal de Cultura (fotografia do autor – set. 2023).

Discutindo a técnica pictórica de Genesco e a presença da paisagem mineira em sua obra, é indispensável destacar o quadro *Sem Título* (figura 55), encontrado no Palácio da Liberdade e que, na exposição póstuma do artista, no BDMG Cultural, foi referenciada como "Passagem de Mariana", por conta do local representado. Trata-se de uma pintura cuja ambição e magnitude são reveladas logo em suas dimensões, pois consideravelmente superiores aos exemplos anteriormente citados do artista.

Figura 55 - Sem título (Passagem de Mariana). Genesco Murta, S/D. Óleo sobre madeira, 236 x 133,5 cm.



Fonte: Acervo do Palácio da Liberdade/Fundação Clóvis Salgado (fotografia do autor – jul. 2023).

Neste panorama exuberante, no qual a verticalidade imponente fornece à cena representada um sentido de escala raramente visualizado nas pinturas produzidas em Belo Horizonte, nos princípios do século passado, observa-se que um tronco esguio, posicionado logo no primeiro plano da imagem, emoldura unilateralmente os elementos posteriores de maneira semelhante à operação efetuada por Aníbal Mattos em Fazenda da Borda do Campo (figura 47). À folhagem inicialmente densa, segue-se o restante da paisagem: um conjunto de galpões de fábrica e outras estruturas que, integrantes de um parque industrial, ocupam o terreno acidentado e montanhoso – a região denominada de "Passagem de Mariana" ficou marcada, com efeito, pelo extrativismo do ouro até meados do século XX. É uma abordagem significativamente distinta à Margem do Rio Pomba (figura 43) de Aníbal Mattos, uma vez que a natureza apresentada pelo carioca é a intocada, cuja única presença humana por ela vivenciada parece ter sido a do pintor que dispôs o cavalete, as telas e a tinta para pintá-la, ao passo que a apresentada por Genesco é um lugar cujo histórico remete a alguns séculos de ocupação e que, à época de execução da obra, refletia o período de industrialização atravessado pelo país.

A técnica empregada pelo artista em "Passagem de Mariana" é um forte indício do diálogo consciente travado pelo artista com o Impressionismo e os procedimentos divisionistas da cor, no século XIX. Construindo as formas através do agrupamento de pequenos pontos coloridos, e apoiando-se na visão do observador para unir as cores divididas em sua retina⁵⁴, o resultado é o estabelecimento de uma superfície pictórica cadenciada por um movimento consistente e ritmado da pincelada para o agrupamento de tons complementares, algo particularmente notável na vegetação ao primeiro plano. Não obstante, o artista não abdica dos contornos proeminentes e de um desenho preciso, permitindo a impermanência somente aos elementos da composição que se encontram nos planos mais afastados, que parecem dissipar-se em uma névoa cromática.

Considerando as análises aqui realizadas, conclui-se esta seção com algumas reivindicações de Genesco, em matéria de arte, que ajudam a compreender um pouco mais dos princípios de sua prática pictórica. O seguinte trecho, redigido pelo artista e extraído de um dos jornais locais de Uberaba, Minas Gerais, na década de 1930⁵⁵, permite elencar algumas considerações:

A natureza, mestra suprema do homem é, por demazia, portentosa e rica. Sua amplitude, a complicação de suas variedades caprichosas, a infinita variedade de suas

⁵⁴ Argan (1992) fala da técnica do pontilhismo (*pontillisme*) empregada pelos neoimpressionistas, como Georges Seurat (1859-1891), para caracterizar a “divisão dos tons em seus componentes, isto é, em várias pequenas manchas de cores puras reunidas entre si de modo a recompor, na visão do observador, a unidade do tom (luz-cor) sem as inevitáveis impurezas do empaste que anula e confunde as cores” (ARGAN, 1992, p. 82).

⁵⁵ À época, o artista se encontrava residindo na cidade, onde lecionou pintura no segundo grau da Escola Normal.

nuanças esmaga o observador mais treinado, o qual sente-se pequenino e mesquinho, fraco e desalentado, toda vez que ten(t)a interpreta-la. (...) O pintor, mais que o músico ou o literato, deve viver em contato com os objetos que lhe devem servir de 'motivo'. E, se quiser fazer alguma coisa apresentável, escravizar-se, por assim dizer, á natureza, feliz, quando lhe reproduz um trecho, contente quando se sente aproximar da verdade, na difícil interpretação dos fenômenos da vida. (...) um pintor deve não só cultivar o seu espírito, ler muito, observar continuamente a natureza, mas ainda não medir gastos em tintas e tela, em simples estudos, para treino exclusivo da vista e das mãos. (MURTA, 1936, p. 1)

Deve-se considerar que por "natureza", Genesco não se refere a um tipo de bioma em específico, mas à totalidade do mundo visível e dos fenômenos. Para o mineiro, o trabalho do pintor é acompanhado de um comprometimento irredutível àquilo que é visto: por conseguinte, aproximar-se da verdade, em pintura, é conseguir captar, com precisão, as complexas nuances das coisas que se apresentam aos olhos, algo possível de ser alcançado apenas se o artista firma uma relação produtiva e afetuosa com aquilo que ele toma como "motivo". Como já havia notado o crítico Frederico Morais, ao final da década de 1950,

para Genesco a pintura não poderá furtar-se do contato obrigatório com a natureza e mesmo entendendo ele que não deve copiá-la, acredita que ela é a condição vital para a sua existência (MORAIS, 1959a, p. 9).

Esta ética de trabalho, por sua vez, caminhava ao lado dos rigorosos estudos acadêmicos, e era justamente a ausência de tal postura nas gerações de artistas posteriores a sua um dos aspectos mais criticados por Genesco nos anos finais de sua trajetória – uma posição que, como demonstrado, foi compartilhada por Aníbal Mattos:

Hoje qualquer artista que não sabe desenhar, que não estudou a fundo as lições da academia, que não dá a devida importância às cores, mete-se a pintor e para isto bastam alguns borrões e algumas composições apressadas que nada significam. (MORAIS, 1959b, p. 12)

Segundo Vieira, "não há histórias na paisagem de Genesco Murta. O que importa é a vibração da luz, as sombras coloridas sobre as formas, a leveza do ar, a opção pelo inacabado" (VIEIRA, 2000, p. 55). Em contraposição à tal afirmativa percebe-se que, em sua obra, assim como nas de Renato de Lima e de Aníbal Mattos, evidencia-se uma escolha deliberada em torno de alguns assuntos específicos, situados em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, tendo sido estes paulatinamente elaborados ao longo de uma extensa carreira, na qual o exercício da observação atenta desempenhou um papel fundamental na constituição das imagens.

4.3 Entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro

Diante do que foi exposto acerca das obras de Aníbal Mattos e Genesco Murta, é compreensível o porquê de ambos os artistas terem sido considerados como componentes decisivos na obra de Renato de Lima. Não se trata, aqui, de confirmar a noção de influência

reivindicada anteriormente no catálogo da exposição *Celso Renato: arte no sangue, arte na memória*, visto que tal questão, no âmbito da história da arte, não é algo tão óbvio de propor⁵⁶, mas apenas de constatar que o delegado do segundo distrito, que iniciou sua carreira artística na década de 1930 – praticamente duas décadas após os primeiros registros de atuação dos referidos pintores – compartilha com a produção deles semelhanças notáveis.

À primeira vista, saltam aos olhos as aproximações possíveis no âmbito temático. Evidencia-se a predileção por uma visualidade identificada de alguma maneira ao passado colonial do país, seja ele encontrado em Minas Gerais ou no Rio de Janeiro. Tal questão foi enfrentada pelos três artistas de maneiras distintas, de acordo com as circunstâncias nas quais se encontravam e os interesses individuais de cada um. O que parece constituir-se como um denominador comum é a expressão desse passado por meio da representação de um lugar – ou um aspecto desse lugar, em específico – dotado de significativa carga simbólica. Ilustrativo desta postura é a representação da paisagem das cidades históricas, podendo-se destacar, nesse sentido, a de Ouro Preto, ou de territórios que abrigavam casarões alusivos à Inconfidência Mineira. Disso resultou que assuntos dessa natureza fossem referenciados por terceiros como "históricos" – em um sentido distinto ao de "pintura histórica", da maneira como o gênero é comumente referido pela historiografia⁵⁷ – ou que os quadros a eles dedicados fossem vistos como dotados de valor histórico.

