

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

A EMERGÊNCIA DO CAMPO ARTÍSTICO EM
BELO HORIZONTE: DÉCADAS DE 20 E 30

João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro Duarte Guimarães

Belo Horizonte

2011

João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro Duarte Guimarães

A EMERGÊNCIA DO CAMPO ARTÍSTICO EM
BELO HORIZONTE: DÉCADAS DE 20 E 30

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Alexandre Antônio Cardoso

Belo Horizonte

2011

João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro Duarte Guimarães

A EMERGÊNCIA DO CAMPO ARTÍSTICO
EM BELO HORIZONTE: DÉCADAS DE 20 E 30

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Alexandre Antônio Cardoso (Orientador) – UFMG

Ronaldo de Noronha – UFMG

Leonardo Hipólito Genaro Fígoli – UFMG

Rodrigo Vivas Andrade – UFMG

Belo Horizonte, 03 de junho de 2011

Aos meus pais

Isnaia Dapieve Miranda

e

Ronaldo Duarte Guimarães

(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Ronaldo de Noronha, que estimulou a realização deste trabalho, contribuindo de maneira crítica em todos os passos de sua elaboração e cujo apoio intelectual e amigo me ajudou a superar inúmeras dificuldades.

Ao Professor Alexandre Antônio Cardoso, que se dispôs a me orientar em momento crítico de minha trajetória, cuja leitura paciente e comentários valiosos enriqueceram o presente trabalho.

Aos Professores Rodrigo Vivas Andrade e Leonardo Hipólito Genaro Fígoli, por aceitarem o convite para participar da banca.

Aos coordenadores e colaboradores do Núcleo de Estudos sobre Cultura Contemporânea (NECC). As questões e hipóteses levantadas nas reuniões do NECC estiveram na base da argumentação desenvolvida neste trabalho.

Aos amigos da minha coorte de mestrado.

Ao amigo Rafael Sânzio Nunes Fonseca, cujo convívio se mostrou decisivo na elaboração desse trabalho e na superação de inúmeras dificuldades. Valeu, Rafa!

Aos funcionários e estagiários das seguintes instituições: Museu Histórico Abílio Barreto, Arquivo Público Mineiro, Museu Mineiro e Hemeroteca da Biblioteca Pública Luís de Bessa.

À minha mãe, Isnaia Dapieve Miranda, e ao meu irmão, Rafael Dapieve Miranda Pinheiro Duarte Guimarães, pelo carinho e compreensão que me dirigiram ao longo deste trabalho.

A Simone, minha esposa e interlocutora intelectual, que me acompanhou em todas as etapas deste trabalho, lendo os esboços, formatando o texto, dando sugestões e comentando criticamente as hipóteses formuladas nele.

Resumo

O mundo das artes plásticas na Belo Horizonte do início do século XX é usualmente caracterizado como essencialmente precário, tradicional e acadêmico. Esse trabalho investiga esse momento, focalizando a figura essencial de Aníbal Mattos e buscando averiguar a validade dessa caracterização recorrente. A atuação do fluminense Aníbal Mattos no fomento artístico e articulação do campo artístico em Belo Horizonte foi decisiva, de modo que a ênfase do trabalho recai sobre sua abrangente trajetória pessoal e institucional nos campos intelectual e artístico da época. Mattos aparece como uma figura dinâmica e fundamental na integração dos artistas e interessados, por meio da promoção de exposições e instituições de ensino, ainda que efêmeras. A caracterização de Aníbal Mattos como articulador de tal relevância lança dúvidas sobre certas determinações correntes acerca da tradicional dualidade entre academicismo e modernismo.

Palavras-chave: Aníbal Mattos, campo artístico, Belo Horizonte.

Abstract

The world of plastic arts in Belo Horizonte in the early 20th century is typically characterised as inherently precarious, traditional and academic. This essay investigates this period and environment, using as a focal point the essential figure of Aníbal Mattos, and questions the validity of this recurrent characterization. This essay asserts that Mattos' role in the incentivisation and articulation of the artistic environment in Belo Horizonte was decisive, so much so that the emphases of this article also incorporates some observations of his personal and institutional trajectory in the intellectual and artistic environment of the time. Within this article it is argued that Aníbal Mattos should be seen as a dynamic individual, fundamental to the integration of artists and other interested parties, by promoting exhibitions and education institutions, even if only short lived. This characterization of Mattos as an articulator of such relevance raises doubts concerning certain common assumptions about the artist's actions towards the modernist movement, as well as the popularly perceived duality between academicism and modernism.

Key words: Aníbal Mattos, field of the fine arts, Belo Horizonte.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	6
1.1	Observações metodológicas.....	14
2	ANÍBAL MATTOS E O MODERNISMO, UMA QUESTÃO EM ABERTO.....	17
2.1	Revisão bibliográfica.....	19
2.2	Pintura mineira à luz da sociologia da cultura.....	27
3	PINTURA NOS TEMPOS HERÓICOS DE BELO HORIZONTE.....	37
3.1	Tempos heróicos de fundação de Belo Horizonte.....	38
3.2	A imagem de Minas.....	43
3.3	Artes e ofícios.....	46
4	A EMERGÊNCIA DO CAMPO ARTÍSTICO BELO-HORIZONTINO.....	56
4.1	Apogeu e Declínio de Aníbal Mattos.....	60
5	CONCLUSÃO.....	80
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata do processo de construção do campo das artes plásticas em Belo Horizonte durante as décadas de 20 e 30 do século passado. A capital mineira foi palco de inúmeras iniciativas de modernização do campo cultural, não só na literatura, mas também na pintura, no cinema, no teatro e na música. No entanto, os estudiosos do campo cultural belo-horizontino desse período costumam pôr em evidência somente a literatura modernista inaugurada aqui pelo grupo reunido em torno de Carlos Drummond de Andrade. Tais estudos tendem a contrastar o dinamismo da literatura modernista com a estagnação reinante nas artes plásticas. Por sua vez, o “atraso” e a “estagnação” das artes plásticas do período costumam ser imputados à atuação do pintor Aníbal Mattos que teria implantado na capital mineira um sistema acadêmico nos moldes vigentes na Escola Nacional de Belas Artes, da qual era ex-aluno.

Neste sentido, este trabalho também destaca a atuação de Aníbal Mattos neste processo de estruturação do campo das artes plásticas de Belo Horizonte. O destaque concedido a este pintor justifica-se, em primeiro lugar, pela sua centralidade no campo intelectual da época (como veremos), mas também pelo caráter controverso das interpretações de sua produção pictórica e de sua atuação como aglutinador das atividades artísticas da nova capital. De fato, sua atuação tem sido discutida segundo dois parâmetros: o estético, que vê em Aníbal Mattos um pintor cuja pintura oficial, ditada pela Escola Nacional de Belas Artes, seria responsável pelo descompasso entre o modernismo literário presente em Minas já na década de 20 e a permanência do academicismo nas artes plásticas, que somente ingressariam na modernidade estética com a vinda de Alberto da Veiga Guignard para Belo Horizonte na década de 40; e o sociológico que chama a atenção para o papel cultural exercido por Mattos numa capital em construção e que busca reavaliar a sua pintura, que, se não apresenta as inquietações próprias do modernismo, também não se enquadra nos valores puramente acadêmicos.

O meu interesse por esse tema surgiu a partir da minha participação na pesquisa *CAMPO ARTÍSTICO EM MINAS: tradição, modernidade e poder político*, empreendida pelo Núcleo de Estudos em Cultura Contemporânea (NECC-UFMG)¹. A nossa pesquisa tem por objetivo mapear as lutas de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística travadas no

¹ A pesquisa do NECC ainda está em andamento. A minha entrada neste Núcleo ocorreu em junho de 2008.

interior do campo das artes plásticas na capital mineira durante o período de atuação do pintor carioca Alberto da Veiga Guignard, período que se inicia com a sua chegada a Belo Horizonte, em 1944, e se estende até 1962, data da sua morte.

A pesquisa com documentos escritos, que consiste em levantamento das memórias dos agentes, memórias objetivadas em matérias jornalísticas, relatos de pesquisadores e livros de memórias, bem como a revisão da literatura consagrada ao assunto, da qual se falará mais adiante, despertou meu interesse para a situação do campo das artes plásticas nas décadas de 20 e 30 do século passado. Tentarei expor as razões deste interesse nos parágrafos seguintes.

Belo Horizonte é uma cidade relativamente nova se comparada com Rio de Janeiro e São Paulo. Em sua origem, distingue-se dessas duas cidades por ser fruto do projeto de um grupo de técnicos e também pelo fato de já ter nascido com um destino definido: ser a capital administrativa do Estado, em substituição a Ouro Preto. Construída entre 1894 e 1897, Belo Horizonte nasce sob o signo da destruição do passado colonial e da emergência da modernidade urbanística inspirada nos modelos europeus e americanos do século XIX. A nova Capital continha a promessa de um novo modo de viver: uma vida cosmopolita e racional (ANDRADE, 2004).

Concomitante ao processo de construção da nova Capital, pode-se identificar também, ao longo das suas primeiras décadas de existência, um processo de construção de identidade. Tendo sido construída para abrigar a Capital do Estado, Belo Horizonte era conhecida como cidade dos funcionários, de funcionários e estudantes ou cidade burocrática.

Nas décadas de 1920 e 1930, Belo Horizonte era ainda uma jovem capital, fundada há pouco mais de vinte anos (1897) para ser o centro político-administrativo de um Estado que se adaptava aos novos tempos advindos com a Proclamação da República (1889).

Em 1920, Belo Horizonte era habitada por 55.563 almas, número inferior ao de outras cidades do Estado (Juiz de Fora: 118.166 habitantes; Montes Claros: 68.502). O Rio de Janeiro, no mesmo ano, tinha 1.157.873 habitantes, São Paulo, 579.033. Em 1930, a população chegou a 116.981 habitantes (ANDRADE, 2004, p. 77-78).

No começo, tudo estava por ser feito: não só prédios, ruas e esgotos, como também as instituições e a vida social habitual. As classes alfabetizadas, transplantadas de outras regiões mineiras, em especial da antiga capital (Ouro Preto), para governar a cidade e o Estado (por exemplo: o numeroso funcionalismo público que se instalou na cidade, com família e agregados) tinham, como era de se esperar de gente letrada, diversas necessidades

culturais, por exemplo: de educação e de lazer; também de arte: literatura, teatro, música, pintura, etc.

Até a década de 20, o atendimento das necessidades culturais da população belo-horizontina por parte do Estado deixava muito a desejar: por exemplo, apenas em 1908 se iniciou a construção de grupos escolares (o primeiro foi inaugurado em 1914; até então, o ensino das crianças era feito em casas particulares e igrejas). Isso se explica em parte pela extensão dos trabalhos da comissão construtora, só concluídos em 1915, em parte devido à crise econômica decorrente da Primeira Guerra Mundial e do endividamento do Estado. Os editores da *Vita*, revista cultural e literária que circulava na capital em suas primeiras décadas, dão notícia do quanto havia a fazer para a promoção da vida social e intelectual:

Belo Horizonte, oprimida também pela terrível crise financeira que presentemente aflige toda a Nação, debate-se do mesmo modo com outra crise: a crise social. O nosso mundo elegante acha-se desligado e não tem um ponto de reunião. As famílias não se visitam e vivem recolhidas entre as quatro paredes do lar (ANDRADE, 2004, p. 85).

A partir de 1920 as coisas começaram a melhorar: além dos cine-teatros (sete), a população belo-horizontina contava com recitais de música e de poesia, *garden parties*, bares, cafés, confeitarias, cabarés, pontos de *footing*, praças e parques. A união das quatro escolas de nível superior da capital (Direito, Odontologia e Farmácia, Engenharia e Medicina) resultou na criação, em 1927, da Universidade de Minas Gerais, instituição privada subsidiada pelo estado, durante o governo de Antônio Carlos de Andrada, com Francisco Campos na Secretaria do Interior. A Academia Mineira de Letras, que inicialmente fora fundada em Juiz de Fora, transferiu-se para a nova capital em 1915.

Os locais de encontro mais importantes eram o Bar do Ponto, que ficava em frente ao ponto final dos bondes na Avenida Afonso Pena; o Café Estrela, lugar de encontro, na década de dez, dos redatores da revista literária *Vida de Minas* e, na década de vinte, dos modernistas de A Revista; os bondes, que criavam novas formas de interação social e por isso eram um dos temas prediletos dos cronistas e poetas, e a rua da Bahia, que concentrava o consumo e o lazer da cidade, com o Bar do Ponto e o Café Estrela, confeitarias, restaurantes, lojas de roupas e artigos finos e a livraria Francisco Alves (ANDRADE, 2004, p. 87).

Apesar disso, na década de 1920, Belo Horizonte era ainda uma “pequena capital provinciana de burocratas, de chefes políticos do interior, de beletristas e de boêmios” (DIAS, 1971, p. 85). Cidade de pouco mais de vinte anos, oscilante ainda entre a vida mansa das

cidadezinhas do interior e a agitação dos grandes centros urbanos. Seu traçado urbano geométrico, de largas avenidas e ruas lembrando um tabuleiro de xadrez, sua arquitetura eclética, com seus palacetes e casas-tipo, davam à cidade um ar de modernidade. Seus habitantes, no entanto, recém-chegados das cidades do interior de Minas, traziam consigo maneiras de pensar, agir e sentir próprias de uma cidade pequena.

Cyro dos Anjos, que se fixara na cidade nos anos 1920, caracterizou bem, a meu ver, esta situação:

Esses palácios e jardins e a majestade das avenidas e praças situam Belo Horizonte fora dos quadros singelos de Minas. Dentro das casas mora, porém, o mesmo e venerável espírito de Sabarabuçu, Tejuco, Ouro Preto e de tantas outras vetustas cidades. Penso no homem mineiro que se levanta, lê seu *Minas Gerais*, cuida bem dos passarinhos e se prepara, tranqüilo, para as labutas do dia. A mulher cirze apressadamente um par de meias para ele e lhe pede que não se esqueça de deixar dinheiro para algumas compras. Sai, porém, sorrateiro. Façam-se as compras amanhã, não se corre para gastar. Os meninos estão vestidos, há mantimentos na despensa. Que mais é preciso? (ANJOS, 2002, p. 115).

Esse “homem mineiro” de que nos fala Cyro devia trabalhar, provavelmente, numa repartição pública, para onde seguia de bonde. Lendo “seu *Minas Gerais*”, a caminho do trabalho, ele podia se informar sobre a programação do Cine Odeon, ou do Pathé, programação que incluía, além de filmes, valsas de Schumann, de Kurt Lubbe, noturnos de Chopin, árias conhecidas de óperas e trechos de operetas. Se ele não gostasse, ou não quisesse ir ao cinema, havia ainda o Teatro Municipal, onde ele poderia assistir algum *vaudeville*, de sabor oitocentista, com Nina Sanzi, Itália Fausta, Chabi Pinheiro, Leopoldo Fróes. Além do cinema e do teatro, ele poderia também dar uma passada, depois do expediente, no Conselho Deliberativo e visitar as exposições de pintura que um artista do Rio vinha organizando já há algum tempo. No jardim da Praça da Liberdade, havia retretas aos domingos e o *footing*.