Igualmente, aponta-se desde uma preferência por determinados materiais (tinta a óleo sobre tela) até uma inclinação à prática da pintura ao ar livre. Sobre este último, tal aspecto revela uma característica fundamental da pintura dos três artistas: um compromisso integral em transpor aquilo que é visto para a superfície bidimensional, amiúde posicionando-se em frente ao motivo de interesse, mas sem a preocupação de reproduzi-lo de maneira "fidedigna"⁵⁸. O

⁵⁶ Para Baxandall, "a palavra 'influência' é uma das pragas da crítica de arte" (BAXANDALL, 2006, p. 101), pois o termo implica em um sentido errôneo, que inverte os termos da equação: "Quando dizemos que X influenciou Y, de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X. Mas, quando examinamos um quadro de qualidade ou de um grande pintor, notamos que a segunda relação é sempre a mais ativa e forte." (BAXANDALL, 2006, p. 101-102)

⁵⁷ "Pintura histórica" é aquela "que tem por um tema um fato ou acontecimento passado, da história religiosa ou secular da Humanidade, ou que se baseie no Mito, na Fantasia ou na Poesia" (LEITE, 1988, p. 245)

⁵⁸ Utiliza-se este termo com cautela e para fins didáticos, pois, como demonstrado extensivamente por Francastel (1990) a construção de um espaço plástico, seja de qual época ele prover, não se dissocia dos hábitos sociais, econômicos, científicos, políticos e dos costumes de uma determinada época. Este é um ponto que o autor enfatiza para se contrapor à noção comumente disseminada de que as pinturas oriundas do Renascimento, e, portanto, de um espaço que é mistura tanto de geometria, quanto de figuração simbólica, seria mais "realista" que pinturas de outros períodos, ou que a aplicação da perspectiva linear seria uma materialização da visão natural do ser humano. Como colocou o autor, "O espaço não é um dado, mas uma criação, é uma projeção das experiências e das necessidades de um grupo humano colocado diante da natureza e que determina os valores necessários à vida do indivíduo e à vida do grupo, contente só por constatar uma unidade ali onde outras formas de pensamento procuram, antes de tudo, a multiplicidade." (FRANCASTEL, 1990, p. 95).

modo de realizar este empreendimento foi diverso na obra dos três: enquanto Renato de Lima parece ter se pautado por relativa espontaneidade e correspondência à realidade exterior à obra, com frequência deferindo-se à cor local sem, contudo, prender-se ao rigor das formas, nota-se, em Aníbal Mattos, diferentes maneiras de pintar em um mesmo espaço de tempo, que oscilam entre os contornos bem definidos de um desenho preciso e uma paleta de cores naturalista devedora da atmosfera do ambiente, à acentuada materialidade pictórica, que confere aos elementos significativa dimensão expressiva, um aspecto palpável. Genesco Murta, por sua vez, parece que foi aquele que, de fato, mais dialogou com o Impressionismo francês entre os três, sobretudo no que diz respeito à construção da superfície da pintura por intermédio da cor dividida, no sentido explicitado por Schapiro (2002).

Ao analisar a trajetória dos três artistas, um aspecto curioso emerge sobre os comentários realizados por eles e sobre eles, no âmbito, principalmente, da imprensa local: a associação com o Impressionismo. O emprego de técnicas comumente identificadas ao movimento francês, por parte dos artistas, permite apontar um oportuno caminho de discussão. Para tal, é necessária uma breve digressão a respeito da história do Impressionismo no país e a posição de determinados pesquisadores sobre o assunto.

Em 2017, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) realizou uma exposição de nome *O Impressionismo e o Brasil*⁵⁹. O texto curatorial redigido por Felipe Chaimovich sintetiza a narrativa corrente: em meados da década de 1880, período no qual o Rio de Janeiro viu intensificar o comércio de materiais de pintura, como tintas preparadas de antemão e disponíveis para serem usadas em tubos, o pintor bávaro Johann Georg Grimm (1846-1887), que encontrava-se na cidade desde 1878, assumiu a cadeira de professor da disciplina de Paisagem, Flores e Animais da Academia Imperial de Belas Artes, onde "adotou o método da pintura de paisagem ao ar livre para ensinar, declarando com clareza aos alunos: 'quem quer aprender a pintar arruma cavalete, vai pro mato'" (CHAIMOVICH, 2017, p. 12). Seu método pautado em uma prática pictórica *d'après nature* atraiu alguns estudantes da Academia, não sem sofrer oposição por conta de sua didática, para alguns, pouco palatável. Quando Grimm foi eventualmente afastado do cargo de professor da instituição, em 1884, após uma relação conflituosa com os acadêmicos, dirigiu-se para Niterói, seguido por um conjunto de artistas que, interessados na prática do mestre, alugaram uma república perto da Praia de Boa Viagem

⁵⁹ A mostra, que teve curadoria de Felipe Chaimovich, ficou em cartaz na instituição entre maio e agosto de 2017, e reuniu um total de 100 obras dos seguintes artistas: Antônio Garcia Bento, Antônio Parreiras, Arthur Timótheo da Costa, Eliseu Visconti, Georg Grimm, Georgina de Albuquerque, Giovanni Battista Castagneto, João Timótheo da Costa, Joaquim Rocha Fragoso, Lucílio de Albuquerque, Mário Navarro da Costa e Pierre-Auguste Renoir.

para se dedicarem à pintura. Foram eles Antônio Parreiras (1860-1937), Domingo Garcia y Vasquez (1859-1912), Hipólito Caron (1862-1892), Joaquim da França Júnior (1838-1890) e Francisco Gomes Ribeiro (1855-1900). Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), outro pintor que foi aluno de Grimm, no período em que este esteve à frente da instituição, parece ter acompanhado inicialmente esse novo grupo, mas nele não permaneceu.

Nas décadas seguintes, a Academia Imperial de Belas Artes, que se tornou a Escola Nacional de Belas Artes, na década de 1890, passou a adotar, paulatinamente, a didática preconizada por Grimm, de modo que "a partir de 1900, a pintura rápida ao ar livre e a adesão ao impressionismo se firmam como caminho possível para os alunos da Escola Nacional de Belas Artes e para os profissionais nela formados" (Ibidem, p. 15). Após a passagem do pintor bávaro e do grupo de artistas que o seguiu, emergiram nomes como Eliseu Visconti (1866-1944) – identificado como um "impressionista", logo em 1898 –, João e Arthur Timóteo da Costa e Georgina de Albuquerque, além de Lucílio de Albuquerque, Antônio Garcia Bento (1897-1929), Mário Navarro da Costa (1883-1931) e Henrique Cavalleiro (1892-1975) - todos, de alguma maneira, circunscritos ao ensino artístico oficial. Para Chaimovich, portanto,

o impressionismo no Brasil firmou seu espaço a partir da década de 1920, com a adesão crescente de pintores ao método da pintura rápida ao ar livre surgido com a pintura de paisagem e aplicado a outros gêneros como o retrato e a natureza morta. (...) No caso brasileiro, o impressionismo manteve relação com a instituição oficial de ensino de belas artes do Rio de Janeiro desde a implantação da pintura de paisagem ao ar livre na década de 1880, apesar da conturbada transição para o período republicano. Sua gênese é indissociável da chegada de materiais industriais importados pelas casas comerciais, sobretudo da capital do país, que garantiam um suprimento regular e crescente das novas cores de tinta à óleo, de pincéis com vitrola metálica, de telas prontas e de todos os apetrechos para a prática ao ar livre. O impressionismo foi, assim, o primeiro movimento artístico no Brasil alimentado pela produção industrial. (Ibidem, p. 16)

Em contraposição à perspectiva enunciada pelo curador, para Coli (2017) não se pode falar em "Impressionismo no Brasil" considerando a proposição de um movimento organizado, pois "não houve entre nós um impressionismo, mas práticas impressionistas por alguns artistas, episódicas e incorporadas com maior ou menor rigor, bem tardiamente" (COLI, 2017). Compartilhando a noção de que a "prática impressionista" no país deu-se no âmbito institucional, sem a subversão que caracterizou o movimento na França, mencionou o autor um curioso excerto narrativo para comprovar o caráter comedido e oficial que adquiriu o Impressionismo no país: "Georgina de Albuquerque, uma de suas praticantes brasileiras mais conhecidas, ensinava a seus alunos, na Escola Nacional de Belas Artes, em que foi professora e diretora, a pintar 'impressionista'" (Ibidem).

Cavalcanti (2019) realizou, nos últimos anos, uma importante discussão acerca da existência do Impressionismo no Brasil. Analisando matérias jornalísticas publicadas no Rio de Janeiro, entre 1878 e 1929, a autora procurou compreender como se deu a recepção do movimento no país, além de quais artistas foram considerados, à época, como impressionistas (às vezes, eles mesmos assim se consideravam). A partir desta última proposta, a autora procurou comparar os nomes citados nos jornais aos artistas contemplados na exposição *Reflexos do Impressionismo*, que ocorreu em 1974 no Museu Nacional de Belas Artes e reuniu em seu recinto alguns artistas brasileiros vistos pela curadoria como devedores do movimento; e aos artistas que se fizeram presentes na mencionada exposição *O Impressionismo e o Brasil*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2017. Deste movimento, resultou uma lista composta de vinte e quatro nomes⁶⁰, dos quais apenas cinco figuraram tanto nas matérias jornalísticas, quanto nas duas exposições – ou seja, do período concernente a suas atuações até os dias atuais foram considerados como impressionistas: Antônio Parreiras, Eliseu Visconti, Navarro da Costa, Georgina de Albuquerque e Lucílio de Albuquerque. Considerando as características enunciadas a partir da análise de alguns quadros desses artistas, bem como comentários feitos por eles próprios, concluiu a autora que,

Como vimos, não houve constância na seleção de pintores classificados como impressionistas. As mudanças de nomes, com alguns que entram e saem da lista, decorrem em primeiro lugar do fato desses brasileiros não terem criado um grupo à parte. Afinal, participaram das exposições oficiais, exatamente como os demais artistas. Em segundo lugar, se devem ao ecletismo dos pintores que frequentemente mudavam de maneira. Tais fatos levam muitos historiadores a afirmarem que não existiu Impressionismo no Brasil, mas apenas seus reflexos. (CAVALCANTI, 2019, p. 130-131)

À adequação de modelos já existentes a práticas de outras regiões, prefere Cavalcanti a noção de intercâmbio de ideias, da capacidade de artistas de entrarem em contato com diferentes obras e de ressignificá-las de maneira profícua a seu próprio trabalho, desenvolvendo interpretações pessoais e produtivas de determinado estilo ou modelo. Assim,