Mas, apesar do grande número de burocratas, a cidade abrigava também estudantes. Estudantes de Direito, de Medicina, de Farmácia. Em suas memórias, Cyro dos Anjos dá uma idéia dos percalços que enfrentou quando estudante de Direito:

No concernente a nós, estudantes, que afluíamos à Capital atrás de um diploma, direi que nos era dispensada a simpatia compatível com a frieza e reserva daquelas populações provindas de regiões diferentes de Minas, e não ainda amalgamadas [...]

A sociedade só tomava conhecimento dos acadêmicos. Nós, preparatorianos, vivíamos no limbo, em obscura paz, apenas turbada pelas escaramuças com

a Cavalaria, nas quais servíamos como força auxiliar, ao lado das tropas de elite das escolas superiores (ANJOS, 1979, p. 239).

O provincianismo da capital mineira era sentido na pele pelos literatos modernistas. Carlos Drummond de Andrade, num dos muitos artigos que escreveu nos anos 20 denunciando o caráter provinciano de Belo Horizonte, apelidou a capital de “a cidade do tédio”,

[...] O nome se justifica. Nós não temos nada que fazer, nem para onde ir, nem onde ficar. Abandonamos as ruas, que são muitas, e ajuntamo-nos aqui. Para quê? Para o exercício comum do bocejo...
De sorte que somos os urbanos do enfado. É esta a Cidade do Tédio. Chamaram-na de Belo Horizonte, devido a uns poentes cor de tudo que incendeiam o nosso céu, mas qual! Não pegou. Nem podia pegar. Que quer dizer Belo Horizonte? Nada. Agora, meu amigo, com licença. Vou-me embora. Adeus.
E saiu bocejando...²

Pedro Nava (2003, p. 199), outro dos “insubmissos estéticos e políticos” da turma dos modernistas mineiros, deu, em suas memórias, algumas pistas das linhas de força do campo intelectual da Belo Horizonte *belle époque*:

Belo Horizonte era uma capital profundamente quieta e bem-pensante. Amava o soneto, deleitava-se com sua operazinha em tempos de temporada, acatava o Santo Ofício que censurava por sua conta os filmes, suas moças liam Ardel, Delly, a *Bibliothèque de ma Fille*, a *Collection Rose*, não conversavam com rapazes e faziam que acreditavam que as crianças pussavam nas hortas entre pés de couve, raminhos de salsa, serralha, bertalha e talos de taioba. Havia uma literatura oficial. Os discursos de suas excelências eram obras antológicas [...] A *Liga pela Moralidade* atava e desatava, tinha lugar certo para suas decisões no *Minas Gerais* – Órgão Oficial dos Poderes do Estado. Era um outro poder do Estado. Os Redentoristas davam a nota com o Padre Severino fazendo milagres. Não ler as inépcias canônicas de *O Sino de São José* era pecado mortal. O beatério vivia aceso com a criação do Bispado em 1921 e sua instalação a 30 de abril de 1922. A pirâmide estava perfeitamente assentada.

Nava, estudante de medicina nos anos 20, conta-nos o que os estudantes faziam para espantar o tédio na capital ainda provinciana. O cinema Odeon, “edificação bem estilo *belle époque*, das mais elegantes daquele trecho”, era ponto de encontro de Nava e sua turma. Após o cinema, uma passada rápida no Clube Belo Horizonte “para tomarmos o lastro de uma cervejinha”. Já noite avançada, os amigos *desciam* para os cabarés, os lupanares... O Eden, o

² *Diário de Minas*, “A Cidade do Tédio”, Carlos Drummond, 27/05/1921.

famoso Cabaré da Olímpia, para os figurões, o Curral das Vacas e o Curral das Éguas, para estudantes como o Nava, com pouco dinheiro no bolso (NAVA, 2003, p. 53-58).

Carlos Drummond de Andrade, estudante de farmácia nessa época, deixou um retrato em prosa da boemia estudantil dessa época:

Estudavam, trabalhavam em funções modestas: no escritório da estrada de ferro, o Abgar Renault; na secretaria do Tribunal de Justiça, o Milton Campos; na Saúde Pública, o Nava; na repartição das Finanças do Estado, o João Alphonsus, lugares assim. À tarde passavam pela Livraria Francisco Alves, na Rua da Bahia, assistindo à abertura dos caixotes de novidades francesas, que iam de Anatole France a Romain Rolland, passando por Gourmont. Compravam a crédito o que lhes apetecia, e, à noite, papo em redor da mesinha de mármore do Café Estrela, na mesma sagrada rua intelectual de Minas Gerais, diante da cerveja *glacée* ou *frappée* cuidadosamente verificada no grau de frigidez [...] Os bons papos. Os livros, alegres, modestos, fecundos papos, que abriam ao ex-colegial meio zozzo uma perspectiva de vida literária que seria também de solidariedade moral, de ajuda benévola à sua timidez, de correção à sua fraqueza de bases, à sua confusão interior, na procura de um rumo qualquer que não fosse aniquilamento (ANDRADE, 2008, p. 43-44).

Havia também uma escassez de instituições de ensino de artes e somado a isso a ausência de uma crítica de arte especializada, que pudesse contribuir para a formação e consolidação de um *campo artístico*. Nas duas primeiras décadas do século, 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 um tanto precariamente obras de arte. Mas não se podia dizer que havia qualquer coisa parecida com um *campo artístico* na cidade antes da vinda para Belo Horizonte do fluminense Aníbal Mattos, em 1917³.

Aníbal Mattos começou um significativo movimento cultural, criando a Sociedade Mineira de Belas Artes e o Salão de Belas Artes. Fundou em 1927 a Escola de Belas-Artes e implantou o ensino das artes em moldes acadêmicos, com certa abertura para as tendências impressionistas.

É interessante observar, para caracterizar este campo artístico em formação, que a Semana de Arte Moderna de 1922 de São Paulo não tenha repercutido sobre os artistas plásticos belorizontinos. Ao contrário da estreita relação e mútua influência, nas décadas de 20 e 30, entre os escritores e poetas modernistas paulistas e mineiros, os pintores mineiros se

³ Silva (1989, p. 49) é de opinião contrária: "(...) o mercado de artes já existia em Belo Horizonte desde a sua fundação." Mas só oferece como exemplo o artista Frederico Steckel, "um pioneiro [que] comercializava seus quadros em sua própria galeria, instalada em sua residência".

mantiveram distantes do modernismo, permanecendo fiéis a uma concepção de arte naturalista, de documentação da realidade. Apegados à ordem antiga, à força da tradição, preferiram pintar telas com imagens de paisagens e panoramas coloniais. As idéias modernistas em pintura, desenho e escultura, só se afirmariam em Belo Horizonte duas décadas mais tarde, com a chegada de Alberto da Veiga Guignard em 1944 (FÍGOLI, 2007).

Nesse sentido, o objetivo do presente trabalho consiste em fornecer uma contribuição à história social das artes plásticas de Belo Horizonte. Em particular, fornecer uma contribuição ao capítulo anterior ao modernismo. Capítulo que continua sendo objeto de controvérsias: como aquela sobre o “retardo” do modernismo nas artes plásticas mineiras: por que o modernismo, em Minas Gerais, instalou-se primeiro nas letras, esperando quase vinte anos para alcançar as artes plásticas? Abordo esta questão a partir da construção do campo artístico àquela época. Acredito que somente a partir desse trabalho preliminar de mapeamento do campo artístico naquele período poderemos enfrentar a questão da defasagem das artes plásticas em Belo Horizonte. Este trabalho intervém nesse debate e pretende fornecer uma contribuição aos estudos que procuram interpretar o sentido da atuação de Aníbal Mattos no campo artístico da capital mineira. Acusado de ter, devido à sua formação acadêmica, retardado a introdução do modernismo em Minas, é inegável, porém, o papel que desempenhou como incentivador e promotor da vida artística na ainda provinciana Belo Horizonte das primeiras décadas do século passado.

Com a minha pesquisa, pretendo explicitar os agentes e instituições implicados na produção pictórica em Belo Horizonte no período considerado: além dos próprios artistas, críticos, historiadores da arte, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de produção, circulação e consagração, bem como instâncias políticas com poder para agir sobre o campo da arte.

1.1 Observações metodológicas

A presente pesquisa situa-se no campo da sociologia histórica: busca *reconstruir* momentos decisivos das artes plásticas mineiras e procura revelar o que estava em jogo no *campo artístico* correspondente. Além dessa dimensão descritiva, pretende fornecer uma *explicação* de natureza *sociológica* do paradoxo supracitado do “retardo” das artes plásticas em Belo Horizonte nas décadas de 1920 e 1930.

Encarar as artes plásticas belo-horizontinas daquele período como um campo artístico é conceder ao universo dos agentes e instituições envolvidos na produção pictórica uma *autonomia relativa*. Este universo de especialistas funciona como um espaço social estruturado de relações de força entre posições: artista consagrado e artista de vanguarda, por exemplo. São estas relações entre as posições ocupadas pelos agentes e instituições no interior desse espaço social que “são o verdadeiro princípio das tomadas de posição dos diferentes produtores, da concorrência que os opõe, das alianças que estabelecem, das obras que reproduzem ou que defendem” (BOURDIEU, 1996, p. 232). O campo artístico é dotado de um capital específico, cuja posse determina a obtenção dos lucros propriamente artísticos colocados em jogo no campo. A posse desse capital específico ao campo da arte é o móbil das lutas de concorrência entre os agentes e instituições envolvidos (BOURDIEU, 1996, p. 261-265). O campo artístico é, portanto, “um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele” e “um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 1996, p. 263). Este espaço de relações objetivas entre posições atua sobre os agentes que ocupam tais posições como um *espaço dos possíveis*: um sistema de categorias de percepção e apreciação da obra de arte que delimita o universo do pensável e do impensável, universo finito das possibilidades passíveis de atualização e sistema das coerções que determina o que está por fazer e pensar (BOURDIEU, 1996, p. 267).

A pesquisa terá ênfase *qualitativa*, privilegiando a reconstrução do passado e a compreensão das estruturas de organização e redes sociais, através de documentos escritos, além da reconstrução das perspectivas dos atores envolvidos, manifestas em suas obras, entendidas como declarações a um só tempo artísticas e políticas.

Para levar a cabo esta reconstrução do campo das artes plásticas nas décadas de 20 e 30, focalizo as interações entre artistas, entre os artistas e seus clientes e tento mapear o espaço social (que chamo de “campo artístico”) que envolvia e dava sentido a estas interações.

Este esforço de reconstrução histórica ampara-se em fontes primárias e secundárias.

As fontes secundárias consistem em estudos de eruditos e especialistas sobre o período em questão (décadas de 1920 e 1930) em Belo Horizonte.

Os melindres da política mineira na última década do século XIX e nas primeiras do século XX foram estudados por Otávio Soares Dulci, em seu livro *Política e Recuperação Econômica em Minas Gerais*. Além do estudo de Otávio Dulci, consultei também os trabalhos de John D. Wirth, sobre o papel de Minas como *fiel da balança* da política nacional; de Afonso Arinos de Melo Franco, sobre a trajetória política e intelectual de seu pai, Afrânio de Melo Franco; de Maria Efigênia Lage de Resende, sobre a fundação de Belo Horizonte; de David V. Fleischer, sobre o recrutamento político em Minas, durante a Primeira República; além do estudo de Amílcar Vianna Martins Filho, sobre a *economia política do café com leite*.

A Belo Horizonte dos anos 1920 e 1930 foi bem estudada por Luciana Teixeira de Andrade, em seu livro *A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*.

A literatura e a pintura desse período já receberam a atenção de Fernando Correia Dias, pioneiro na investigação do *movimento modernista em Minas*; de Cristina Ávila, que estudou as trajetórias diferenciadas da literatura e da pintura em Minas com base no papel de mecenas desempenhado pelo Estado; de Ivone Luzia Vieira, que estudou a *emergência da pintura moderna em Belo Horizonte* nas primeiras décadas do século; de Marcelina das Graças de Almeida, cujo artigo *Belo Horizonte, Arraial e Metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira* constitui trabalho pioneiro sobre os artistas e artesãos que atuaram na cidade em suas primeiras décadas de vida; de Rodrigo Vivas Andrade, cujo estudo sobre os salões de belas artes de Belo Horizonte na década de 1960 resgata o papel pioneiro de Aníbal Mattos na construção do campo artístico da cidade.

Vale mencionar o artigo dos professores Ronaldo de Noronha, Leonardo Fígoli e Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho (Mana), intitulado *O antigo e o moderno: o campo artístico em Belo Horizonte no início do século XX*, que constitui, ao lado do trabalho de Fernando Correia Dias sobre a 1ª geração modernista de Minas, esforço pioneiro na abordagem sociológica da pintura belo-horizontina das primeiras décadas do século XX. Muito do que foi escrito ao longo desse trabalho consiste numa tentativa de aprofundamento de hipóteses formuladas pelos autores desse artigo.

As principais fontes primárias são:

- a) memórias e romances de cunho autobiográfico: os volumes das memórias de Pedro Nava que cobrem o período que investigo, no caso *Chão de Ferro*, *Beira-Mar* e

Galo das Trevas; os romances autobiográficos de Cyro dos Anjos, *O Amanuense Belmiro* e *Menina do Sobrado*, de João Alphonsus, *Totônio Pacheco* e *Rola-Moça*, as memórias de Daniel de Carvalho, *Capítulos de Memórias*, de Afonso Arinos de Mello Franco, *A Alma do Tempo*, de Eduardo Frieiro, *O Cabo das Tormentas* e *Basileu*, de Carlos Drummond de Andrade, *Confissões de Minas*;

- b) matérias publicadas sobre o campo intelectual de Belo Horizonte, em particular sobre as artes plásticas, no período de 1917-1944. Os principais jornais pesquisados são: *Diário de Minas*, jornal no qual Aníbal Mattos publicou críticas teatrais e de arte durante a década de 20; *Folha de Minas*; *Diário da Tarde*; *Estado de Minas*; *Minas Gerais*;
- c) telas de Aníbal Mattos e de outros artistas “acadêmicos” e “modernos” do período constantes do acervo das seguintes instituições: Museu Mineiro, Museu Histórico Abílio Barreto, Colégio Pedro II de Belo Horizonte (Aníbal Mattos deu aula de desenho neste local quando aí funcionava a Escola Normal);
- d) livros de Aníbal Mattos sobre história da arte brasileira: *Monumentos históricos e artísticos do Estado de Minas Gerais*, *Das origens da arte brasileira* (1932), *As artes do desenho no Brasil* (1923).