Se tentarmos encaixar a prática dos artistas brasileiros na teoria mais aceita sobre o Impressionismo, ela não se encaixa. Mas se pensarmos que o Impressionismo que existiu na prática difere da teoria estrita, ou ainda, se pensarmos que não existe apenas uma teoria válida, mas várias ideias circulantes sobre o Impressionismo, então podemos considerar que existiu Impressionismo no Brasil. Não se pode negar que há pinturas brasileiras que só puderam existir porque o Impressionismo francês

⁶⁰ Os vinte quatro artistas contemplados foram: Antônio Garcia Bento, Antônio Parreiras, Armando Vianna (1897-1991), Arthur Timótheo da Costa, Belmiro de Almeida (1858-1935), Carlos Oswald (1882-1971), Edgard Parreiras (1885-1960), Eliseu Visconti, Gastão Formenti (1894-1974), Georg Grimm, Georgina de Albuquerque, Giovanni Battista Castagneto, Gustavo Dall'Ara (1965-1923), Guttamm Bicho (1888-1955), Henrique Cavalleiro, João Timótheo da Costa, Lucílio de Albuquerque, Paula da Fonseca (1889-1961), Manoel Santiago (1897-1987), Mário Navarro da Costa, Marques Junior (1887-1960), Pedro Bruno (1888-1949), Presciliano da Silva (1883-1965) e Príncipe Gagarin (1885-1980).

atravessou fronteiras. O que os artistas fizeram a partir desse contato está aí para contar histórias. (Ibidem, p. 131)

Diante das posições reivindicadas, percebe-se que a discussão em torno do Impressionismo no Brasil circula em torno dos artistas do Rio de Janeiro e do ensino artístico oficial. Ainda que não tenha se constituído enquanto um movimento à maneira francesa, a presença do Impressionismo é notada, na perspectiva de Cavalcanti (2019), em determinadas pinturas produzidas no país ao final do século XIX e início do século XX, considerando o emprego de algumas técnicas que ficaram associadas com o movimento: cores claras e pinceladas largas, sobretudo - somam-se, a esse repertório, motivos extraídos diretamente do cotidiano, amiúde envolvendo um posicionamento a céu aberto frente ao objeto de interesse.

Considerando a obra de Renato de Lima, e de seus contemporâneos Aníbal Mattos e Genesco Murta, parecem existir indícios suficientes para inserir Minas Gerais, sob a perspectiva de Belo Horizonte, nesta discussão, retomando uma ideia timidamente iniciada por Myriam Tavares quando escreveu o texto "Genesco Murta: presença do Impressionismo em Minas" (1973), e por Fernando Pedro Silva que, em 1991, propôs "resgatar" a modernidade na pintura de Aníbal Mattos ao aproximá-la com a de artistas que integraram o grupo que surgiu em torno de Georg Grimm⁶¹. Não se trata, aqui, de propor a existência de um período impressionista, anterior ao modernismo mineiro, mas sim de constatar um aspecto que não pode ser ignorado na discussão acerca da obra desses artistas: o fato de que não só que a prática dos pintores aqui trabalhados e algumas de suas pinturas denunciam procedimentos "impressionistas", mas também que o termo "impressionista" se fez ocasionalmente utilizado tanto para caracterizar esses artistas e a pintura por eles produzida, ou, em alguns casos, para eles próprios definirem a si e sua prática – lembra-se que Renato de Lima, supostamente, se considerava um impressionista, e que Aníbal Mattos afirmou que permaneceu na "fase impressionista", em virtude de sua situação no estado.

Assim como no caso carioca, esses artistas não constituíram um movimento organizado e, considerando sobretudo o caso de Mattos, é notório como este não se filiava a uma maneira específica de pintar. Por outro lado, o meio artístico de Belo Horizonte, consideravelmente menor do que o do Rio de Janeiro, na primeira metade do século passado, provocou uma

⁶¹ Para o autor, “a exemplo de Parreiras e Castagneto, Aníbal não se interessou pelo aspecto documental da pintura de paisagem, escolheu intuir sobre a natureza e reproduzi-la segundo sua própria emoção, aplicando sobre as telas pinceladas soltas e de cores luminosas. Apresenta uma interpretação emocionada da natureza, que nos conduz à percepção de sua atmosfera, e deixa transparecer a interação da paisagem retratada ao sentimento do artista” (SILVA, 1991, p. 124).

eventual intersecção de suas trajetórias, seja pela participação em exposições em comum, ou, até mesmo, pela prática coletiva, como demonstrada no subtítulo 2.3 Viagens para Ouro Preto.

A Belo Horizonte da primeira metade do século XX não dispunha de uma instituição do porte da Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes pela qual significativa parcela da produção artística regional (e, mesmo, nacional) orbitasse. Entretanto, isso não foi, de maneira alguma, um impeditivo para o intercâmbio de ideias, pois esses artistas circulavam pelo Rio de Janeiro, seja para pintarem sua paisagem ou participarem de exposições – individuais ou coletivas. Consequentemente, não se encontravam alheios à produção realizada na capital nacional. Aníbal Mattos, antes de se estabelecer em Belo Horizonte, estudou na Escola Nacional de Belas Artes, tendo retornado regularmente ao Rio para participar dos salões oficiais, principalmente, na década de 1920. Genesco Murta, por sua vez, construiu uma parte significativa de sua carreira no Rio de Janeiro, sobretudo nas décadas de 1910 e 1920, momento no qual, diz-se, conviveu com Eliseu Visconti⁶². Acrescenta-se, ademais, que o pintor de Minas Novas foi um dos poucos pintores belo-horizontinos de sua época a estudar no estrangeiro, na França, onde, certamente, logrou contato com os mais diferentes artistas e pôde ver de perto quadros de importante valor histórico. Por fim, Renato de Lima, iniciando sua carreira duas décadas após os dois pintores, travou significativo diálogo com suas obras, participou do Salão de 1936 na capital fluminense e expôs no Museu Nacional de Belas Artes, na década seguinte, além de ter, supostamente, conhecido Lucílio de Albuquerque nos princípios de sua formação. Portanto, em relação à atuação dos pintores aqui trabalhados, não parece ser possível compreender suas obras sem levar em consideração a presença do Rio de Janeiro, tanto no que diz respeito a suas trajetórias profissionais, quanto aos temas de suas pinturas.

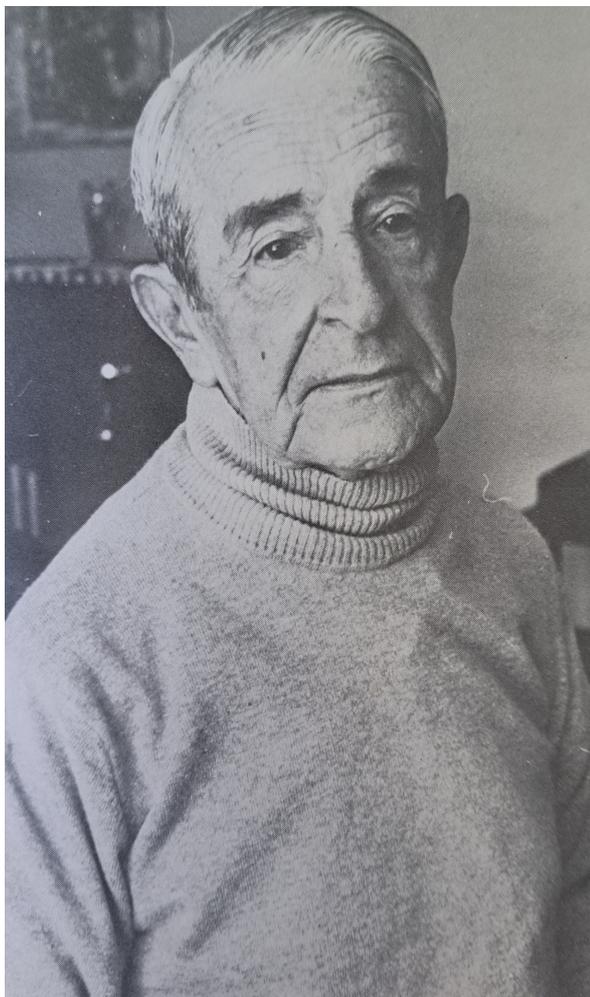
A questão residiria, por conseguinte, em classificar Aníbal Mattos, Genesco Murta e Renato de Lima como impressionistas, como proposto por Silva (1989)? Entende-se que tal movimento seria limitar suas produções da mesma maneira que chamá-los de acadêmicos, ainda que seja possível notar que os três dialogaram, em graus e momentos distintos, com o movimento francês. Por outro lado, é pela pintura ao ar livre, pelo interesse pela luminosidade e pelo transitório, pelas pinceladas soltas e uma paleta de cores vibrante e expressiva, que despreza minúcias em favor sugestões, aproximações e ambiguidades, que se constata a presença do Impressionismo em suas obras – e, por extensão, em Belo Horizonte.

⁶² Tal contato é mencionado no artigo de José Calazans, "Genesco, artista solitário – um xavante com alma de grego no mundo das cores e da emoção" (1957)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

"É que a pintura tinha me acolhido em seus braços para sempre. Foram ásperos os caminhos que tive de fazer para cultivar esse jardim interior para onde me dirigia quando as amargas realidades cá de fora tentavam corromper minha alma e inculcá-me a descrença. E até hoje, quando estou diante do cavalete e de uma tela virgem, é um encontro de amor sempre constante e sempre o mesmo nas vibrações, sinto o alheamento do mundo material, não para dele fugir, mas para fazê-lo ainda melhor."
(Renato de Lima)⁶³

Figura 56 - Renato de Lima. c. década de 1970.



Fonte: SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS. Celso Renato: arte no sangue, arte na memória. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 1985. s/p.

⁶³ LIMA, 1987, p. 10

Quando Renato de Lima (figura 56) faleceu em março de 1978, o *Estado de Minas* aproveitou para dedicar uma de suas páginas para celebrar a memória do artista. Em meio a depoimentos de amigos e pessoas próximas, destaca-se um breve conto redigido pelo pintor que, até aquele momento, não havia sido ainda publicado.

Em “Quando fala o coração” (ver anexo D), o eu lírico passeia pelas ruas de Belo Horizonte, atento para as idiossincrasias de seu espaço urbano: casarões são demolidos, quarteirões inteiros são abertos e áreas, antes desocupadas, dão lugar à edifícios imponentes, adornados por vitrines com as últimas novidades e lanchonetes, “onde as pessoas estão empoleiradas com galináceos vestidas de calças verdes, vermelhas, roxas e amarelas, como num dia de carnaval de antanho” (LIMA, 1978, p. 1). O espaço urbano está mudando: em meio a indefinição da metamorfose incessante dos eventos, o pintor se dá conta de que o tempo passou. Os lugares já não são mais os mesmos. Seu conservadorismo o obriga a se apoiar naquilo que ele conhece de mais estável: a tradição da história da arte com a qual ele se identifica: “e o pintor se detém. Pensa nas telas dramáticas de Goya. Evoca Picasso em ‘Guernica’ e lhe vêm outras lembranças.” (Ibidem). Atônito, na profusão sinestésica da cidade, se sente perdido nas perguntas mais elementares: “que sou? Quem sou?” (Ibidem), e o eu lírico conclui: “A ingenuidade dos pintores é assim que se manifesta quando fala o coração” (Ibidem).

Interessando-se sobremaneira pelos motivos perenes, sejam eles encontrados na cidade moderna ou nas cidades históricas, Renato de Lima firmou-se, em seu período de atuação, como um pintor dedicado à história e à tradição, principalmente, de sua terra natal, captando os mais diferentes aspectos de sua paisagem e compreendendo a prática pictórica como uma atividade eminentemente sensível. Incansável, trabalhou por pouco mais de quatro décadas, dividindo o ofício de artista com diversas funções no serviço público – a mais notória delas, a de delegado do segundo distrito de Belo Horizonte.

Nas páginas que se seguiram, procurou-se evidenciar sua trajetória, analisar alguns quadros do artista e de pintores contemporâneos a sua atuação, evidenciando diferentes acervos, a maioria deles localizados em Belo Horizonte. Desta proposição, reconduziu-se ao primeiro plano de discussão, além da obra do pintor delegado, a produção de Aníbal Mattos e Genesco Murta, pintores com os quais Renato não por acaso se identificava e com eles guardou um profícuo diálogo. Pautando-se por uma prática pictórica que, apesar das especificidades de cada artista, guardou similaridades com determinados procedimentos técnicos comumente identificados ao Impressionismo, como a pintura ao ar livre, o uso de uma paleta de cores vibrante e expressiva, evidenciada pelas sombras coloridas e pela exploração dos contrastes

complementares, o uso da cor dividida, as formas imprecisas e sugestivas, o fugidio e o transitório, esses artistas participaram ativamente na construção de uma visualidade específica da paisagem mineira sem, no entanto, deixar de lado o Rio de Janeiro, amiúde se dirigindo ao passado colonial encontrado nas antigas cidades ou das cenas extraídas de seu litoral.

Analisando as diferentes soluções formais reivindicadas pelos artistas, bem como a recepção de seus quadros durante os seus respectivos períodos de atuação, foi possível deslocar a discussão em torno da relação entre o Impressionismo e o Brasil, outrora concentrada no Rio de Janeiro e no ensino artístico oficial do final do século XIX e início do século XX para um lugar que, em período semelhante, caracterizava-se por deter um meio artístico muito mais modesto: Belo Horizonte. Falar da presença do Impressionismo na cidade não é replicar um modelo historiográfico calcado na sucessão de estilos, dentro de uma lógica evolucionista, mas sim, atestar pela circulação de ideias e pela capacidade de artistas de se dirigirem à história da arte de lugares distintos para dela tornar seu objeto de pesquisa.

Renato de Lima, Aníbal Mattos e Genesco Murta foram, contudo, apenas três exemplos extraídos de um período específico. Outros poderiam ter sido escolhidos em seus lugares: é a partir desta proposição que se compreende os possíveis desdobramentos desta pesquisa, visando um entendimento cada vez mais apurado da produção artística belo-horizontina dos anos anteriores ao modernismo mineiro.

Referências

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Trad. de: Denise Bottmann e Federico Carotti.

ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte e a Cidade. In: **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 13-91. Trad. de: Pier Luigi Cabra.

ÁVILA, Cristina. Guignard, as Gerações Pós-Guignard e a Consolidação da Modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p. 168-241.

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BAXANDALL, Michael. Digressão contra a noção de influência. In: **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 101-105.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Trad. de: Elcio Fernandes.

FRONER, Yacy-Ara; BRAGA, Diogo; STIEGERT, Isabela. A (Re)invenção da Pampulha: a tradição inventada do conjunto moderno da Pampulha a partir de sua construção, patrimonialização e inscrição como patrimônio cultural da humanidade. In: BRUSADIN, Leandro B.; CASTRIOTA, Leonardo Barci (orgs.). **Memória e patrimônio cultural: gestão, preservação e interpretação**. Pacoti, CE: Geplam Assessoria : Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da UFMG, 2023. p. 83-109.

GIANNETTI, Ricardo. Pintores de Minas Gerais: do segundo reinado ao Estado Novo (1884-1944). In: **Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX - Volume II**. Belo Horizonte: Ramallete, 2022a. p. 119-128.

GIANNETTI, Ricardo. O pintor e professor Antônio Corrêa e Castro. In: **Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX - Volume II**. Belo Horizonte: Ramallete, 2022b. p. 163-172

GIANNETTI, Ricardo. Dois Pintores. In: **Ensaio para uma história da arte de Minas Gerais no século XIX - Volume II**. Belo Horizonte: Ramallete, 2022c. p. 173-196.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2015. Trad. de: Álvaro Cabral.

Guia dos bens tombados IEPHA/MG/Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. 2. ed. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014.

JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). **BH: horizontes históricos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 49-118.

JULIÃO, Letícia. Colecionismo Mineiro. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA; SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS; ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU

MINEIRO. **Colecionismo Mineiro**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2002. p. 19-79.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 133-161.

LIMA, Renato Augusto de. **Memórias de um delegado de polícia**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1972.

LOPES, Almerinda da Silva. O Acervo de Pinturas do Palácio Anchieta e Residência Oficial do Governador. In: COLNAGO, Atílio; MEDEIROS, Gilca Flores de (orgs.). **O Acervo de pintura do Palácio Anchieta: história e restauração**. Vitória: Secult, ES, 2012. P. 54-77

MELLO, Ciro Flávio Bandeira de. A noiva do trabalho - uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). **BH: horizontes históricos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 11-47.

NAVA, Pedro. **Balão Cativo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NONATO, José Antônio; SANTOS, Nubia Melhem (orgs.). **Era uma vez o Morro do Castelo**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

SABINO, Fernando. **O encontro marcado**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SILVEIRA, Anny Jackeline Torres. O sonho de uma petite Paris: os cafés no cotidiano da capital. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). **BH: horizontes históricos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p. 119-182.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VASARI, Giorgio. As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos (1568). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 19-22.

VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do Modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997. p. 114-167.

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

TESES E DISSERTAÇÕES

GUIMARÃES, João Ivo D M Pinheiro Duarte. **A emergência do campo artístico em Belo Horizonte: décadas de 20 e 30**. 2011. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo

Horizonte, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-8M4G86>. Acesso em: 19 jun. 2024.

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930):** da formação do artista aos seus modos estilísticos. 2007. 446 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/3834>. Acesso em: 09 ago. 2023.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

ÁVILA, Cristina. Aníbal Mattos e seu tempo. In: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Aníbal Mattos e seu tempo**. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1991. p. 7-16

CHAIMOVICH, Felipe. O Impressionismo e o Brasil: o nascimento da arte industrial. In: **O Impressionismo e o Brasil**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2017. p. 7-16. Disponível em: <https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2017/06/impressionismoPort.pdf> Acesso em 17 jun. 2024.

SAMPAIO, Márcio. **A Paisagem Mineira**. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura; Fundação Palácio das Artes; Sociedade Amigas da Cultura, 1977.

SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS. **Celso Renato: arte no sangue, arte na memória**. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 1985.

TAVARES, Myriam Ribeiro da Silva. Genesco Murta. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO DAS ARTES. CONSELHO DE EXTENSÃO. **Genesco Murta**. Belo Horizonte: UFMG, 1973. p. 6-13.

VIEIRA, Ivone Luzia. **Genesco Murta**. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2000.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS E ANAIS DE CONGRESSOS

ANDRADE, Moacyr. Coisas da capital já passada. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 33, p. 241-288, 1982. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1918.pdf. Acesso em: 2 jul. 2024

ANDRADE, Moacyr. Renato de Lima, pintor de Ouro Preto. **Revista de História e Arte**. Belo Horizonte, out-dez. 1963, p. 21.

ANDRÉS, Maria Helena. Guignard, o mestre. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 319-330, dez. 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8965>. Acesso em: 18 jul. 2024.

ÁVILA, Cristina. Modernismo em Minas; Literatura e Artes Plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. **Análise & Conjuntura**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 165-200, jan. 1986.