O exame das fontes primárias, sejam elas escritas sejam elas imagéticas, será orientado pela busca de *conexões* entre o mundo social e o campo artístico. A ênfase na articulação entre arte e sociedade procura evitar duas formas de reducionismo: seja o aspecto redutor de análises da arte orientadas pela noção de “reflexo”, caso em que não há distinção entre arte e ideologia; seja o aspecto igualmente redutor de leituras formalistas oferecidas pelos estetas, “prontos a enxergar a atividade artística como se ela tivesse o condão de engendrar suas próprias mudanças, de dentro para fora, à revelia de qualquer ingerência do mundo social” (MICELI, 2004, p. 11).

2 ANÍBAL MATTOS E O MODERNISMO, UMA QUESTÃO EM ABERTO

O presente capítulo se destina a apresentar um quadro teórico para tratar de dois problemas, intimamente relacionados, levantados pela literatura especializada na pintura belo-horizontina das décadas de 1920 e 1930.

O primeiro deles tem a ver com o “atraso” da pintura produzida e consumida na cidade, nesse período – atraso em face de uma produção literária já antenada com a revolução das convenções que regiam a prática literária, revolução simbólica em curso na Europa desde o final do século XIX, e que nas primeiras décadas do século XX vinha convertendo uma fração dos literatos do Rio e de São Paulo. Alguns dos “rapazes dados às letras” de Belo Horizonte – a turma de “insubmissos estéticos e políticos” liderada por Carlos Drummond de Andrade⁴ –, já na década de 1920, faziam um modernismo *à sorrelfa* pelas páginas do *Diário de Minas*, jornal oficial do Partido Republicano Mineiro. Nava (2003, p. 182-183) já contou essa história:

Eu não fazia parte do jornal [Nava refere-se ao *Diário de Minas*] mas freqüentava-o assiduamente, atraído pela boa companhia e pelos bondes formidáveis feitos na redação. Sabia encontrar lá José Osvaldo de Araújo, Horácio Guimarães, Eduardo Barbosa (“O Bola”), o Carneiro, João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade. Esses, da casa, fora outros habituês para a palestra como Mário Matos, Aníbal Machado, Milton Campos, Pedro Aleixo, Abílio Machado. Ninguém se importava com a cor política do jornal. Acho que nem mesmo os redatores. O essencial era o ponto de conversas [...] O Emílio [Moura] encarregava-se das *sociais*, o João Alphonsus das *policiais*. Ambos aproveitavam suas secções para nelas introduzirem muito à sorrelfa, o sentido de piada, de blague, do modo literário à modernista. Até que o João [Alphonsus] não resistiu e duma surra aplicada num grupo de guardas-civis, na Zona, fez um legítimo episódio de conto – digno de *Galinha Cega*, *Pesca da Baleia*, *Eis a noite...* Até eu meti minha colher no caldeirão com crítica de pintura e invectivas aos medalhados. Deu na vista. Vieram ordens de Palácio e as crônicas de sala e rua deixaram de ser *suplemento modernista* do jornal [...].

⁴ A turma de “insubmissos estéticos e políticos”, expressão tirada de NAVA (2003), já foi apresentada em diversas ocasiões pelos integrantes do grupo e por aqueles que o estudaram, como DIAS (1971). Mas, deixemos o próprio Nava apresentar a turma: “Era enorme o grupo a que o Carlos me apresentou. Era composto do próprio poeta, de dois moços da casa da *Madame* – Francisco Martins de Almeida e Hamilton de Paula e mais Abgar Renault, João Guimarães Alves, Heitor Augusto de Sousa, João Pinheiro Filho, dos irmãos Alberto e Mário Álvares da Silva Campos, de Emílio Moura, Mário Casassanta, Gustavo Capanema, Gabriel de Rezende Passos, João Alphonsus de Guimaraens e Milton Campos. O tempo traria ainda para nossa convivência Dario Magalhães, Guilhermino César, Ciro dos Anjos, Luís Camilo e Ascânio Lopes. [...] Dele [do grupo] sairia, já nos anos vinte, a contribuição mais importante de Minas para o Movimento Modernista. Tínhamos o hábito de nos reunir na *Livraria Alves* e principalmente no *Café e Confeitaria Estrela*. Daí, além do pejorativo *futuristas* que nos davam os infensos, a designação de *Grupo do Estrela* – como nos chamavam os indiferentes...” (NAVA, 2003, p. 101).

Cyro dos Anjos, em suas memórias, explicou que, nos anos 1920, o modernismo literário praticado em Belo Horizonte “fez-se em surdina, pois a ordem mineira, pesada e conservadora, não apreciava badernas, ainda que literárias” (ANJOS, 1979, p. 354). A classe dirigente, reunida em torno do PRM, apesar de avessa a tomadas de posição mais explícitas, “não trepidaria, contudo, e de imediato em decidir-se pelo verso parnasiano, disciplinado, torneado, cadenciado, avesso a afoitezas e novidades” (ANJOS, 1979, p. 354-355).

Assim, nos anos 1920, um grupo de escritores mineiros deu início a uma produção literária vanguardista, seguindo a eclosão do movimento modernista em São Paulo e no Rio, no começo da década. O mesmo não aconteceu com as artes plásticas, que se acomodaram durante longos anos a uma prática artística convencional, dita "acadêmica". De acordo com Fígoli (2007, p. 30-31):

É sintomático que a Semana de Arte Moderna, de 1922, não tenha repercutido imediatamente na arte mineira. Longe de manterem a estreita relação e a mútua influência que experimentavam os poetas modernistas paulistas e mineiros nas décadas de 1920 e 1930, os pintores mineiros se mantêm fiéis à concepção da arte que visava mais à reprodução naturalista, à documentação, do que à interpretação livre da natureza; apegados à ordem antiga, à força da tradição, preferiam pintar suas telas com imagens dos panoramas coloniais.

Nesse período, os pintores atuantes na capital mineira cultivaram sobretudo a pintura de paisagens, buscando seus temas nas cidades coloniais do ciclo do ouro e, na tentativa de resgatar as raízes do estilo de vida do “povo mineiro”, “descobriam os povoados e as matas, as montanhas, os rios e os homens habitantes desses mundos perdidos” (FÍGOLI, 2007, p. 31; ver também SAMPAIO, 1977, p. 20).

Segundo Andrade (2008), os temas recorrentes das paisagens pintadas nessa época eram: as casas de fazenda e os sobrados coloniais, as montanhas de Minas, as cenas bucólicas da vida rural, assim como episódios e personagens da história mineira, principalmente os que se relacionavam com a Inconfidência. Essa produção gozava de uma larga aceitação entre as classes dirigentes, principais consumidoras dessa pintura. O público das exposições de pintura desse período, a crítica ainda bastante incipiente e os próprios pintores buscavam “construir uma relação identitária e de pertencimento ao enxergarem nessas imagens a ‘essência’ mineira” (ANDRADE, 2008, p. 16).

Isso nos leva para o segundo problema mencionado acima. A persistência dessa pintura acadêmica, regida pelas convenções naturalistas, e devotada a fixar com seu pincel,

preferencialmente, a *Minas da terra e da tradição*⁵, costuma ser atribuída à atuação do artista fluminense Aníbal Mattos, formado pela academia de pintura do Rio, que, após ter se instalado na cidade em 1918, teria encaminhado a produção da época para a direção indicada.

2.1 Revisão bibliográfica

Os estudiosos das artes plásticas em Belo Horizonte partem do pressuposto de que a história da introdução da arte moderna na capital mineira não se reduz apenas aos acontecimentos da década de 1940. Segundo Vieira (1994, p. 5), “o nível de grandeza da modernidade do período de Kubitscheck na Prefeitura de Belo Horizonte, no período de 1940 a 1945, reduziu a historicidade dos acontecimentos modernistas que o antecederam”. Com efeito, neste período, Juscelino Kubitscheck de Oliveira, à frente da Prefeitura de Belo Horizonte, passou a colocar em prática o seu projeto de modernização da cidade, cujo carro-chefe foi a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, concebido por Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Com o intuito de estender às artes plásticas o seu projeto de renovação cultural, Kubitscheck convidou, por sugestão de Cândido Portinari, o pintor Alberto da Veiga Guignard para criar uma escola de arte nos moldes modernos. Aceitando a proposta de Kubitscheck, Guignard deixou o Rio de Janeiro e mudou-se para Belo Horizonte em 1944, para implantar um curso de pintura e desenho. Sem ser um modernista radical, promoveu a abertura das artes plásticas locais para a contemporaneidade (FÍGOLI, 2007).

Dessa fase heróica de consolidação do modernismo plástico para cá, historiadores e críticos de arte lançaram-se ao estudo dos antecedentes do modernismo em Belo Horizonte, dedicando especial atenção às décadas de 20 e 30. Os primeiros estudos sobre a introdução da arte moderna em Belo Horizonte apontam uma defasagem entre a literatura e as artes plásticas nos anos 20 e 30.

Inserida entre dois momentos de apogeu da pintura mineira, o barroco e o modernismo, a pintura da *belle époque* belo-horizontina (1897-1937) foi considerada pela maioria dos estudiosos do tema período de estagnação ou de transição.⁶ Tudo se passa como se entre a morte de Ataíde, em 1830, simbolizando o fim do ciclo rococó em Minas, e a

⁵ Sobre a Minas da terra e da tradição, ver CARVALHO, 2005, p. 57-68.

⁶ As exceções serão mencionadas ao longo do texto.

transferência de Guignard para Belo Horizonte, em 1944, marco da consolidação da pintura moderna em Minas, a pintura mineira não tivesse produzido obras dignas de atenção.⁷ Segundo Sylvio de Vasconcellos (1959, p. 92-93):

Com o barroco morreria também a primeira escola artística de Minas. Bem que Ataíde tentara instalar em Mariana uma “aula” de desenho, arquitetura e pintura, mas a Corte não lhe satisfez os desejos. À decadência econômica correspondeu a decadência das artes e, frente à estagnação em que viveu a província por todo o século XIX, costuma-se dizer em Minas que não houve este século em sua história. Do XVIII se passaria ao XX, do carro de boi ao avião, de Antônio Francisco Lisboa e uma arquitetura estruturada em madeira às realizações mais avançadas de Oscar Niemeyer.

Fernando Correia Dias identificaria na transferência do pintor Alberto da Veiga Guignard para Belo Horizonte, em 1944, e na reformulação do ensino da pintura e do desenho, empreendida por ele, os marcos da consolidação do modernismo na pintura mineira:

Guignard representa, sem qualquer dúvida, notável momento de inflexão na história cultural de Minas. Ao surto artístico do barroco, segue-se inegável declínio, que se desdobra por longo período de estagnação. Há poucas exceções, durante muitas décadas, nesse marasmo, no que tange às artes plásticas: exceções identificáveis com pintores do começo deste século (um ou outro também com viagem à Europa) e com as tentativas de competentes mestres (como Aníbal Mattos) no sentido de reavivar o ambiente artístico mineiro. Só com Guignard, entretanto, esse setor recobra por inteiro, e com vitalidade nova, a plena realização (DIAS, 1984, p. 91).

Em estudo consagrado ao modernismo literário mineiro, Dias (2007, p. 165) disse que:

A Minas, as manifestações do espírito moderno chegaram por duas vias, paralelamente. Em primeiro lugar da Europa, por meio dos livros franceses que abarrotavam a Livraria Alves, na Rua da Bahia, e que despertavam todo o deslumbramento dos jovens intelectuais mineiros. Pela via paulista, que reforçava a primeira dessas influências, provinha igualmente o impacto da nova estética, a modernista.

Adotando o conceito de *sistema literário* proposto por Antonio Cândido⁸, Dias também chama atenção para o fato de já haver, “em dimensões muito limitadas e modestas”,

⁷ Sobre a situação da pintura mineira no século XIX, ver: OLIVEIRA, 1982; VASCONCELLOS, 1959.

⁸ Segundo Antônio Cândido: “[...] não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que informe a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e

na jovem capital mineira, desde a sua fundação, “as condições básicas para a atividade literária”: escritores – menciona “um surto intelectual destacável, em que se distinguem personalidades marcantes: Augusto Franco, Avelino Fóscolo, Augusto de Lima, Diogo de Vasconcelos, Arthur Lobo, Álvaro Viana, dentre outros” –, um público virtual, constituído pelos burocratas transferidos da velha capital, para a produção desses escritores, “os quais se exprimiam, principalmente, pela imprensa, nos discursos, nas conferências; e, eventualmente, em opúsculos e livros” (DIAS, 1971, p. 24).

Esse sistema literário foi abalado, nos anos 20:

[...] pelos sinais de inquietação que se difundiram pelo mundo no período posterior à Primeira Grande Guerra. A própria cidade, simultaneamente, passa por uma etapa transicional, modificando suas funções urbanas. Ultrapassa a fase em que foi apenas um centro administrativo – e passa a ser, vagarosamente, centro comercial. O grupo modernista mineiro é fruto dessa quadra (DIAS, 1971, p. 26).

Após demonstrar que a jovem capital mineira já possuía um sistema literário, ainda modesto é claro, que serviu de base para a revolução levada a cabo pelos modernistas mineiros, Dias avança uma hipótese para explicar “por que motivos não ocorreram em Minas expressões artísticas no campo plástico e musical, ao contrário do que acontece no ambiente paulista”:

Tentemos, como embrião de futuro estudo, algumas hipóteses para essa diferença. São Paulo possuía tradição de artes plásticas já institucionalizadas, o que facilitaria a simples mudança de rumo; Belo Horizonte não a possuía (não houvera tempo para sedimentar, na jovem capital mineira, qualquer tradição, nem se transplantara de Ouro Preto qualquer tendência nesse sentido). O ambiente paulistano, muito mais cosmopolita nos meios intelectuais, beneficiava-se do grande volume de informações trazidas por pessoas com contatos diretos na Europa (Oswald de Andrade, por exemplo, lá estivera desde 1912). Por sua vez, a presença de imigrantes estrangeiros, em muito maior escala, no ambiente paulista, influiu certamente de modo positivo. Não é por acaso que muitos pintores, escultores, desenhistas e músicos, que se realizaram em São Paulo, ostentam nomes estrangeiros. Finalmente, não se deve esquecer o desenvolvimento tecnológico e industrial que já afetava fundamentalmente a vida social e econômica de São Paulo. Minas era bastante provinciana na década de 20 (DIAS, 2007, p. 177).

Seguindo a trilha aberta pelos estudos de Fernando Correia Dias, Cristina Ávila Santos investiga a pintura belo-horizontina dos anos 20 e 30 buscando explicar “a defasagem

outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo”. CANDIDO, 2010, p. 147

entre um grupo literário conscientemente modernista em 24 e a vinda do Mestre Guignard para Belo Horizonte, quase 20 anos após o lançamento de ‘A Revista’”, manifesto que marcou a adesão de uma parte dos literatos mineiros ao movimento modernista desencadeado por literatos e artistas do Rio e São Paulo (SANTOS, 1986, p. 165).

Santos considera insuficiente explicar esta defasagem entre os dois modernismos, o literário e o pictórico, “apenas como uma contingência do meio”. Mesmo não existindo um mercado de arte nas primeiras décadas da vida artística de Belo Horizonte, a autora aponta a existência, desde a fundação da nova capital (1897), de um mecenato estadual que “controla a produção artística, limitando-a, às vezes, às contingências de uma estreita mentalidade política ou desestimulando-a, quando essa mentalidade se abre a outras perspectivas” (SANTOS, 1986, p. 166).

Assim, baseando-se em alguns conceitos formulados por Antonio Gramsci, Santos avança a hipótese de que, nas primeiras décadas da vida cultural de Belo Horizonte, o Estado agiu:

[...] como uma espécie de “mecenas da arte” ao qual, no entanto, não vai interessar a estética formal em si, mas antes a ideologia que ele possa transmitir através de uma dada manifestação artística. Assim, estariam tanto o grupo modernista mineiro, quanto o acadêmico Aníbal Mattos, de certa forma, sofrendo a influência do Estado e agindo como intelectuais orgânicos da classe dominante (SANTOS, 1986, p. 167).

Persistindo na comparação entre a situação da literatura e da pintura belo-horizontina das décadas de 20 e 30, Santos interpreta a já mencionada “defasagem” como um paradoxo:

Enquanto a literatura se renova – vivendo um momento de apogeu criativo que se traduz no **modernismo** concernente à evolução formal que se dá nesse momento no País e especialmente em São Paulo – as artes plásticas encontram-se totalmente estagnadas, perfeitamente acomodadas ainda à atmosfera acadêmica, com seus artistas sequer ultrapassando a “revolução impressionista” (SANTOS, 1986, p. 174).

A autora caracteriza o “ambiente artístico mineiro” do período como “bastante amorfo” e “provinciano”. Analisa a trajetória do pintor Aníbal Mattos, desde a sua transferência para Belo Horizonte em 1917, até a chegada de Guignard, em 1944, mostrando como Mattos se torna o principal promotor da arte do período:

Em meio ao provinciano ambiente local, esse pintor adquire prestígio. Suas exposições são bastante concorridas e louvados seus trabalhos

essencialmente acadêmicos, com esporádicas nuances de impressionismo, principalmente no período final de sua obra (SANTOS, 1986, p. 174).

Amparada nas pesquisas que realizou sobre o período, Cristina Ávila Santos mostra que apenas os jovens modernistas locais (Carlos Drummond, Pedro Nava, João Alphonsus, Martins de Almeida, Emílio Moura, entre outros) estavam em dia com “os avanços de concepção nas artes plásticas do País, consoantes com as novidades européias mais recentes” (SANTOS, 1986, p. 190). Além do grupo modernista mineiro, a autora confessa não ter encontrado “um só nome de artista **modernista**, a não ser o caso específico de Zina Aita, que não mora em Belo Horizonte e expõe aqui recém-chegada da Europa, não deixando mais que um marco obscuro de sua passagem” (SANTOS, 1986, p.191).

A autora atribui tal situação à influência de Aníbal Mattos:

Esse artista mobiliza, a partir de 1917, todas as manifestações públicas da capital na área da pintura. E se, por um lado, com sua liderança, incentiva o frágil ambiente artístico, por outro, retém longamente o processo natural de evolução que deveria se dar através do contato com as novidades de fora e o aperfeiçoamento da formação acadêmica mineira. A escola de Belas Artes que Aníbal Mattos cria (1917) vai ser, conseqüentemente, um prolongamento de sua formação e orientação acadêmicas, moldadas nos padrões neoclássicos que sobrevivem no País desde o século XIX. E, naturalmente, as pessoas que se formam sob essa influência recebem pouca ou nenhuma informação quanto às novas tendências estéticas do momento. Interessava a Aníbal Mattos, logicamente, divulgar o que ele acreditava ser o “melhor”, o “verdadeiro” em termos de arte. Note-se ainda que, até a década de 40, não há um só evento de artes plásticas atrás do qual não esteja o nome desse pintor (SANTOS, 1986, p. 190).

O papel desempenhado por Aníbal Mattos, fiel da balança nos assuntos concernentes à arte, só pode ser compreendido, ressalta Cristina Ávila Santos, pelo estudo das relações que se estabeleceram entre os artistas e literatos e as elites dirigentes que ocupavam o governo estadual durante a República Velha. Assim, a pintura e a literatura em Minas foram sustentadas, ao longo da República Velha, por um “mecenato ‘direto’ ou ‘indireto’, que vai abrigar os artistas e escritores mineiros” (SANTOS, 1986, p. 190). Desde a concessão de cargos públicos aos artistas e literatos, até a liberação de verbas para a criação de escolas de artes, museus, etc, o Estado afirma a sua função de mecenas das artes e letras. Assim:

Se, por um lado, a literatura modernista se firma através do mecenato estadual via PRM⁹, acreditamos que também as artes plásticas fiquem coagidas ou constrangidas frente à proteção dada através da mesma fonte,

⁹ Partido Republicano Mineiro

quando a ela se acomodam por um mesmo espírito conservador, pela sua natural tendência à manutenção de um estilo de vida moderado. Pois é ao mesmo mecenato estadual, enfim, a que está ligado o orientador da arte mineira do tempo, o artista Aníbal Mattos (SANTOS, 1986, p. 194).

Ainda dentro dessa vertente interpretativa da pintura mineira na República Velha, vale a pena citar o trabalho de Ivone Luzia Vieira. A autora radicaliza a tese de Cristina Ávila Santos e sustenta que os anos 20 e 30 marcaram a “hegemonia de Aníbal Mattos no sistema das belas artes de Belo Horizonte” (VIEIRA, 1997, p. 125).

Segundo ela, nos anos 20 e 30, já podem ser verificadas na jovem capital mineira manifestações artísticas vanguardistas. A autora cita a exposição de Zina Aita, em 1920, os desenhos de Pedro Nava, feitos nessa década e espalhados em livros e revistas dos seus amigos modernistas, e já na década de 30, a exposição de arte moderna do Bar Brasil, quando a insatisfação dos artistas mineiros com o conservadorismo estético da capital mineira teria atingido o auge.

Recuperando o argumento do mecenato estatal, a autora atribui ao Estado a responsabilidade por iniciativas visando bloquear o avanço do modernismo. Nesse sentido, a fração conservadora da sociedade mineira instalada no governo estadual “toma medidas visando controlar os meios de produção da cultura artística da cidade”. A primeira dessas providências foi convidar “o artista plástico Aníbal Mattos, procedente do Rio de Janeiro, para criar instituições de belas artes na cidade em conjunção com os valores do sistema”, ou seja, do sistema oligárquico (VIEIRA, 1997, p. 127). Aceitando o convite, Aníbal Mattos mudou-se para Belo Horizonte em 1917 e passou a coordenar o “sistema das belas artes na cidade”, produzindo e promovendo uma arte “em consonância com o gosto da burguesia dominante” (VIEIRA, 1997, p. 129).

Uma segunda vertente interpretativa acentuou a ação institucional de Aníbal Mattos, ao longo das décadas de 1920 e 1930.

Por exemplo, para Fernando Pedro Silva, as décadas de 20 e 30, longe de serem um momento de estagnação para a vida intelectual belo-horizontina, foram marcadas por um movimento cultural rico e intenso “não somente na literatura como também na pintura, no cinema, no teatro e na música” (SILVA, 1989, p. 47). Em sua revisão bibliográfica, Silva faz denúncia da “forma preconceituosa e pouco esclarecedora” com a qual a pintura mineira dessas duas décadas foi tratada:

A literatura foi o assunto preferido pelos estudiosos até o momento. Estes tendem a apresentar uma dinamização na produção literária e uma estagnação nas artes plásticas da época. Isso porque afirmam ter sido a literatura um dos únicos movimentos culturais da provinciana Capital Mineira. Partindo deste rótulo, de Capital atrasada e provinciana, trabalham exclusivamente com a literatura modernista... (SILVA, 1989, p. 47).

Faz menção aos estudos de Fernando Correia Dias, Cristina Ávila Santos e Ivone Luzia Vieira. Argumenta Silva que a luta dos pintores mineiros por maior autonomia não começou com o Salão do Bar Brasil, em 1936. Desde a fundação de Belo Horizonte, os pintores atuantes na cidade vinham tomando iniciativas no sentido de dinamizar a produção artística, criar um público para seus trabalhos, etc.

Fernando Pedro Silva propõe interpretarmos a atuação de Aníbal Mattos sob uma nova chave:

Entendemos que, para traçarmos o ambiente artístico de Belo Horizonte nos anos 20 e 30, temos que antes ressaltar o trabalho realizado por Aníbal Mattos, nesta Capital, em favor da cultura em geral. Aníbal Mattos foi usado, até então, como contraponto pelos pesquisadores do modernismo em Belo Horizonte, sendo meramente rotulado por estes como o responsável pelo atraso das artes na Cidade. Ao contrário, observamos que Belo Horizonte desde sua fundação teve um ambiente propício às artes, e este foi dinamizado a partir da chegada de Aníbal Mattos e, principalmente, da instauração da Sociedade Mineira de Belas Artes, em 1918, órgão responsável pelas promoções artísticas da Capital (SILVA, 1989, p. 49).

Arejando o debate em torno do significado da atuação de Aníbal Mattos como promotor cultural, Silva lança luz sobre um dos encargos assumidos por Aníbal Mattos, tarefa que talvez tenha sido responsável pela relação harmoniosa que ele manteve com a oligarquia perremista: projetar o nome de Belo Horizonte e seus artistas no campo artístico nacional (SILVA, 1989, p. 50).

Sobre a pintura mineira da República Velha, Silva considera a fatura impressionista o traço de união entre as obras de Aníbal Mattos, Genesco Murta, Renato de Lima e outros pintores do período:

Observando melhor os trabalhos desses artistas, constatamos a predominância das pinturas paisagísticas aos moldes impressionistas, o que não corresponde às normas neoclássicas e acadêmicas de se fazer arte. Os impressionistas, por sua vez, rejeitam a idéia de que há cânones específicos para expressar estados de espírito, valorizam a atitude subjetiva do artista, enfatizando a espontaneidade e a captação imediata do que é visto. Estes artistas saíram de seus estúdios e foram pintar ao ar livre, tendo um contato emocional com o objeto que lhes dominava a atenção (SILVA, 1989, p. 52).

Enfim, Silva nos convida a pensar a atuação no campo intelectual da cidade e a produção pictórica de Aníbal Mattos no bojo do processo de modernização da pintura de Belo Horizonte. Alerta para o fato de o “processo de modernização cultural de Belo Horizonte” não ter sido o mesmo do de São Paulo (SILVA, 1991, p. 121-124).

Outro trabalho que destaca a atuação de Aníbal Mattos no processo de modernização da pintura belo-horizontina é o de Marcelina das Graças de Almeida. Segundo Almeida (1997, p. 107), o dinamismo de Aníbal “permitiu que a cidade se revitalizasse em termos artísticos”. A autora chama a atenção para o ecletismo de Aníbal, que soube conjugar sua formação acadêmica com uma pintura mais descolada da estética naturalista, “que deixa de ser meramente formalista e documental para resultar em interpretações sensitivas e emotivas do pintor” (ALMEIDA, 1997, p. 108). Na conclusão de seu argumento, Almeida (1997, p. 108) ressalta o pioneirismo de Aníbal Mattos:

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

Na mesma linha, Andrade (2008) destaca o papel precursor de Aníbal Mattos, que, a despeito de ser um pintor acadêmico, criou nas décadas de 1920 e 1930, período de sua hegemonia, as condições institucionais para a posterior emergência e consolidação da pintura moderna em Belo Horizonte. Este autor analisa não somente a atuação institucional de Aníbal, mas também uma parte de sua produção pictórica. Em sua análise, destaca a filiação entre a temática da pintura de Aníbal e o sistema simbólico da “mineiridade”, redundando numa produção que prefere captar coisas e costumes que apontam para o passado. Segundo Andrade (2008, p. 15):

Os pintores acadêmicos não se interessam pela produção de imagens modernas. Ficam 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 Belo Horizonte, mas conseguiam apenas ver o que poderia restar do Curral Del Rei. Gesto

que se aproximava de Charles Baudelaire (1998), quando andava pela cidade de Paris.

As paisagens produzidas por Aníbal e sua turma eram bem recebidas pelo público e pela crítica, que se reconheciam nelas. Andrade (2008, p. 17) também chama atenção para certo parentesco formal e temático entre a produção de Aníbal e a produção de Almeida Júnior, que se tornara famoso no final do século XIX por pintar cenas e costumes do universo “caipira” do interior de São Paulo.

Outro aspecto interessante do trabalho de Andrade é a análise que ele faz da recepção às obras de Aníbal Mattos. Mostra o autor como essa crítica, de início acolhedora e apologética, tornar-se-ia com o tempo mais exigente, começando a se incomodar com a insistência do pintor em pintar sempre do mesmo jeito, cedendo muito pouco à estética moderna (ANDRADE, 2008, p. 22-28).

2.2 Pintura mineira à luz da sociologia da cultura

A literatura pertinente à pintura belo-horizontina das décadas de 1920 e 1930 levantou alguns problemas interessantes. O propósito do que segue abaixo é interpretar tais problemas à luz de alguns conceitos da sociologia da cultura.

O problema das velocidades diferentes dos modernismos literário (1920) e pictórico (1940) em Belo Horizonte suscita algumas interessantes questões sociológicas às quais pretendo dedicar a minha pesquisa.

A consolidação dos modernismos literário e pictórico em momentos diferentes foi considerada um “paradoxo” e a pintura produzida e consumida em Belo Horizonte nas décadas de 1920 e 1930 foi interpretada como uma pintura “atrasada”. A pergunta levantada pelos historiadores para enfrentar esse paradoxo foi então: por que a pintura não acompanhou a “evolução formal” da literatura?

No entanto, poderíamos inverter a pergunta: mas, por que a pintura deveria caminhar no mesmo passo que a literatura? Como já mostraram Coelho, Fígoli e Noronha (2008), estamos diante de um problema de explicação até certo ponto insólito: por que algo que “deveria acontecer” não aconteceu? Mas poderíamos perguntar ainda: por que *deveria* acontecer? Há intrinsecamente necessidade de uma correspondência no tempo histórico das

diferentes artes num certo espaço social? Não deveriam as condições diferentes de produção e de recepção de artes diversas determinar "lances" diferentes nos respectivos jogos que elas estabelecem para produtores e receptores?