BONIFACIO, José. A Fazenda da Borda do Campo: o inconfidente José Ayres Gomes. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 631-639, 1906. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1526.pdf. Acesso em 4 set. 2024.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O Impressionismo no Brasil e as fronteiras da História da Arte. In: BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (orgs.). **História da Arte: Fronteiras**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2019, p. 121-133. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/items/7c9d932f-5bd6-44a5-8a70-fc080c58b9e3> Acesso em 2 set. 2024.

COLI, Jorge. Questões sobre a arte brasileira do século XIX? In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 22., 2002, Porto Alegre. **Anais do XXII Colóquio do CBHA**. Porto Alegre: CBHA, 2002. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto20.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2024.

FÍGOLI, Leonardo Hipólito Genaro; NORONHA, Ronaldo de; GUIMARÃES, João Ivo Duarte. A Invenção das Artes Plásticas em Belo Horizonte. **Teoria e Sociedade: Revista do Departamento de Antropologia e Arqueologia, Ciência Política, e Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 74-97, maio de 2015. Disponível em: <https://www.fafich.ufmg.br/index.php/rts/article/view/110/87>. Acesso em: 27 jun. 2023.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 3-21, 1 out. 2004. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2224/1363>. Acesso em: 5 jul. 2024.

GOUVEA, Maria Cristina Soares; NICÁCIO, Karina. ESCOLARIZAÇÃO E TERRITORIALIDADE NA CIDADE REPUBLICANA: Belo Horizonte (1897-1912). **Revista História da Educação**, Rio Grande do Sul, v. 21, n. 51, p. 377-195, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/66340>. Acesso em: 15 abr. 2024.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte: revisão e reflexões contemporâneas. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 30, n. 1, p. 205, 31 dez. 2004. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864x.2004.1.23530>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/23530/14223>. Acesso em: 2 jul. 2024.

LIMA, Renato Augusto de. Belas Artes em Minas. **Revista de História e Arte**. Belo Horizonte, jan. 1963, p. 71-73.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 54, p. 87, 1 mar. 2012. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i54p87-106>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/49114/53192>. Acesso em: 29 jun. 2024.

PEREIRA, André Mascarenhas; LOPES, Leandro Alves; FONSECA, Mônica Eustáquio. A trajetória de um modernista: o itinerário artístico de Delpino Junior (1906-1933). **IV Congresso**

Internacional de História, p. 4099-4111, 9 set. 2009. Programa de Pós-Graduação em História e Departamento de História - Universidade Estadual de Maringá - UEM. <http://dx.doi.org/10.4025/4cih.pphuem.082>. Disponível em: https://www.academia.edu/6713217/A_TRAJETÓRIA_DE_UM_MODERNISTA_O_ITINE_RÁRIO_ARTÍSTICO_DE_DELPINO_JUNIOR_1905_1933. Acesso em: 6 jul. 2024.

RIBEIRO, Marília Andrés. Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte. **Revista do Departamento de História**, FAFICH/UFMG, n. 5, dez. 1987, p. 56-66.

RODRIGUES, Rita Lages. Biografias de artistas e a aproximação com a microhistória: Jeanne Louise Milde e Luiz Olivieri. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32., 2012, Brasília. **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - Cbha, 2013. p. 1503-1516. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/anais2012.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

SILVA, Fernando Pedro. Aspectos das artes em Belo Horizonte nos anos de 20 e 30. **Revista do Departamento de História**. Belo Horizonte: CNPq; Mazza Edições; Departamento de História – FAFICH/UFMG, 1989. p. 47-57.

SILVA, Fernando Pedro. Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos. In: BRITES, Bianca; CATTANI, Icleia Borsa; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte**. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPQ, 1991. p. 121-126.

VIEIRA, Ivone Luzia. Exposições de arte moderna no Brasil do século XX: a dialética dos ciclos. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Izabel Branco (orgs.). **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. São Paulo: C/Arte, 2007. p. 347-356.

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. Estamos Condenados ao Moderno: arte neoclássica e arte moderna nos salões municipais de Belo Horizonte. **Cadernos de História**, Mariana, v. 2, n. 8, p. 211-229, dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/cadernosdehistoria/article/view/5378/3985>. Acesso em: 12 jan. 2024.

VIVAS, Rodrigo. A Curadoria como História da Arte: aspectos da escrita da história da arte em Belo Horizonte. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012, Campinas, Sp. **VIII Encontro de História da Arte: história da arte e curadoria**. Campinas, Sp: UNICAMP/CHAA/IFCH, 2013. p. 582-589. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/ATAS2012.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2024.

JORNAIS

1º Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte: inaugurou-se solenemente, ontem, com a presença de numerosas pessoas. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 22 set. 1937, p. 10.

19ª Exposição de Renato Augusto de Lima abre-se na próxima 6ª feira. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 17 nov. 1963, p. 6.

A criação do Museu “Antonio Parreiras”: uma saudação da Sociedade Mineira de Bellas Artes ao Interventor Federal. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 30 jul. 1940, p. 7.

A Exposição de Pintura Terra Mineira: Inaugura-se hoje este grande certamen artistico. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 17 mai. 1924, p. 1.

A. W. Exposição de Artes Modernas. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 17 set. 1936.

Alterosa. Belo Horizonte, out. 1959, p. 102

ALVIM, Julinda. Terra Mineira. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 1 jun. 1924, p. 1.

Anibal Mattos e a sua Exposição de Pintura "Terra Mineira": a nossa natureza interpretada por um pincel privilegiado. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 18 mai. 1924, p. 1

Anibal Mattos vae fazer uma exposição em Minas. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 jul. 1913, p. 9.

Artes e artistas. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 9 mai. 1917, p. 7.

Artes e Diversões – Pintura: Exposição Renato de Lima. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 12 abr. 1934a, p. 12.

Artes Plásticas. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, 5 ago. 1944, p. 14.

As Cidades Históricas em Aquarelas de Renato de Lima. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 15 jul. 1962, p. 6.

BAHIA, Maria Cristina. Renato de Lima: muito perto da fonte da eterna juventude. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 08 mar. 1978, p. 1.

BRITO, Lásinha Luis Carlos de Caldas. Num recanto especial da memória. **Fon Fon**. Rio de Janeiro, 16 ago. 1947, p. 1, 26.

CALAZANS, José. Genesco, artista solitário – um xavante com alma de grego no mundo das cores e da emoção. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 10 ago. 1957, p. 10; 19.

COLI, Jorge. Brasil e o impressionismo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 25 jun. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2017/06/1895495-brasil-e-o-impressionismo.shtml>> Acesso em 17 jun. 2024.

C.K. Letras e Artes – As cidades tradicionais de Minas. **A Noite**. Rio de Janeiro, 5 jun. 1947, p. 8.

CLEMENTE, José. Esteta Renato de Lima. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 29 mai. 1968, s/p.

CLEMENTE, José. Pintura fruto do amor. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 19 jun. 1975, p. 4.

DEMORO, Lauro M. Exposição Genesco Murta: No Lyceu de Artes e Offícios. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 27 jun. 1925, p. 9.

DINIZ, Dimitrieff. A Exposição de Arte Moderna. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 20 set. 1936, p. 5.

Em homenagem aos artistas mineiros – Foi oferecida, domingo, uma festa na casa de campo de Mle. Jeanne Milde. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 12 out. 1938, p. 9.

Entre homens e paisagens de óleo... – Uma visita solitária á IX Exposição de Belas Artes de Minas Gerais – a arte do delegado do 2º Districto – quadros expostos. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 7 jun. 1933.

Exposição de Arte Moderna – Sua inauguração no Bar Brasil – Os discursos pronunciados. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 11 set. 1936, p. 1.

Exposição de Bellas Artes: Inaugura-se hoje esse certamen - Ouvindo Genesco Murta. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 5 set. 1936, p. 5

Exposição Genesco Murta. **A Noite**. Rio de Janeiro, 20 out. 1925, p. 7.

Exposição Geral de Belas Artes. **Correio Mineiro**. Belo Horizonte, 20 jun. 1933, p. 2.

Exposição Renato Lima. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 21 abr. 1934, p. 5.

Exposição Renato Lima – Será hoje inaugurada essa mostra de pintura. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 12 abr. 1934, p. 12.

FILHO, João Etienne. Da arte de ser Renato. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 8 mar. 1978, p. 1.

FILHO, João Etienne. De como entrei na história do Salão do Cine Brasil de 1936. Minas Gerais. **Suplemento Literário**. Minas Gerais, p. 2. 10 ago. 1987. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1987&c=22108400198710>. Acesso em: 5 set. 2024.

FILHO, Xavier. Vida Social: A Exposição de Arte Moderna. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 11 set. 1936.

FLY. O pintor Genesco. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 23 ago. 1921, p. 1.

Foi inaugurada ontem a exposição de pintura de Renato de Lima: estão recebendo vivos elogios os belos quadros expostos no “Grande Hotel” pelo querido artista mineiro. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 22 mai. 1941b.

FRIEIRO, Eduardo. Renato de Lima, pintor de Ouro-Preto. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 24 jun. 1933, p. 7.

GOMES, Fernando. Anibal Matos, pintor romantico. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 31 maio 1964.

Homenagens dos artistas mineiros ao Dr. Noraldino Lima – O discurso do dr. Renato Lima e o agradecimento do Secretario da Educação e Saude Publica. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 27 nov. 1934b, p. 20.

Inaugura-se hoje a Exposição do artista Genesco Murta. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 30 jul. 1925, p. 3.

LIMA, Luis Augusto de. Renato de Lima, meu avô. Minas Gerais. **Suplemento Literário**. Minas Gerais, p. 10. 10 ago. 1987. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1987&c=22108400198710>. Acesso em: 27 jun. 2023.