Isso conduz a uma questão teórica, qual seja, a questão da “unidade cultural” de uma época. A defasagem da pintura em face da literatura causa espanto, é considerada “paradoxal” porque ambas, literatura e pintura, são tomadas como uma espécie de “emanação” de um mesmo *Zeitgeist* (espírito do tempo).

Por uma espécie de *hegelianismo atenuado*¹⁰, o modernismo é tomado como uma espécie de “unidade cultural” de uma época e de uma sociedade. Ernst Gombrich já alertou para os riscos do que ele chamou “falácia fisionômica”: “mito segundo o qual o sistema de signos, o estilo, não é uma linguagem, mas uma enunciação do coletivo, pela qual uma nação ou uma época nos fala” (GOMBRICH, 1999, p. 112). Estamos no terreno da famosa “teoria do reflexo”, cuja paternidade é atribuída a Arnold Hauser. Em seu livro *História social da arte e da literatura*, Hauser avançou a tese de que as relações entre as forças sociais e econômicas de um determinado momento histórico se refletem na visão de mundo dessa época e que esta visão de mundo se reflete, por sua vez, na arte. A leitura desse livro de Hauser gerou este comentário, entre irritado e irônico, de Gombrich (1999, p. 91):

Essa coisa de clima mental, uma atitude predominante em períodos ou sociedades, existe, e a arte e os artistas são obrigados a reagir a certas mudanças dos valores dominantes [...] Aqueles de nós que não são coletivistas e acreditam que as nações, raças, classes ou períodos [não] são entidades psicológicas unificadas, nem são materialistas dialéticos impassíveis diante da descoberta de “contradições”, preferimos perguntar em cada caso individual até que ponto uma mudança estilística pode ser usada como indício de novas atitudes psicológicas e o que, exatamente, tal correlação deveria implicar. É que sabemos que “estilo” na arte é de fato uma indicação um tanto problemática de mudança social ou intelectual...

Além disso, considerar o modernismo brasileiro como consequência de uma "evolução formal", como o faz Cristina Santos, corre o risco de descambar para uma abordagem evolucionista da história da arte. O modernismo não se propôs como "evolução", isto é, como mais um passo à frente na cadeia de sucessões de escolas artísticas: para seus autores, o modernismo era uma *revolução*. Quer dizer, um corte, uma ruptura, uma reinvenção das artes brasileiras (COELHO; FÍGOLI; NORONHA, 2008). Da mesma forma, pensar, como o faz Dias (1984), o modernismo pictórico dos anos 1940 como uma reação à estagnação que se seguiu à morte de Ataíde (cerca de 1830), é incorrer num tipo de explicação

¹⁰ Ver BOURDIEU, 1996, p. 226-228

mecânica. O risco maior é incorreremos numa história evolucionista da arte entendida como história da sucessão dos estilos, cujo princípio de mudança é mecânico: esgotamento e reação. Segundo Meyer Schapiro (2010, p. 254; os grifos são meus),

A forma antitética de uma transformação não nos permite, porém, julgar uma nova arte como simples reação ou como a resposta inevitável a uma antiga cujos recursos se exauriram completamente; assim como a sucessão de guerra e paz não significa que a guerra seja a reação inerente à paz e vice-versa. As energias necessárias para a reação, que às vezes têm um efeito drástico e revigorante sobre a arte, perdem-se de vista em semelhante análise; é impossível explicar desse modo a direção e a força particulares do novo movimento, seu momento específico, região e objetivos. A teoria do esgotamento e reação imanescentes é inadequada não apenas porque reduz a atividade humana a um simples movimento mecânico, como uma bola rebatida, mas ao negligenciar as fontes de energia e as condições do campo não faz justiça à sua própria e limitada concepção mecânica. *A contraposição de uma reação é muitas vezes uma questão artificial, mais evidente nas polêmicas acadêmicas ou nos esquemas de historiadores formalistas do que na verdadeira transformação histórica.*

Como observou Schapiro, é preciso estudar a situação do campo com e contra o qual uma determinada revolução simbólica se afirmou. Devemos, portanto, esmiuçar as condições de produção e recepção de pinturas na cidade no período em questão.

Como já preveniu Becker (1977, p. 10), ao estudarmos a produção e a recepção de obras de arte:

[...] não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. Localizados esses grupos, procuramos, então, todas as demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo, gradativamente, o quadro mais completo de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta.

E como o público consumidor de obras de arte faz parte dessa rede, uma sociologia da cultura orientada para a análise de uma determinada maneira de fazer e apreciar a arte, no nosso caso, a pintura, deve se debruçar tanto sobre a produção, como sobre a recepção das obras de arte.

Pensar a pintura como um “campo” equivale a considerar os agentes envolvidos na produção, distribuição e consumo de pinturas como participantes de um universo social dotado de autonomia relativa, com seus interesses específicos e suas apostas específicas. O

campo artístico é um campo de forças no interior do qual os agentes lutam pelo monopólio do direito de legislar sobre o que é e o que não é arte (BOURDIEU, 2004, p. 172).

Com efeito, ao analisar a produção e a recepção de obras de arte, a sociologia tende a colocar em evidência a pluralidade de agentes e instituições implicados nesta atividade. Seja mediante o conceito de mundo da arte, ressaltando as interações efetivas e os conhecimentos compartilhados (convenções) pelos agentes implicados na produção material e mental da obra de arte (BECKER, 1982), seja por meio do conceito de campo artístico, explicitando a estrutura de relações objetivas subjacentes às disputas entre agentes e instituições pelo monopólio da legitimidade propriamente artística (BOURDIEU, 1996), a sociologia da arte tenta romper com o fetichismo da obra de arte implicado na crença no poder criador do artista (BOURDIEU, 1996, p. 258-259 e BECKER, 1982, p. 14-24). O artista produz suas obras no interior de uma rede de relações constituída por todas as pessoas envolvidas na produção de objetos artísticos. Uma vez que a obra de arte só existe enquanto tal se for reconhecida socialmente por espectadores dotados de categorias de percepção estéticas, a sociologia da arte tem por objeto o estudo dos agentes e instituições envolvidos na produção material da obra e na produção da crença no valor da obra (BOURDIEU, 1996, p. 259).

Como já observou Bourdieu (1996, p. 322):

Tudo isso significa que não se podem criar na ciência das obras duas partes, uma consagrada à produção, a outra à recepção. O princípio de reflexividade impõe-se aqui por si mesmo: a ciência da produção da obra de arte, isto é, da emergência progressiva de um campo relativamente autônomo de produção que é para si mesmo seu próprio mercado e de uma produção que, sendo para si mesma seu fim, afirma o primado absoluto da forma sobre a função, é, por isso mesmo, ciência da emergência da disposição estética pura, capaz de privilegiar, nas obras assim produzidas (e, potencialmente, em qualquer coisa do mundo), a forma em relação à função.

Isso nos conduz à questão empírica da situação do campo artístico em Belo Horizonte ao longo das primeiras décadas do século. Nesse sentido, devemos investigar: quais eram as condições de sua existência, os prêmios em disputa e as “regras da arte”, quais as formas assumidas pela competição pela legitimidade artística e de que modo se deu a abertura do campo às estratégias de subversão (claramente a característica da “jogada” modernista dos participantes do Salão do Bar Brasil, em 1936)? Poderíamos falar de concorrência, disputa de posições no “campo” da pintura belo-horizontina, pelo menos antes do tempo de JK na Prefeitura (1940-1945)?

É plausível afirmar que o campo intelectual na cidade era relativamente pouco diferenciado na época, com baixa autonomia estrutural de cada um dos subcampos que o compõem – ciências, artes, direito, jornalismo etc. implicando, entre outras coisas, a pouca especialização dos agentes que neles atuam e ocupam posições de autoridade e legitimidade.

Outra questão que deve ser investigada é a da *competência artística* dos receptores, da sua capacidade de compreender o que está em jogo num determinado evento artístico (por exemplo, sua natureza vanguardista, no caso da mostra de Zina Aita). É um problema de *formação* do público, do seu acesso à cultura, tanto a tradicional quanto a moderna. É um problema sociológico típico: formula-se como questão relativa à competência de um público de arte, quer dizer, do seu conhecimento dos códigos propriamente artísticos. É conhecido na literatura relevante como o problema da *recepção* das obras de arte (COELHO; FÍGOLI; NORONHA, 2008).

Com efeito, uma obra de arte – uma pintura, por exemplo – pode ser apreendida conforme esquemas de decifração muito distintos. A percepção propriamente estética distingue-se da percepção ingênua da obra de arte pela seleção de traços pertinentes que ela opera. Enquanto a percepção ingênua trata os elementos da representação (por exemplo, uma construção) como signos investidos de uma significação transcendente à própria representação (“trata-se da Fazenda da Borda”, ou ainda “era ali que os inconfidentes se reuniam”), a percepção propriamente estética seleciona os únicos traços pertinentes do ponto de vista da forma: uma *maneira particular de pintar* aquela construção (“trata-se de uma pintura impressionista”), isto é, um *estilo* “como modo de representação onde se exprime o modo de percepção, de pensamento e de captação próprio de uma época, de uma classe, de uma fração de classe ou de um grupamento artístico” (BOURDIEU, 1999, p. 283).

A aptidão para perceber e decifrar as características propriamente estilísticas de uma obra de arte depende da familiaridade do receptor (adquirida pelo convívio com as obras ou por intermédio de uma aprendizagem explícita) com os códigos propriamente artísticos empregados na obra.¹¹ No caso em que o receptor não domina os códigos propriamente artísticos (nomes de escolas, fases no trabalho de um pintor, etc), a obra é percebida segundo códigos da vida cotidiana, sendo submetida, portanto, a uma leitura mais “realista”, presa aos temas tratados.

¹¹ Sobre o conceito de “competência artística”, ver BOURDIEU, 2003, p. 73; e BOURDIEU, 1999, p. 283

A competência artística de um indivíduo, entendida como a capacidade de perceber os códigos artísticos empregados numa obra de arte, está estreitamente relacionada com a familiaridade prolongada com um determinado conjunto de obras e com o conhecimento dos sistemas de classificação propriamente artísticos aprendidos em casa ou na Escola. Esses sistemas de classificação, que orientam o olhar para certas características da obra, tendem a variar segundo as épocas e as classes sociais.¹²

Dessa forma, a análise dos esquemas de percepção da obra constitui complemento indispensável do estudo dos esquemas de produção da obra, “na medida em que toda obra é de algum modo feita duas vezes, primeiro pelo produtor e depois pelo consumidor, ou melhor, pelo grupo a que pertence o consumidor” (BOURDIEU, 1999, p. 286).

Uma explicação possível para a questão do “atraso” da pintura seria levar em consideração que, sendo mais enraizada na cultura das classes dominantes, a prática literária estava mais propensa do que a prática das artes plásticas a acompanhar, no Brasil e em Minas, os movimentos de renovação e atualização da linguagem.

Havia uma fração mais requintada da oligarquia mineira que tinha uma predileção pelas “letras”, perpetuando uma tradição bastante antiga de mandarinato.¹³ Afonso Arinos de Melo Franco, representante típico dessa linhagem de “mandarins”, estabelece uma distinção entre as “famílias governamentais” do Estado:

A minha gente materna e paterna subira, naturalmente, dos municípios da mata e do sertão para a nova capital. De ouvidores e capitães-mores na Colônia, de deputados provinciais e gerais no Império, presidente de Estado, deputados e senadores, estaduais e federais na República, chegavam a Belo Horizonte contando gerações a serviço do povo mineiro [...]
Era, autenticamente, uma família senhoril; de senhores mineiros, bem entendido, modestos, sem luxos nem riquezas, mas senhores. Isto é, gente simples mas altiva, incapaz de sofrer qualquer humilhação para subir na vida. O que os diferenciava, talvez, de outros grupos familiares no mesmo gênero, existentes no Estado, era a ininterrupta tradição intelectual que fazia da literatura na nossa casa, uma coisa comum, uma conversa de todo dia. A

¹² BOURDIEU, 2003, p. 72-73; BOURDIEU, 1999, p. 286

¹³ Segundo Fernando de Azevedo: “Penetrado, em geral, em todo o século XIX, do velho espírito livresco e dialético, o ensino superior fabrica incessantemente uma espécie de aristocracia nova, a dos diplomados, quer dos que se conservam dentro da profissão para que se preparam, quer dos que desertam ou transbordam dos quadros profissionais para as letras, o jornalismo, a política e a administração. Todo esse ensino [...] e os diplomas que o sancionaram, abriam aos jovens, bacharéis e doutores, cargos e funções públicas em todos os quadros administrativos e políticos do país. A classe dos intelectuais, de tipo profissional, que cresceu sem cessar desde o Império, e sobretudo na República, e na qual se integram mentalidades, encerradas no círculo estreito de suas profissões ou abertas para horizontes mais largos, não é senão uma simples categoria social, tudo que se pode chamar a elite intelectual do país, que não procurava as mais das vezes ou julgava não poder encontrar meios de subsistência senão nas atividades governamentais ou administrativas”. Ver AZEVEDO, 1963, p. 296-297

literatura nos acompanhava desde a Colônia (MELO FRANCO, 1961, p. 22).

Fernando de Azevedo, em seu livro clássico *A Cultura Brasileira*, esmiúça as afinidades entre o desempenho das tarefas burocráticas e o cultivo literário:

A tendência para as letras, ainda no domínio profissional, e os trabalhos dispersos de cultores desinteressados da ciência, revelam esse esforço, verdadeiramente notável, entre brasileiros, para ultrapassar e dominar, pela cultura, a profissão. [...] Para libertar-se da tirania da profissão e escapar às especializações estreitas, não havia outro recurso para o brasileiro senão a literatura que lhe alargava os horizontes, lhe dava novas armas intelectuais e lhe fornecia “esse grão de fantasia e de sonho que viesse moderar o furor da atenção ordinária do homem aos seus fins práticos”. Assim, pois, se poucos profissionais deveram todo o prestígio que conquistaram, exclusivamente ao exercício de sua profissão, a maior parte dos que, entre eles, atingiram as eminências intelectuais, não só não desdenharam as letras, mas nelas procuraram e às vezes encontraram um ponto de apoio e o meio mais eficaz para dilatar a sua autoridade além das fronteiras das profissões liberais. Em alguns, as letras acabaram por dominar a profissão; em outros, prevaleceu sobre as letras, que não chegaram a absorvê-los, a carreira em que se especializaram; e em raros a profissão e a arte literária, elevando-se a um alto grau, associaram-se e equilibraram-se por tal forma que a cultura específica se tornou a substância das letras e as letras o mais belo instrumento da profissão (AZEVEDO, 1963, p. 305-306).

Outra questão levantada pela bibliografia consagrada à pintura belo-horizontina das décadas de 1920 e 1930 é a do “mecenato estatal”. O Estado teria agido ao longo desse período como “mecenas das artes”. É preciso, portanto, determinar e esclarecer os efeitos do mecenato estatal sobre as formas que assumiram na cidade o campo da produção e o campo das instâncias de reprodução e de consagração artísticas.