LIMA, Renato Augusto de. O calo do Genesco. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 11 fev. 1976, p. 2.

LIMA, Renato Augusto de. Itacolomi, até breve! **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 4 out. 1977, p. 4.

LIMA, Renato Augusto de. Onde encontrei Genesco... **Mensagem**: Santos Dumont, 15 out. 1939, p. 6.

LIMA, Renato Augusto de. Quando fala o coração. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 8 mar. 1978, p. 1.

MALDONADO, Sérgio. Um artista de 40 anos. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 17-18 jun. 1972, p. 8.

MELLO, Barão Homem de. Uma exposição de arte nacional – Na sociedade de Geographia. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, 16 mar. 1913, p. 8.

MORAIS, Frederico. Genesco, Esteves, Delpino. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 02 set. 1959a, p. 9.

MORAIS, Frederico. Genesco: 75 anos. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 04 set. 1959b, p. 12.

MOREIRA, Edson. Da arte de ser Renato. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 8 mar. 1978, p. 1.

MOTA, Morgan. Artes na Semana. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 16 jun. 1975, p. 16.

MURTA, Genesco. Cronica de arte (Especial para “Lavoura e Comercio”, por Genesco Murta. **Lavoura e Comercio**. Uberaba, 27 fev. 1936, p. 1.

Na escolha para Juri do “Salão Municipal” modernistas venceram a acirrada disputa. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 19 nov. 1958, p. 5.

NETTO, Azeredo. Trechos. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 19 jun. 1913a, p. 2.

NETTO, Azeredo. Trechos. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 13 ago. 1913b, p. 2.

No dia 21, no “Hall” do Grande Hotel: Renato de Lima inaugurará sua exposição de pintura – uma visita ao seu “Atelier” – Telas a serem mostradas. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 16 mai. 1941a, p. 5.

Notas de Arte - Exposição Genesco Murta. **A Noite**. Rio de Janeiro, 20 out. 1925, p. 7.

Nova exposição de quadros de Renato de Lima: A bela mostra de arte que será inaugurada, a 20 do corrente, no salão de festas do Grande Hotel. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 15 mai. 1945, p. 7.

O Antigo Morro do Castello em Exposição: A nova galeria de Genesco Murta. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 20 out. 1925, p. 6

O Passatempo do Delegado. **Última Hora**. Rio de Janeiro, set. 1959. (Pasta - Renato de Lima, Museu Mineiro)

Ouro Preto será sede do governo na data do seu 250º aniversário; cerimônias à tarde. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 8 jul. 1961, p. 8.

PEREIRA, G. A. O Salão Mineiro de Pintura: Notas impressionistas. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 9 dez. 1934, p. 3-4.

PENNA, Manoel. Exposição de pintura. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 23 ago. 1913, p. 2

PIERUC CETTI, Fernando. Salão Bar Brasil. Minas Gerais. **Suplemento Literário**. Minas Gerais, p. 9. 29 ago. 1987. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1987&c=22108400198709>. Acesso em: 30 out. 2023.

Pinacotheca Mineira: A cerimonia de hontem no Archivo Publico – Os discursos pronunciados; outras notas. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 11 jan. 1928, p. 5-6.

Pintura. **A Noite Ilustrada**. Rio de Janeiro, 28 ago. 1935, p. 18.

Pintura – em exposição os quadros de Renato Lima. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 23 ago. 1935, p. 12

RASE'Ç. Um pintor que vive, sente e pinta poeticamente: visitando a exposição do pintor Renato Augusto de Lima no "Hall" do Grande Hotel – perguntas pouco inocentes e respostas... no mesmo tom – pinta porque gosta de pintar... e acabou-se! **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 27 mai. 1952, p. 11.

Registro de Arte: Professor Annibal Mattos. **Correio Paulistano**. São Paulo, 4 jun. 1925, p. 6.

Renato de Lima expõe os seus quadros – Trabalhos de grande merecimento na mostra inaugura, hontem, no Municipal. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 21 jul. 1937, p. 14.

REZENDE, Ronan. Um pouco de Renato de Lima e muito de BH. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 17-18 jun. 1972, p. 8.

RODRIGUES, Lopes. Os pintores místicos de Ouro-Preto: A exposição de Renato de Lima. **Minas Gerais**. Belo Horizonte, 22 abr. 1934, p. 3.

Será conservada a "Fazenda Velha". **Alterosa**. Belo Horizonte, dez. 1941, p. 86. Disponível em: <<https://issuu.com/apcbh/docs/c.16-x-002?backgroundColor=%2523222222>> Acesso em 20 jun. 2024.

SILVA, Jair. Subterraneo dos artistas. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 18 set. 1936, p. 3.

SILVA, Jair. Um poeta no xadrez. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 25 jul. 1937, p. 3.

TAVARES, Myriam Ribeiro Silva. Genesco Murta: presença do impressionismo em Minas. **Minas Gerais. Suplemento Literário**. Belo Horizonte, p. 5-7. 14 abr. 1973. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1973&c=08034604197305-08034604197306-08034604197307>. Acesso em: 19 jul. 2024.

TRISTÃO, Mari'Stella. Renato de Lima: a arte de pintar e de viver. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 25 jun. 1975, p. 2.

Vida de Minas. Belo Horizonte, fev. 1916, s/p. Disponível em:

<https://issuu.com/apcbh/docs/c17-c_010?layout=http%253A%252F%252Fskin.issuu.com%252Fv%252Fflight%252Flayout.xml&showFlipBtn=true> Acesso em 20 jun. 2024.

VIEIRA, Ivone Luzia. A transformação do tempo em história. **MINAS GERAIS, Suplemento Literário**. Belo Horizonte, v. 22, n. 1084, 1987. p. 4. Disponível em: <https://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/suplemento/?r=/download&path=L0VkcOnw7VlcYBkbyBBbm8gZGUgMTk4MSBhIDE5OTAvmTk4Ny9TTE1HIC0gdi4yMiwgbi4gMS4wODQsIDI5IGFnbyAxOTg3LnBkZg%3D%3D> Acesso em 4 set. 2024.

Um premio de viagem a Europa, sem viagem - Grande medalha de ouro, premios de teatro e outros trofeus – Dedicção magistério das artes plásticas, inteiramente gratuito – Sessenta e tantas obras publicadas – Informações sobre a pessoa, vida e obra do professor Anibal Matos. **Tribuna de Minas**. Belo Horizonte, 1 mai. 1952.

Uma expressiva mostra da Arte Mineira: Inaugura-se amanhã a exposição organizada pelos artistas no Bar Brasil. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 9 set. 1936, p. 4.

Uma festa de arte. **O Malho**. Rio de Janeiro, 6 abr. 1912, p. 25.

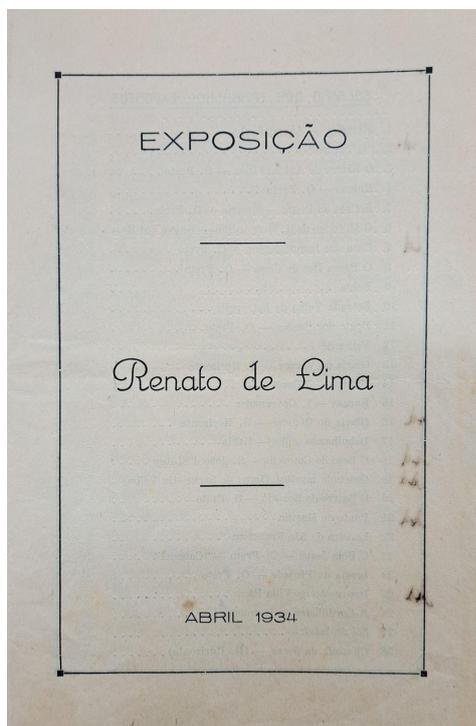
WEBSITES

FGV CPDOC. **Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)**. 2024. Exposição Virtual - CPDOC - 2024 Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/departamento-de-imprensa-e-propaganda-dip>. Acesso em: 9 abr. 2024.

Prefeitura de Belo Horizonte. **Histórico**. 2020. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/museus/mhab/historico>. Acesso em: 16 abr. 2024.