Como já foi apontado por Coelho, Fígoli e Noronha (2008), é preciso esmiuçar as ambivalências que a dependência do aparelho de Estado criava nos artistas mineiros: ao mesmo tempo participando das esferas do poder, seja por laços familiares e de amizade, seja por relações profissionais, políticas e econômicas; e vendo-se na necessidade (política, moral) de criticar esse poder com o qual conviviam intimamente na vida diária, os artistas desenvolveram diversas estratégias para conquistar a autonomia indispensável à constituição de um verdadeiro campo artístico.

Nesse sentido, parece pertinente a observação de Bourdieu (2004, p. 174-175) de que os artistas e escritores ocupam uma posição dominada nas suas relações com os detentores do poder político e econômico. No entanto, Bourdieu faz a ressalva que, enquanto detentores de

um poder específico – o poder de ordenar o mundo natural e social através de discursos, representações e imagens – os produtores culturais possuem *interesses específicos*, interesses ligados ao fato de pertencerem a um campo de produção relativamente autônomo, com suas apostas e regras específicas (BOURDIEU, 2004, p. 176). O que implica pensar a relação entre os artistas e escritores e os detentores do poder político e econômico como uma relação de troca, evitando reduzir a arte, ou a literatura, a mera ideologia.

Ao longo do processo de emergência de um campo artístico, as instâncias políticas – na ausência de instâncias autônomas de reprodução (por exemplo, escolas de belas artes) e consagração (por exemplo, salões de belas artes) propriamente artísticas – exercem um domínio direto sobre os pintores, em virtude das sanções materiais e simbólicas que monopolizam: pensões, acesso à possibilidade de expor nos salões de pintura, cargos ou postos remunerados, distinções honoríficas, etc (BOURDIEU, 1996, p. 64-70).

Nesse momento, durante a fase de emergência de um campo artístico, – e era isso o que estava acontecendo em Belo Horizonte nas décadas de 1920 e 1930: a emergência de um campo artístico –, é mais intensa a *subordinação estrutural* dos produtores culturais aos detentores dos poderes temporais (poder político ou econômico):

A relação entre os produtores culturais e os dominantes não tem mais nada do que pôde caracterizá-la nos séculos anteriores, trata-se da dependência direta em relação ao comanditário (mais freqüente entre os pintores, mas também atestada no caso dos escritores) ou mesmo da fidelidade a um mecenas ou a um protetor oficial das artes. Doravante, trata-se de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias [e artísticas], seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc, seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistemas de valores que, especialmente por intermédio dos salões [mundanos], unem pelo menos uma parte dos escritores [e dos artistas] a certas frações da alta sociedade, e *contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado* (BOURDIEU, 1996, p. 65).¹⁴

Essa imbricação do campo do poder com o campo artístico instaura uma rede de trocas entre os artistas e escritores e os poderosos. No caso brasileiro, o ingresso no serviço público permitiu “aos herdeiros dos ramos empobrecidos da classe dirigente resgatar o

¹⁴ Os acréscimos entre colchetes e os grifos são meus.

declínio social a que se viam condenados assumindo diferentes tarefas na divisão do trabalho de dominação” (MICELI, 2001, p. 200). Dessa forma, instaurou-se uma situação de dependência material e institucional dos intelectuais e artistas para com o poder público, cujos subsídios sustentam as iniciativas desses produtores culturais, colocando-os a salvo das oscilações de prestígio e imunes às sanções de um mercado de bens simbólicos ainda bastante incipiente e apático (MICELI, 2001, p. 215).

Por esses motivos, os escritores e artistas cooptados pelo Estado Cartorial encontravam-se numa situação contraditória perante sua produção intelectual:

Operando numa conjuntura político-ideológica de complexidade muito maior se comparada àquela vivida pela geração de 1870, eles acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de “construção institucional” em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado subsidia de algum modo indireto. Na condição de presas da máquina do Estado e, ao mesmo tempo, desejosos de se livrarem dos cerceamentos que costumam tolher os praticantes de uma arte e uma literatura oficiais, eles resolveram esse dilema cedendo ao encanto de justificações idealistas (MICELI, 2001, p. 216).

Na situação de intelectuais cooptados pelo Estado, eles tentaram, de todas as maneiras, compatibilizar as demandas oficiais com aquelas derivadas do processo de autonomização do campo intelectual. E foi dentro dessa conjuntura que começou a tomar corpo a concepção de “cultura brasileira” sob cuja chancela, desde então, “se constituiu uma rede de instâncias de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos, às custas das dotações oficiais” (MICELI, 2001, p. 216).

Enfim, durante a República Velha, mas principalmente após a consolidação do regime Vargas, o Estado se afirmou como fiador dos padrões de legitimidade intelectual: “As encomendas, os prêmios, as viagens de representação, as prebendas, tudo que ostentasse o timbre do oficialismo passou a constituir a caução daqueles que aspiravam ingressar no panteão da ‘cultura brasileira’” (MICELI, 2001, p. 217).

Essas observações de Sérgio Miceli a respeito das “ligações duradouras” entre os artistas e as elites dirigentes, a despeito de ser uma leitura, às vezes, demasiado desencantada da prática intelectual, podem ser úteis para pensar a fase inicial da construção de um campo artístico em Belo Horizonte. Principalmente se levarmos em conta que as elites dirigentes de Minas viveram, durante a República Velha, um momento de *construção de uma identidade regional*, condição de sua efetiva participação no campo político nacional.

No próximo capítulo, investigo as condições da produção e recepção de pinturas no período anterior à chegada do Aníbal à cidade, fase que coincide com a fundação e construção de Belo Horizonte, que se arrastou até a Primeira Guerra. Em seguida, no terceiro capítulo, abordo as questões levantadas acima, chamando atenção para o papel desempenhado por Aníbal Mattos no processo de emergência do campo artístico da cidade.

3 A PINTURA NOS TEMPOS HERÓICOS DE BELO HORIZONTE

Este capítulo trata da pintura produzida em Belo Horizonte nas duas primeiras décadas de vida dessa cidade. Como não poderia deixar de ser, a pintura esteve praticamente a reboque das atividades de construção da cidade (1894-1897). Nos primeiros anos, a atividade pictórica se reduziu, grosso modo, aos trabalhos de decoração dos edifícios públicos e das residências dos funcionários mais graduados. Nessa fase, as encomendas eram abundantes e os artistas-artesãos que se incumbiram delas encontravam trabalho com facilidade. Cessado esse primeiro momento eufórico, as encomendas escassearam e grande parte desses artesãos migrou para outras cidades, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, em busca de novas oportunidades de trabalho. A vida artística da cidade entraria em estagnação, somente perturbada por raras exposições de pintura. Como veremos, esse quadro só mudaria com a chegada do artista Aníbal Mattos.

A proposta desse capítulo consiste em pensar a pintura desses tempos heróicos de fundação como uma produção ainda bastante artesanal, na qual as relações que se estabelecem entre os pintores e seus clientes são marcadas por acentuada diferença de poder entre eles, o poder pendendo para o lado dos clientes. Na elaboração dessa hipótese, inspirei-me sobretudo no estudo de Norbert Elias a respeito da trajetória de Wolfgang Amadeus Mozart.

Nessa obra, Elias elabora duas tipologias baseadas nas relações de poder entre os produtores e os consumidores de obras de arte. Num caso, um artista-artesão trabalha para um cliente conhecido e o produto é criado com um propósito específico, socialmente determinado. Nesse caso, a intenção do produtor deve se subordinar “a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte” (ELIAS, 1995, p. 49). A forma da obra de arte é modelada pela função que ela desempenha para o cliente para o qual ela se destina.

Segundo Elias (1995, p. 49-50):

Aqui, os usuários da arte não constituem um agregado de consumidores individuais, cada qual relativamente bem individualizado, personificando, isoladamente dos outros, o instrumento, por assim dizer, em que ressoa a obra de arte. Ao contrário, a arte está ligada a receptores que, independentemente da ocasião em que as obras de arte são apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que a obra de arte tem para o grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne – por exemplo, na apresentação de uma ópera. Portanto, uma das funções importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se

exibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo [...] Nesse estágio, as ocasiões sociais para as quais as obras de arte eram produzidas não estavam, como hoje em dia, dedicadas especificamente ao prazer da arte.

Quando a relação de poder entre produtores e consumidores de obras de arte pende em favor dos artistas, “o padrão social dominante de arte é constituído de tal maneira que o artista individual tem muito mais espaço para a experimentação e a improvisação auto-regulada, individual” (ELIAS, 1995, p. 50).

Como tentarei deixar claro nas páginas que seguem, nas duas primeiras décadas após a fundação da nova capital de Minas, a balança do poder entre os artistas-artesãos e seus clientes pendia em favor dos segundos e as pinturas produzidas obedeciam ao gosto e às demandas simbólicas desses clientes.

Para entender os tipos de demanda desses clientes é preciso traçar, em linhas gerais, o processo histórico no interior do qual a fundação de Belo Horizonte estava inserida.

3.1 Tempos heróicos de fundação de Belo Horizonte

Como já mostrou Dulci (2005), a implantação do regime republicano foi uma transição operada de cima para baixo, que consistiu numa conciliação entre as velhas e as novas elites. Nas palavras de Otávio Dulci, “monarquistas e republicanos se fundiram nas oligarquias que dominaram a cena política durante décadas, num arranjo que reduzia o potencial transformador da mudança institucional” (DULCI, 2005, p. 109-110).

Com o advento da República (1889) e a adoção do sistema federativo, os recém-criados Estados (antigas Províncias) tiveram de se organizar internamente para poderem usufruir efetivamente a autonomia que lhes era delegada. Segundo Wirth (1982), a unidade no nível estadual significava unidade no Congresso Nacional e maior capacidade de barganha com o governo federal.

Em Minas, o pano de fundo da conciliação buscada era a questão da autonomia do Estado no contexto federativo em implantação. Minas ingressava na República com a sua economia relativamente estagnada e fracionada em sub-regiões frouxamente integradas entre si. A falta de coesão interna enfraquecia Minas na cena nacional, abrindo caminho para

eventuais interferências do poder central. A unificação da política mineira foi obtida através de diversas iniciativas.

Uma delas foi a unificação da oligarquia em torno do Partido Republicano Mineiro (PRM). Segundo Wirth (1982, p. 64).

Foi somente em 1898 que o Presidente do Estado, aliado aos mais fortes chefes políticos regionais, conseguiu o domínio. Usando uma combinação de novos poderes legais, violência e fraude eleitoral, o Presidente Silviano Brandão e os seus aliados forjaram uma máquina estadual unificada, que foi o novo PRM. Assim, Minas mudou de um fraco sistema congressional de caucus para o sistema de partido único, baseado no controle hierárquico. Unificada dentro de si mesma, Minas podia agora tentar conseguir grande influência no sistema federal para obter fundos para o seu programa político-econômico durante a longa crise do café. Outrossim, Silviano usou a crise econômica para reforçar instituições estaduais, reduzir o poder local, e projetar o Estado de Minas unificado no cenário federal.

Unificada em torno do PRM, a oligarquia mineira alcançou uma estabilidade política que só seria abalada com a Revolução de 1930. A Comissão Executiva do PRM, conhecida como “tarasca”¹⁵, funcionava como um colegiado, sob as ordens do Presidente do Estado.

Ao receber do Presidente a seleção de candidatos aos postos estaduais e federais, a Comissão enviava suas “sugestões” aos coronéis sob seu controle para as devidas nomeações [...] Em troca, o coronel esperava um quase inquestionável acesso aos impostos locais, os quais os mais escrupulosos usavam para construir estradas e pontes próximas de suas fazendas, ou de seus parentes e amigos mais próximos (WIRTH, 1982, p. 65).

Francisco de Assis Barbosa, no livro *Juscelino Kubitschek: uma revisão na política brasileira*, explica que o título de “coronel” era conferido aos chefes políticos do interior, aos mandões locais. O coronel, pela sua formação, distinguia-se do bacharel ou doutor e dos barões:

Não será este bem o caso de Silviano Brandão, diplomado em medicina, e dizem que bom médico, muito menos o de Bias Fortes e Francisco Sales, ambos bacharéis. Ainda que “doutores”, são os três representantes típicos, como que padronizados, do “coronelismo” político, fechados aos interesses exclusivistas do seu clã e do seu grupelho. São os “homens bons”, pertencentes às mais antigas famílias da cidade, em geral grandes proprietários rurais ou comerciantes fortes da zona urbana, sem nenhum

¹⁵ Segundo MARTINS FILHO, “tarasca” “significa, entre outras coisas, monstro, boneco que representa um animal monstruoso, mulher feia, chanfalho. Também significativo era o slogan, de uso corrente pelos políticos da época, que dizia ‘Fora do PRM, não há salvação’”. Martins Filho sugere que a “tarasca” era a “versão mineira do Leviatã”. MARTINS FILHO, 1981, p. 106.

lustre intelectual, cercados de amigos e compadres, dependentes e protegidos, que estendem o patriciado para fora dos limites da sua fazenda ou da sua casa, servindo às vezes, quando preciso, de conselheiro em assuntos domésticos e financiador de negócios. Mantêm assim no cabresto o eleitorado, manejado pelo chefe político quando quer e para onde quer (BARBOSA, 1960, p. 169).

O PRM unificou a política mineira. A bancada mineira, antes fragmentada, passou a ser conhecida como a “carneirada”, a serviço do presidente do Estado e de suas alianças com o presidente da República. Em 1899, Silviano Brandão, então presidente de Minas, aliou-se a Campos Sales, presidente da República, na formação da “política dos governadores” que estendeu ao nível federal o poder das oligarquias rurais. Segundo Carvalho (2005), o segredo do PRM “teve a ver com sua capacidade de absorver descontentes e de incorporar, no grupo hegemônico da base agrária, setores burocráticos e líderes intelectuais” (CARVALHO, 2005, p. 63).

Paralelamente ao processo de unificação da política mineira em torno do PRM, ocorreu a transferência da capital de Ouro Preto para o arraial do Curral d’El Rei. A mudança de capital esteve ligada a alterações na composição das elites dirigentes do Estado. Reduzia-se o peso das elites tradicionais da zona mineradora e aumentava-se o das elites do Sul e da Mata (CARVALHO, 2005).

A idéia de mudança da capital de Minas é antiga. Os próprios inconformes queriam transferi-la para São João d’El Rei. Após o esgotamento da mineração na zona central do Estado, a velha Capital, Ouro Preto, perdera a sua função integradora. Ao passo que a porção central do Estado entrava em decadência, a região Sul, sobretudo a Zona da Mata, adquiria crescente importância econômica e política. As novas elites da Mata e do Sul reivindicavam a transferência da Capital para a porção sul do Estado. No entanto, os “velhos troncos mineiros” da Zona Metalúrgica não endossavam as pretensões da burguesia agro-mercantil da Mata e do Sul (SINGER, 1968).