ANEXOS

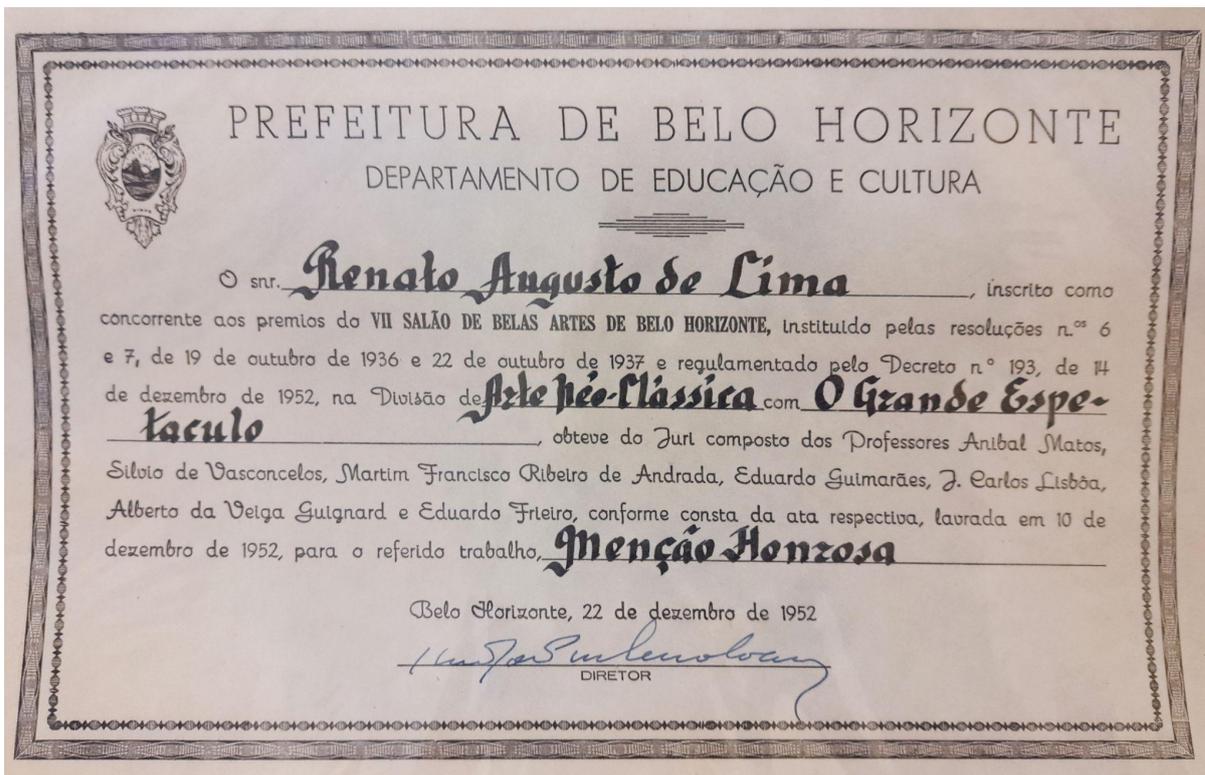
ANEXO A – Catálogo de Exposição de Renato de Lima no Teatro Municipal, 1934. (fonte: Arquivo Público Mineiro – fotografia do autor, set. 2023)



RELAÇÃO DOS TRABALHOS EXPOSTOS	
1	Marinha — (Arpoador) 500
2	"O Tunnel" 500
3	O Bairro de Antonio Dias — O. Preto 300
4	Ruínas — O. Preto 300
5	A Casa da Ponte — Rosario — O. Preto 500
6	O Mosteiro de S. Bernardino — Angra dos Reis 300
7	Casa dos Inconfidentes — O. Preto 500
8	O Passa Dez de Cima — O. Preto 500
9	Bahia 300
10	Estrada Velha de Petropolis 500
11	Ponte dos Contos — O. Preto 500
12	Velha Sé 500
13	Olaria da Varzea — B. Horizonte 300
14	Barcas — Niterói 300
15	Barcas — I. Governador 300
16	Olaria do Quartel — B. Horizonte 500
17	Debulhando milho — Bahia 150
18	O Beco do Cotovello — S. João d'El-Rey 500
19	Quietude mystica (Imp. de Sachristia Velha) 600
20	O Bairro do Rosario — O. Preto 250
21	Ponte de Marilia 200
22	Ladeira de São Francisco 150
23	O Bom Jesus — O. Preto — "Cabeças" 150
24	Igreja da Piedade — O. Preto 150
25	Impressão de Villa Rica 400
26	A Cordilheira do Itacolomy 300
27	Sol na ladeira 400
28	Chapada da Serra — (B. Horizonte) 400

29	Copacabana 300
30	Mancha 250
31	Mancha 250
32	Saudades do que ficou para traz 300
33	Chafariz — O. Preto 350
34	Portão do Cemiterio — S. Francisco de Paula 250
35	Igreja das Dóres 300
36	O Largo do Ouvidor 350
37	O Carmo — O. Preto 300
38	Caminhos na Colonia Affonso Penna — B. Horizonte 250
39	Paysagem triste 300
40	Fundo de Casa 300
41	Casabres do Barro Preto 350
AQUARELLAS	
1	Procissão
2	O Morro e o cortiço
3	Samba de Carnaval
4	Praça Arthur Bernardes (Gavea)
5	Becco do Carmo
6	Phantasia
7	Rosario 50
8	Ponte do Rosario
8	Ponte do Rosario — (O. Preto)
9	E. de São Francisco — (O. Preto)
10	Paisagens de Belo Horizonte
11	Ponte dos Contos — (O. Preto)
12	Chafariz do Alvarenga — (O. Preto)
13	Rua do Rosario — (O. Preto)
14	Olaria

ANEXO B – Diploma de Menção Honrosa VII Salão de Belas Artes de Belo Horizonte – Renato de Lima, divisão de arte neoclássica (fotografia do autor, realizada no Museu Mineiro, em junho de 2023)



O snr. Renato Augusto de Lima, inscrito como concorrente aos premios do VII SALÃO DE BELAS ARTES DE BELO HORIZONTE, instituido pelas resoluções n.ºs. 6 e 7, de 19 de outubro de 1936 e 22 de outubro de 1937 e regulamento pelo Decreto n.º 193, de 14 de dezembro de 1952, na Divisão de Arte Néo-Clássica com O Grande Espetaculo, obteve do Juri composto dos Professores Anibal Matos, Silvio de Vasconcelos, Martim Francisco Ribeiro de Andrada, Eduardo Guimarães, J. Carlos Lisboa, Alberto da Veiga Guignard e Eduardo Frieiro, conforme consta da ata respectiva, lavrada em 10 de dezembro de 1952, para o referido trabalho, Menção Honrosa. Belo Horizonte, 22 de dezembro de 1952.

ANEXO C – 19ª Exposição de Renato Augusto de Lima abre-se na próxima 6ª feira. Estado de Minas. Belo Horizonte, 17 nov. 1963, p. 6 (Cópia digitalizada fornecida pela Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, jan. 2024)

19.ª EXPOSIÇÃO DE RENATO AUGUSTO DE LIMA ABRE-SE NA PROXIMA 6.ª-FEIRA

O pintor Renato Augusto de Lima vai inaugurar, dia 22 próximo no salão do Automóvel Clube, a sua XIX exposição artística. A abertura está marcada para 18 horas, devendo estar presentes figuras de destaque dos círculos artísticos mineiros. Constituir-se-á a mostra de trinta e seis trabalhos, dos quais 25 a óleo, oito aquarelas e três desenhos, todos fixando a arte religiosa do Brasil. Membro do Instituto Histórico e Geográfico, vem o artista pintando, anos a fio, localidades e aspectos vinculados de preferência à tradição e a história de Minas. Como lhe desperta a sensibilidade o contraste da montanha e o mar, fixou também em suas telas a paisagem do litoral fluminense, onde estão, segundo afirma, "os vestígios mais antigos da arte religiosa do Brasil".

TRABALHOS
Expôs o sr. Renato Augusto de Lima, pela primeira vez em 1933. A partir daí, tem estado em vários salões nacionais, realizou uma exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes (1947) e concorreu a vários salões da Prefeitura de Belo Horizonte, tendo neles, por cinco vezes, obtido prêmios. Agora, inaugura a sua 19.ª mostra. Os vinte e cinco trabalhos a óleo são: "Nevoas sobre o Itacolomi" (capela de Sant'Ana), "Fundo de Ouro Preto" (Ponte seca), "Telhados de Ouro Preto" (Rosário), "Telhados de Ouro Preto" (Carmão), "Cordilheirado Itacolomi" e "Fundo de Tombadouro", "Chafariz Central de Tiradentes" (Antiga São José del Rei), "Serra do Pacaré", "Romaria à Piedade", "Jubileu de Congonhas do Campo", "O velho Forte de Conceição", "Fazenda de Santa Rosa", "Hospedaria do Garrafão" (antigo pouso do imperador Teresopolis), "O dedo de Deus", "Mariana Episcopal", "Caminho de Ouro Preto", "Ponte do Pilar", "Ladeira de São Francisco", "Oratório", "Rua do Rosário", "Marizal", "Convento de São Bernardino de Sena", "A Jarra Azul", "Natura Morta", "Procissão de Corpus Christi em Ouro Preto" e "Favela" (Rio de Janeiro).

Figuram ainda em sua exposição as aquarelas "Presbitério", "Poço de Itabira", "Fazenda do Morro Alto", "Rosário de Ouro Preto", "Praia da Gavea", "Bergo de D. Silvério", "Saco de São Francisco" e "Leopoldina dos tempos do Império" e os desenhos "Haverava, no século XIX", "Ouro Preto, o bairro do Rosário no século XIX" e "O profeta do Santuário de Congonhas do Campo".

O pintor Renato Augusto de Lima vai inaugurar, dia 22 próximo no salão do Automóvel Clube, a sua XIX exposição artística. A abertura está marcada para 18 horas, devendo estar presentes figuras de destaque dos círculos artísticos mineiros. Constituir-se-á a mostra de trinta e seis trabalhos, dos quais 25 a óleo, oito aquarelas e três desenhos, todos fixando a arte religiosa do Brasil. Membro do Instituto Histórico e Geográfico, vem o artista pintando anos a fio, localidades e aspectos vinculados de preferência à tradição e à história de Minas. Como lhe desperta a sensibilidade o contraste da montanha e o mar, fixou também em suas telas a paisagem do litoral fluminense, onde estão, segundo afirma, "os vestígios mais antigos da arte religiosa do Brasil".