Segundo Afonso Arinos de Melo Franco, a mudança da Capital de Minas esteve ligada à emergência de novas forças econômicas dentro do Estado que, com a descentralização do poder trazida pela República, desencadearam uma luta pelo controle da máquina administrativa do recém-criado Estado:

A luta dos republicanos históricos contra os adesistas não passava, afinal, da luta entre duas regiões econômicas de Minas, pela supremacia política. A zona agrícola, fundada no café, tentava arrebatá-lo o poder político das mãos

dos representantes da velha zona decadente da mineração, como de fato o fez, mais tarde. Ora, a Mata e o Sul eram precisamente as zonas agrícolas novas, cuja expansão econômica estava exigindo poder político (MELO FRANCO, 1955, p. 230).

Na conclusão desse raciocínio, assim se expressava Afonso Arinos de Melo Franco: “Duas economias, duas mentalidades, duas épocas. Luta que terminaria com a fundação de Belo Horizonte” (MELO FRANCO, 1955, p. 232).

A disputa de poder político envolvia a questão da localização da sede administrativa do Estado. Segundo Resende (1974), a determinação do local para mudança da capital se deu num contexto de lutas entre zonas decadentes e zonas prósperas do Estado. O desequilíbrio econômico entre as diferentes áreas que compunham o “mosaico mineiro” ameaçava a unidade política do Estado. Os recém-chegados da Mata e do Sul encaravam inclusive a possibilidade de se separarem do restante do território e fundarem um novo Estado, “Minas do Sul”, com Capital naquela região.¹⁶

Otávio Dulci chama a atenção para outra significação da questão da mudança da Capital: naqueles primeiros anos do regime republicano, a fundação de uma nova Capital “era encarada por seus defensores como símbolo da inserção do Estado em uma nova fase de progresso” (DULCI, 1999, p. 40).

Segundo Dulci (2005), as elites dirigentes de Minas estavam preocupadas com a economia da região. A idéia de estagnação econômica surgia freqüentemente por contraste com a imagem de um passado de riqueza e prestígio, correspondente ao ciclo do ouro. Mas derivava igualmente de comparações desfavoráveis com o avanço econômicos dos outros Estados, sobretudo a pujante economia paulista. As elites de então percebiam este atraso como “perda de substância” de Minas: a idéia de que as riquezas e os talentos de Minas estavam escoando para outros centros, principalmente a Capital Federal e São Paulo.

Por sua vez, o problema da desarticulação interna era também continuamente enfatizado. O “mosaico mineiro”¹⁷ era composto de zonas bastante diferenciadas entre si: o

¹⁶ “Chegando a um acordo sobre uma nova capital, centralizadora, os mineiros abandonaram o separatismo, uma idéia então popular nas zonas, como a solução para seus diferentes problemas. Em 1873, o próprio imperador aprovou uma lei que criava uma nova província no corredor do vale do São Francisco, de Montes Claros em Minas ao sul de Pernambuco [...] Esta lei desapareceu em meio a rivalidades provinciais, mesmo com os mineiros do norte imaginando um futuro diferente para si mesmos [...] O Triângulo também foi agitado por clamores de separação. A negligência por parte da distante capital Ouro Preto, os altos impostos e o fato do comércio fluir através do porto de Santos foram as razões por que Uberaba e as cidades vizinhas desejaram juntar-se a São Paulo ou formar uma província separada na década de 1870. Houve também diversas leis para estabelecer uma província independente de Minas do Sul – todas negadas pela Assembléia Provincial em 1862, 1868, 1884 – ou o plano de anexar o Sul ao Norte de São Paulo”. WIRTH, 1982, p. 66-67

¹⁷ A expressão “mosaico mineiro” foi construída por John Wirth em seu clássico estudo *O Fiel da Balança: Minas Gerais na Federação Brasileira*. Segundo Wirth, “É fundamental o fato de Minas não ser uma região,

Estado parecia uma “colcha de retalhos”, sem suficiente integração entre as partes (DULCI, 2005).

A criação de uma nova capital aparecia como uma solução para grande parte desses problemas. Como já ressaltou Otávio Dulci, a escolha do local foi guiada por motivos políticos: a reivindicação da burguesia agro-mercantil da Zona da Mata e do Sul era atendida – cessando os clamores separatistas que partiam das oligarquias dessas duas regiões –, ao mesmo tempo, a nova capital continuaria no Centro, perto dos “velhos troncos mineiros” da região mineradora, que poderiam gozar os benefícios advindos dessa proximidade. Assim, segundo Otávio Dulci (1999, p. 40-41):

A escolha do local constituiu-se, afinal, numa obra de equilíbrio político, pela qual os conservadores renitentes foram vencidos sem que, entretanto, a capital fosse deslocada para as zonas economicamente dinâmicas. O arranjo obtido visava conciliar tradição e modernidade. O governo continuaria sediado na área central, relativamente próximo a Ouro Preto: este era o elo com o passado, com as origens da região mineira [...] O elemento modernizante, por sua vez, residia na decisão de fundar uma cidade planejada segundo concepções urbanísticas que refletiam a visão de progresso das elites brasileiras na virada do século.

mas um mosaico de sete zonas diferentes ou sub-regiões [...] Por um lado, este estado heterogêneo, que perfaz 7% do Brasil, refletia o impulso histórico de outras unidades além das fronteiras políticas da região. Por outro lado, cada zona desenvolveu-se numa linha diferente de tempo, dando ao estado uma longa história de crescimentos desarticulados e descontínuos. Em suma, essas sete zonas em que se costumam dividir o estado apresentam histórias particulares e problemas especiais que desafiam as soluções comuns”. WIRTH, 1982, p. 41

3.2 A Imagem de Minas

Não houve, portanto, substituição de elites em Minas durante a República Velha, mas sim *justaposição* de novos grupos aos tradicionais. Naquele momento, o que unificou as elites foi a percepção compartilhada de que a falta de integração entre as partes do “mosaico mineiro” as impedia de fazer valer seus trunfos na arena política nacional (DULCI, 1999).

Segundo Dulci, o peso político do Estado, a despeito das diferenças internas, ajudava a firmar uma “identidade comum e a manter aceso o seu interesse por essa fonte de poder e de prestígio que era o *establishment* estadual. Neste sentido, a projeção nacional de Minas funcionava como estímulo ao consenso político interno” (DULCI, 1999, p. 194).

De fato, um dos legados da formação histórica de Minas era sua numerosa população, fato que lhe conferia posição de destaque no campo do poder nacional: até meados do século XX, a bancada parlamentar mineira foi a maior do Congresso. Com a adoção do federalismo, o Estado recém-criado de Minas Gerais poderia contar com uma porção maior de recursos. Mas, as pretensões de Minas em desempenhar um papel decisivo na Federação, fazendo valer o peso de sua bancada, só seriam satisfeitas com o fim das suscetibilidades regionais e as hostilidades entre as facções do “mosaico mineiro”. Além disso, a crise econômica atravessada pelo Estado favorecia o consenso entre as elites.

Nessa conjuntura, o Partido Republicano Mineiro (PRM) foi reorganizado e consolidou um novo estilo de política que duraria ao longo de toda a República Velha. O PRM tornou-se a mais importante estrutura de recrutamento político nesse período, e a sua Comissão Executiva, apelidada de “Tarasca”, dominou a política mineira durante toda a República Velha.

Segundo David Fleischer (1982, p. 33):

O recrutamento político em Minas durante a República Velha funcionou dentro do que podemos chamar de “tácito acordo de cavalheiros”. Embora existissem rivalidades (na maioria, regionais) na cúpula política estadual, sempre tais diferenças foram resolvidas “em casa”, com a promessa de aproveitamento oportuno. Assim, Minas apresentou-se unida externamente (após 1898) dentro do jogo político nacional, como também foi o caso de São Paulo. Em razão disso, os dois Estados compartilharam tranquilamente o mando nacional até 1929, no esquema da “política dos governadores café-com-leite”.

Mas, como lembra Dulci, este *tácito acordo entre cavalheiros* foi embalado pela formação de um discurso e pela sistematização de um repertório de símbolos que cristalizavam uma imagem de Minas para consumo interno dessas elites e para legitimar as pretensões dos mineiros na arena nacional:

Para cimentar a unidade, desenvolveu-se em Minas todo um aparato simbólico destinado a cristalizar a identidade regional. Seu eixo é a dimensão política, como se poderia esperar. Trata-se de um conjunto de imagens que compõem uma espécie de subcultura política, consistente com os traços de um suposto caráter “regional”. Esta representação foi construída e reproduzida sob diversas formas ao longo do tempo, expressando-se no discurso das elites por sucessivas gerações (DULCI, 1999, p. 195).

Este conjunto de imagens se organizou na forma de uma ideologia da “mineiridade”, entendida como mito fundador e pauta para as ações vindouras. Os elementos básicos dessa auto-imagem forjada pelas elites são (DULCI, 1999, p. 195):

- O apego à tradição;
- A valorização da ordem, da estabilidade;
- Uma visão evolucionista da sociedade e da história;
- A busca do meio-termo, da solução moderada;
- O pragmatismo, a capacidade de acomodar interesses;
- A habilidade para alcançar objetivos políticos a menor custo.

No momento inaugural da República, segundo Dulci (1999, p. 199-200):

[...] quem melhor articulou as diversas faces da “mineiridade” para compor o retrato singular de Minas foi seguramente João Pinheiro. Deve-se a ele a oficialização do culto a Tiradentes, quando ocupou o governo estadual em 1890. Republicano histórico e doutrinador político, Pinheiro procurava, com isto, fixar uma simbologia especificamente republicana, salientando o conteúdo antimonárquico da Inconfidência. Mas, sendo também positivista convicto, trouxe à baila um tema novo: o do desenvolvimento. Em seu manifesto-programa de 1906, depois de ressaltar como “sinal do gênio mineiro” o “senso grave da ordem”, afirmava: “O povo de Minas Gerais tem-se governado dentro da Liberdade e da Ordem. Isto, porém, não basta. É preciso, também, promover, resolutamente, o Progresso”.

Nesse processo de construção de identidade, elementos geográficos da região e do passado de Minas, sobretudo a Inconfidência e o papel de Tiradentes, foram mobilizados na

construção de um sistema simbólico. A canonização de Tiradentes como símbolo da República e da audácia dos mineiros veio a calhar com o processo de afirmação de Minas no plano nacional. No início da República, o tema da identidade regional assumiu uma dimensão ideológica:

[...] diferentes traços e orientações, que até então haviam recebido ênfases variáveis conforme a época, foram integrados numa representação abrangente; emergiu um mito de origem que, por sua vez, continha uma variedade de significados; *o uso político da imagem do mineiro e de sua polis se tornou explícito* (DULCI, 1999, p. 200).¹⁸

Assim, como mostra Otávio Dulci, a ideologia da “mineiridade” ajudou a integrar as elites do “mosaico mineiro” em torno de um projeto de recuperação econômica do Estado, pela via política:

Em primeiro lugar, a “mineiridade”, ao servir de código unificador das elites, ajudou a compor o consenso estratégico de suas diversas frações em torno da definição e da implementação dos “interesses de Minas”. Da coesão desses segmentos e de sua atuação concertada na arena nacional dependia o aproveitamento de oportunidades favoráveis. Com efeito, o esforço modernizador das elites mineiras foi marcado por alto grau de continuidade institucional, o que também já foi evidenciado em nosso trabalho. Fator relevante para a convergência das elites residia nos laços que uniam muitos de seus membros: laços de família e de convivência estamental permeados por um senso de autovalorização que a concepção da “mineiridade” lhes fornecia.

Em segundo lugar, o argumento do equilíbrio era funcional para promover externamente os objetivos das elites mineiras. Atuando de modo compacto para ampliar seus próprios espaços, elas fortaleciam assim as credenciais de Minas como fiel da balança, o que resultou em ganhos importantes em diversos momentos (DULCI, 1999, p. 204-205).

¹⁸ Os grifos são meus.

3.3 Artes e ofícios

Como vimos, a fundação de Belo Horizonte esteve ligada a um processo de afirmação regional. Essa afirmação regional se traduziu na unificação da política mineira em torno do PRM, na sistematização da simbologia regional e na própria questão da mudança da capital. Naquele momento, as elites dirigentes do Estado estavam interessadas sobretudo em construir uma auto-imagem que as unificasse e que ao mesmo tempo legitimasse suas pretensões na arena política nacional: Minas, fiel da balança.

A fundação de Belo Horizonte se inseria nesse projeto de acomodação interna das elites, acomodação necessária para que elas pudessem projetar seus interesses no plano nacional. As elites mineiras pretendiam transformar Belo Horizonte em centro político e econômico do Estado. Unidas em torno do PRM, a oligarquia de fazendeiros e bacharéis administrou a capital durante toda a República Velha.

Como diz Fernando Correia Dias (1971, p. 82):

Foi Belo Horizonte construída e implantada num momento eufórico de afirmação regional. Levantou-a a geração política do federalismo. Uma geração, portanto, empenhada em fazer valer o nome, a presença, o prestígio de Minas. A velha oligarquia, com base nas áreas rurais e nas antigas cidades, articula-se na esfera regional. O crescimento belo-horizontino coincide com a consolidação da oligarquia agro-mercantil de Minas. Não pesa ainda a indústria.

No entanto, como defende Mello (1996), a fundação de Belo Horizonte não deve ser lida como uma ruptura do tipo antigo x moderno. Pois, se a criação de Belo Horizonte decorreu, como mostrou Dias, de um momento de afirmação regional, a mudança da capital estava inserida também num movimento de retorno às origens. Segundo o autor, a fundação de Belo Horizonte permitiu elevar Ouro Preto à condição de matriz da “civilização mineira” e, ao mesmo tempo, centro sagrado da República. Com a fundação de Belo Horizonte, as elites dirigentes de Minas criaram um duplo movimento: Um, ao futuro, Belo Horizonte “a noiva do trabalho”, nas palavras de João Pinheiro, e outro que, ao reconhecer Ouro Preto como solo sagrado da pátria, criava o panteão do “povo mineiro” (MELLO, 1996, p. 38).

Nessa fase de construção da cidade, fase que coincidiu com o projeto de afirmação de Minas na arena nacional, as elites dirigentes de Minas estavam preocupadas em projetar uma imagem de si mesmas e do seu Estado para o resto da Federação. Estas elites imprimiram

sua marca no gosto artístico que prevaleceu no traçado urbano, na arquitetura pública e privada, na pintura decorativa da época.