TRABALHOS

Expôs o sr. Renato Augusto de Lima, pela primeira vez em 1933. A partir daí, tem estado em vários salões nacionais, realizou uma exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes (1947) e concorreu a vários salões da prefeitura de Belo Horizonte, tendo neles, por cinco vezes, obtido prêmios. Agora inaugura a sua 19ª mostra. Os vinte e cinco trabalhos a óleo são: "Nevoas sobre o Itacolomi" (capela de Sant'Ana), "Fundo de Ouro Preto" (Ponte seca),

“Telhados de Ouro Prêto” (Rosário), “Telhados de Ouro Prêto” (Carmo), “Cordilheirado Itacolomi e Tunel do Tombadouro”, “Chafariz Colonial de Tiradentes” (Antiga São José del Rei), “Serra do Pacáu”, “Romaria à Piedade”, “Jubileu de Congonhas do Campo”, “O Velho Forte de Conceição”, “Fazenda de Santa Rosa”, “Hospedaria do Garrafão” (antigo pouso do imperador – Teresopolis), “O dedo de Deus”, “Mariana Episcopal”, “Caminho de Ouro Prêto”, “Ponte do Pilar”, “Ladeira de São Francisco”, “Oratório”, “Rua do Rosário”, “Marinha”, “Convento de São Bernardino de Sena”, “A Jarra Azul”, “Natureza Morta”, “Procissão de Corpus Christi em Ouro Prêto” e “Favela” (Rio de Janeiro).

Figuram ainda em sua exposição as aquarelas “Presbitério”, “Pico de Itabira”, “Fazenda do Morro Alto”, “Rosário de Ouro Prêto”, “Praia da Gavea”, “Berço do D. Silvério”, “Saco de São Francisco”, “Leopoldina dos tempos do Império”, e os desenhos “Itaverava no século XIX”, “Ouro Prêto, o bairro do Rosário no século XIX,” e “Um Profeta do Santuário de Congonhas do Campo”.

ANEXO D - LIMA, Renato Augusto de. Quando fala o coração. Estado de Minas. Belo Horizonte, 8 mar. 1978, p. 1 (Cópia digitalizada fornecida pela Hemeroteca Histórica – Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, ago. 2023)

Quando fala o coração

Renato Augusto de LIMA

Casas demolidas, quarteirões inteiros abertos, onde a terra vermelha se oferece aos novos edifícios e abre áreas novas para estacionamento de carros, mesmo em cima da lama ou da poeira. Lugares que a vista acostumou-se a tomar como referência diária. Vitrines novas onde o olhar passeia pelas coisas novas, mercadorias diferentes e esquisitas, que a gente vê e fica pensando para que servirão. Lanchonetes onde as pessoas estão empoleiradas como galináceos vestidas de calças verdes, vermelhas, roxas e amarelas, como num dia de carnaval de antanho. Todo o mundo estranho. Onde pára o cafezinho de mesas, mesmo sórdido, mesmo escuro, onde se podia ao redor de uma cervejinha tirar uns ‘dedos’ de prosa descontraída? Tudo se acabou. Os amigos se espalharam e sumiram na avalanche demográfica, que na caudal imensa serpenteia por entre as massas de cimento armado. E vai aos poucos construindo um deserto espiritual povoado por nuvens de enfartes, gastroenterites, misturada com lucros e correções monetárias.

A rua também não é mais o passeio descuidado, da “flanerie” digestiva e dos encontros amáveis. É a ginástica de braços, tórax, e pés que driblam e nos atropelam sem pedir desculpas. As velhas ruas do Rio de Janeiro, que ficavam para os lados da Saúde, Santo Cristo e

Saco do Alferes, no tempo não muito remoto, eram lugares que nem em pensamento eu pensava palmilhar.

Pelo motivo simples. Por ali só andavam caras patibulares de estivadores de camisa de malha, calças sujas e tamancos barulhentos, homens de trabalho pesado mas que também guardavam escondidas navalhas e “peixeiras” perigosas.

Do túnel da Gamboa para lá, no cais do porto havia um Rio diferente em que nunca me aventurei. E já se sabe por quê. A gente que lá encontraria era a que víamos no alto dos caminhões, a carregar na cabeça, sacos pesados de café ou farinha nos trapiches e para isto seria impossível ter sobre os corpos luzidios de suor e boçalidade outra vestimenta que não fosse aquela que era bem diferente da que se via depois de se passar a praça da República e que ia se apurando até os arredores da rua Uruguaiana, até ao apuro de elegância da rua do Ouvidor ou avenida Rio Branco. A harmonia desta disposição de hábitos, costumes e níveis de educação fazia do Rio de Janeiro uma cidade que poderia não ter os melhoramentos grandiosos atuais, mas cercava de relativo sossego, o modo de viver que a levaram a se chamar “Cidade Maravilhosa”, nome hoje pronunciado com ironia e um pouco de amargor.

O que não acontece com Belo Horizonte, que ainda não tem seu aspecto urbano definido.

O que se vê pelas ruas? A garrulice dos trajés de cores berrantes (o amarelo predomina em todos os tons) em contraste com fisionomias cavadas de rugas de tédio inexplicável, preocupações com mil problemas, recalques, aperto de dívidas, prestações a pagar por coisas já desbotadas e até mesmo rotas, castigadas de sol e chuva de alguns meses, depois de apenas duas prestações pagas.

Olho naquela esquina o velho muro que ainda não foi demolido. Restos de propaganda eleitoral desbotados. Mais adiante o lugar onde havia uma livraria. Dela só resta a tabuleta caída no chão. Mas cravada na armação de madeira lá está o anúncio: “Breve aqui o Banco Universal”.

E o pintor se detém. Pensa nas telas dramáticas de Goya. Evoca Picasso em “Guernica” e lhe vêem outras lembranças, que detém a sua inspiração. E o mal dos velhos. E enorme minha mediocridade para compreendê-lo.

Há dias em que a gente não se recorda de acontecimentos. Lembremo-nos de cores, de perfumes e de sensações de todo gênero. Rápidas, fugazes, não dando tempo para a pausa evocativa. Passam deixando a eterna interrogação: Que sou? Quem sou? E desaparecem.

A ingenuidade dos pintores é assim que se manifesta quando fala o coração.

Casas demolidas, quarteirões inteiros abertos, onde a terra vermelha se oferece aos novos edifícios e abre áreas novas para estacionamento de carros, mesmo em cima da lama ou da poeira. Lugares que a vida acostumou-se a tomar como referência diária. Vitrines novas onde o olhar passeia pelas coisas novas, mercadorias diferentes e esquisitas, que a gente vê e fica pensando para que servirão. Lanchonetes onde as pessoas estão empoleiradas como galináceos vestidas de calças verdes, vermelhas, roxas e amarelas, como num dia de carnaval de antanho. Todo o mundo estranho. Onde pára o cafezinho de mesas, mesmo sórdido, mesmo escuro, onde se podia ao redor de uma cervejinha tirar uns ‘dedos’ de prosa descontraída? Tudo se acabou. Os amigos se espalharam e sumiram na avalanche demográfica, que na caudal imensa serpenteia por entre as massas de cimento armado. E vai aos poucos construindo um deserto espiritual povoado por nuvens de enfartes, gastroenterites, misturada com lucros e correções monetárias.

A rua também não é mais o passeio descuidado, da “flanerie” digestiva e dos encontros amáveis. É a ginástica de braços, tórax e pés que driblam e nos atropelam sem pedir desculpas. As velhas ruas do Rio de Janeiro, que ficavam para os lados da Saúde, Santo Cristo e Saco do Alferes, no tempo não muito remoto, eram lugares que nem em pensamento eu pensava palmilhar.

Pelo motivo simples. Por ali só andavam caras patibulares de estivadores de camisa de malha, calças sujas e tamancos barulhentos, homens de trabalho pesado mas que também guardavam escondidas navalhas e “peixeiras” perigosas.

Do túnel da Gamboa para lá, no cais do porto havia um Rio diferente em que nunca me aventurei. E já se sabe por quê. A gente que lá encontraria era a que víamos no alto dos caminhões, a carregar na cabeça, sacos pesados de café ou farinha nos trapiches e para isto seria impossível ter sobre os corpos luzídios de suor e boçalidade outra vestimenta que não fosse aquela que era bem diferente da que se via depois de se passar a praça da República e que ia se apurando até os arredores da rua Uruguaiana, até ao apuro da elegância da rua do Ouvidor ou avenida Rio Branco. A harmonia desta disposição de hábitos, costumes e níveis de educação fazia do Rio de Janeiro uma cidade que poderia não ter os melhoramentos grandiosos atuais, mas cercava de relativo sossego, o modo de viver que a levaram a se chamar “Cidade Maravilhosa”, nome hoje pronunciado com ironia e um pouco de amargor. O que não acontece com Belo Horizonte, que ainda não tem seu aspecto urbano definido.

O que se vê pelas ruas? A garrulice dos trajés de cores berrantes (o amarelo predomina em todos os tons) em contraste com fisionomias cavadas de rugas de tédio inexplicável, preocupações com mil problemas, recalques, aperto de dívidas, prestações a pagar por coisas já desbotadas e até mesmo rotas, castigadas de sol e chuva de alguns meses, depois de apenas duas prestações pagas.

Olho naquela esquina o velho muro que ainda não foi demolido. Restos de propaganda eleitoral desbotados. Mais adiante o lugar onde havia uma livraria. Dela só resta a tabuleta caída no chão. Mas cravada na armação de madeira lá está o anúncio: “Breve aqui o Banco Universal”.

E o pintor se detém. Pensa nas telas dramáticas de Goya. Evoca Picasso em “Guernica” e lhe vêm outras lembranças, que detêm a sua inspiração. É o mal dos velhos. É enorme minha mediocridade para compreendê-lo.

Há dias em que a gente não se recorda de acontecimentos. Lembremo-nos de cores, de perfumes e de sensações de todo gênero. Rápidas, fugazes, não dando tempo para a pausa evocativa. Passam deixando a eterna interrogação: Que sou? Quem sou? E desaparecem.

A ingenuidade dos pintores é assim que se manifesta quando fala o coração.