Essa oligarquia faz construir uma cidade para simbolizar sua intenção de ingressar na modernidade. Modernização pelo alto, diga-se de passagem, em que a malha urbana era utilizada como instrumento de dominação/segregação. Segundo Maria Auxiliadora Faria (1985, p. 29):

A interferência do Estado no espaço urbano foi feita, de um modo geral, em função dos interesses das oligarquias detentoras do Poder, cujas raízes ainda estavam plantadas no setor agrário-exportador. É neste quadro que se põe à mostra a singularidade do caso da cidade de Belo Horizonte. Idealizada e imposta pela fração mais moderna das elites mineiras, traduziu na sua ordenação físico-espacial o que havia de mais avançado em termos urbanísticos. A reação do Estado representante de interesses dessa fração e das tradicionais, frente à emergência no espaço de uma outra cidade que escapava às diretrizes da planta oficial, foi quase sempre autoritária, mesclada, não raro, de posturas paternalistas. Assim, administrava-se a cidade como se fora uma grande fazenda. Daí a segregação das classes no espaço e a atomização das potencialidades de ação organizada pela população, estabelecendo-se uma relação vertical entre esta e o Estado.

Como sugere Maria Auxiliadora Faria, esta elite “projetou no espaço urbano suas raízes sociais, tornando lógico o princípio da segregação físico-espacial e imprimindo à cidade que se construía, não o critério do uso e da participação, mas o do ‘espetáculo’” (FARIA, 1985, p. 28). Esta intervenção da oligarquia se evidenciaria na rigidez da planta inicial; no destaque concedido ao perímetro da Avenida do Contorno, espaço de circulação das elites, melhor dotado de equipamentos urbanos e infra-estrutura básica.

Segundo Celina Borges Lemos, o traçado geométrico das ruas e avenidas, a arquitetura eclética, os monumentos cívicos espalhados pela cidade eram ditados pelo padrão de gosto dessas elites, afeitas a uma arte monumental que glorificasse o poder e a indústria. O campo visual que surgia do conjunto urbano despertava a atenção para as fachadas e edifícios iluminados pelos feixes de luz que escorriam disciplinados pelas ruas e avenidas. A arquitetura funcionava como moldura no interior da qual alguns pontos notáveis se destacavam “como nódulos brilhantes da paisagem”:

[...] os principais prédios e áreas públicas foram dispostos de forma estratégica na malha urbana. O Palácio Presidencial foi construído na Praça da Liberdade, ao lado das Secretarias. Outros pontos notáveis, como os palácios da Justiça, do Congresso e da Municipalidade, foram distribuídos ao longo da Avenida Afonso Pena. Também foram definidas algumas áreas de interesse coletivo, como escolas públicas e privadas, o Mercado Municipal, o

Hipódromo, o Jardim Zoológico, o Parque Municipal e a Estação Ferroviária, entre outras. Ao lado disso, a Comissão Construtora manteve seus interesses centrados nas arquiteturas dos prédios públicos e privados e na distribuição da população na malha urbana. Procurou adequar, na medida do possível, os locais de trabalho e moradia, preservando e isolando os de maior status e poder aquisitivo (LEMOS, 1998, p. 90).

A arquitetura eclética, que chegou ao Brasil com a Missão Francesa no século XIX, esteve vinculada primordialmente a valores tradicionais, aos grupos burgueses amantes do progresso e do conforto, mas conservadores esteticamente. O ecletismo foi desde o início a linguagem arquitetônica das classes endinheiradas. Em Minas, a arquitetura eclética foi inaugurada com a nova capital. O ecletismo adotado nas construções dos prédios públicos e nos palacetes dos figurões do PRM (Partido Republicano Mineiro) foi, no albor da República, a principal manifestação do projeto de modernização colocado em prática pelas elites dirigentes de Minas (LEMOS, 1998).

Como já observou Marcelina das Graças de Almeida, “Nos primeiros vinte anos, desde a instalação da Comissão Construtora, o cotidiano da localidade esteve ligado ao processo de construção da cidade. Assim, as manifestações culturais e artísticas estavam naturalmente relacionadas com esse evento” (ALMEIDA, 1997, p. 79).

Movido pelo desejo de participar da construção da cidade, um contingente numeroso de pintores, estucadores, escultores, paisagistas e artesãos de ofícios e nacionalidades diversas deslocou-se para o arraial do Curral d’El Rei. Os artistas-artesãos italianos eram numerosos, mas havia também artesãos alemães, austríacos, suíços e portugueses. Grande parte veio a convite da Comissão Construtora; outros, “instigados pelo desejo de participar do avançado projeto republicano que significava a edificação da nova capital” (ALMEIDA, 1997, p. 79).

Nessa fase heróica de construção da cidade, as pinturas estiveram a cargo de artistas-artesãos europeus e de pintores nacionais que vieram para Belo Horizonte em busca de trabalho. Essas pinturas eram destinadas a adornar as paredes e forros dos edifícios oficiais e das residências dos funcionários públicos mais graduados. Naquela Belo Horizonte das duas primeiras décadas, a clientela desses artistas-artesãos que tomaram parte na construção da cidade era proveniente dos círculos oligárquicos que administravam o Estado. Os artesãos europeus e os pintores “da terra” que participaram da construção de Belo Horizonte tiveram de se haver com o padrão de gosto e as demandas simbólicas dessa elite de coronéis e bacharéis.

Essas demandas estavam ligadas ao processo de afirmação regional descrito acima. Como já mostrou Otávio Dulci, estas elites estavam interessadas em construir uma imagem de

Minas e de seu povo, tanto para consumo interno, como para legitimar suas pretensões na arena nacional. Os principais gêneros pictóricos, que seriam retomados depois por Aníbal Mattos e sua turma, surgiram nessa fase.

A Comissão Construtora contratou uma equipe composta de pintores, escultores, estucadores e artífices para decorar as paredes e forros dos principais edifícios públicos da cidade. Esta equipe era chefiada pelo pintor alemão Friedrich Anton Steckel, que havia se estabelecido no Rio de Janeiro desde meados do século XIX.¹⁹ Este pintor ficou na capital por cerca de dez anos, até ser contratado pelo Prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, para fazer decorações no Teatro Municipal daquela cidade. Executou para o governo mineiro pinturas alegóricas (“Presente, passado e futuro”, “Ordem, Liberdade, Progresso e Fraternidade”) no teto do Palácio da Liberdade, do Palácio da Justiça, pintou as paredes e alpendres das residências de alguns figurões da capital, registrou com seu pincel alguns momentos marcantes da história da cidade, como o Congresso Agrícola, Industrial e Comercial de 1903.

Segundo Almeida (1997, p. 92):

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

O “Clube das Violetas” sediava-se na residência do pintor, chamada de “Palacete Steckel”, à Rua Guajajaras, num edifício que sediaría posteriormente a sede da Universidade de Minas Gerais. O clube tinha uma orquestra própria e promoveu vários saraus naquela cidade em construção. Além disso, os membros desse clube promoveram concertos e recitais, incentivando a vida musical belo-horizontina de variadas formas. O Clube das Violetas contribuiu também para a formação de uma sociedade literária, os “Jardineiros do Ideal”, da qual faziam parte Lindolfo Azevedo, Prado Lopes, Afonso Pena Junior, Ernesto Cerqueira, Salvador Pinto Junior, Assis das Chagas, Artur Lobo, padre João Pio, Edgar da Mata Machado, Ismael Franzen, Aurélio Pires e Josafá Belo. Segundo Abílio Barreto, “foi no

¹⁹ Segundo Levy, o pintor Georg Grimm trabalhou com Steckel durante algum tempo: “Sua chegada ao Rio de Janeiro não deixou vestígios documentais, mas é certo que tenha de imediato estabelecido contato, na Corte, com o comerciante e decorador Friedrich Anton Steckel, estabelecido à Rua do Lavradio n° 16. Steckel mantinha firma com dois de seus irmãos, especializada em pintura de casas e navios, tingimento, douração, decoração, taboletas, letras em vidro, e venda de tintas, vernizes e objetos de pintura. Com ele Grimm trabalha por algum tempo, ao menos até o ano de 1882” (LEVY, 1980, p. 21).

‘Clube das Violetas’, com os ‘Jardineiros do Ideal’ que nasceram as nossas atividades literárias e artísticas” (BARRETO, 1950, p. 275). Em 1901, Steckel promoveu uma exposição de pinturas em sua residência, da qual participaram artistas mineiros como Alberto Delpino e Honório Esteves. No entanto, por causa de sua transferência para o Rio de Janeiro, já com idade bem avançada, quase 70 anos, Steckel não deu continuidade às suas atividades culturais (ALMEIDA, 1997).

Nessa fase heróica, muitos artesãos europeus se especializaram na decoração dos alpendres e das paredes internas das casas dos funcionários. As residências dos funcionários tinham ricas fachadas, com platibandas pintadas a óleo. Nas residências dos funcionários mais graduados, chamadas na época de “palacetes”, os alpendres eram decorados com pinturas de paisagens ouro-pretanas e marinhas. Nas paredes internas, pintavam-se motivos florais. Os alpendres das residências dos funcionários mais graduados eram decorados com marinhas e paisagens de Amilcar Agretti, Francisco Lino, José Quintino, Mário do Carmo, José Cantagalli, entre outros (MENEZES, 1982).

Esses pintores artesãos eram, em sua maioria, autodidatas e se ocupavam de diversos trabalhos à época da construção da cidade, que se estendeu, é bom lembrar, até a década de 1940. Além da pintura decorativa, esses artesãos se ocupavam dos projetos arquitetônicos e da construção das residências dos altos funcionários do governo mineiro. Foi este o caso do arquiteto, construtor e desenhista José Cantagalli, nascido na Itália, que se ocupou da elaboração do projeto arquitetônico de diversos prédios da capital – e que depois figuraria nos salões organizados por Aníbal Mattos (*Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte: 1894-1940*, 1997). O mesmo pode ser dito de J. Quintino.

Amilcar Agretti também era pintor autodidata – e também se juntaria a Aníbal Mattos na década de 1920. Talvez tenha aprendido o ofício de pintor com seu pai, Francisco Agretti, que estudara na Escola de Belas Artes de Bolonha. Amilcar Agretti, acompanhando seu pai, transferiu-se para Belo Horizonte no início do século XX. Foi responsável por pinturas decorativas nas residências dos figurões do PRM, particularmente em paredes de alpendres, onde era comum a representação de paisagens e marinhas (*Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte: 1894-1940*, 1997).

Segundo José Clemente (pseudônimo do escritor e jornalista Moacyr Andrade):

Todas as casas tinham varandas e os proprietários de muitas delas queriam nas paredes dos alpendres ver paisagens. Então, os pintores da terra esmeravam-se na mostra de suas brochas e pincéis e as pintavam.

Os ouro-pretanos, uniformemente, pediam nas varandas paisagens de Ouro Preto, sempre com o Itacolomi. Isso era para matar saudades.²⁰

A pintura de cavalete também foi praticada nesse período. As paisagens do arraial que seria extinto para dar lugar à nova capital e os panoramas da cidade moderna e planejada que surgia no meio do sertão eram muito apreciados. O pintor francês Émile Rouède executou três telas desse gênero para atender contrato firmado com a Comissão Construtora. Rouède era um pintor autodidata, não tendo cursado qualquer instituição oficial de ensino de artes. Segundo Almeida (1997), Rouède manteve relações com pintores paisagistas da chamada “Escola de Barbizon”²¹.

O governo mineiro também encomendou uma trilogia semelhante ao pintor ouro-pretano Honório Esteves do Sacramento. Honório Esteves pintou três telas registrando vistas do arraial, na mesma época de Rouède. Honório Esteves estudara na Imperial Academia de Belas Artes, onde foi discípulo de mestres acadêmicos consagrados como Pedro Américo, Vítor Meirelles, Zeferino da Costa e Rodolfo Amoedo. É importante destacar que, por essa época, o paisagista alemão Georg Grimm era também professor da Imperial Academia, tendo sido responsável pela introdução da pintura ao ar livre de enfoque naturalista.²² Depois de formado, Honório Esteves voltou para Ouro Preto, onde lecionou desenho até os últimos dias de sua vida na Escola Normal da antiga capital de Minas (ALMEIDA, 1997).

Outros pintores mineiros, pintores que já possuíam certa reputação no Rio de Janeiro, também receberam encomendas do governo mineiro. Vale lembrar as duas telas que Belmiro de Almeida pintou para decorar os salões do Palácio do governo: *Má Notícia* e *Aurora de 15 de Novembro*. Outro pintor mineiro, Alberto Delpino, também executou telas para atender encomendas do governo mineiro. Segundo Raul Tassini (1947, p. 133):

²⁰ “O Estilo das Construções e os Arquitetos”, Revista do Arquivo Público Mineiro, 1982.

²¹ Segundo Carlos Roberto Maciel Levy, em meados do século passado na França, “um pequeno grupo de pintores se reúne em torno de Théodore Rousseau (1812-1867) e de Jean François Millet (1814-1875), constituindo a chamada Escola de Barbizon”, cujos trabalhos se inspiram no exemplo dos pintores ingleses interessados em retratar a natureza com fidelidade e ao mesmo tempo com sentimento (LEVY, 1980, p. 17).

²² Segundo Levy, “Na vetusta Academia Imperial a aula de Georg Grimm passou a ser o centro de compensação das frustrações geradas pelo imobilismo dos processos de ensino então adotados. O mestre alemão professava a mais ampla admiração pela natureza e agora, sob o sol e a luminosidade tropicais, encontrava o melhor ambiente para entregar-se a seu espírito andarilho e aventureiro. Todas as localidades, próximas ou distantes, passam a ser objeto do interesse do professor e dos seus alunos. Com facilidade ele obtém a simpatia e o entusiasmo dos jovens pintores sob seus cuidados na aula de paisagem, estimulando-os a sentirem verdadeira paixão pelos elementos naturais e pelas possibilidades de representação visual criadas a partir de um enfoque estritamente naturalista. E, depois, exige com energia e autoridade que as pinturas sejam inteira e exclusivamente realizadas ao ar livre, eliminando assim a hipótese de que a perfeita sensibilidade que considerava imprescindível para a execução de tais trabalhos fosse prejudicada por eventuais tentações maneiristas” (LEVY, 1980, p. 35).

Da numerosa bagagem artística de Mestre Delpino figura: “O tropeiro”, com o qual se laureou, pertencente à família Fontainha. “Perfil de Tiradentes” [...] no Palácio da Liberdade, bem como “Bebedouro”. “Faiscadora”, tela sobre mineração, na Secretaria do Interior [...] “Candeieiro”, na Secretaria de Agricultura. “Solar dos Andrada”, em Barbacena [...] São José”, tela sacra, ofertada ao sábio D. Silvério Gomes Pimenta [...] “Marília de Dirceu”....

Várias das telas de Alberto Delpino pertenciam originalmente à coleção do Palácio da Liberdade: *Perfil de Tiradentes*, *Bebedouro*, *Paisagem de Mariana* e *Saudosa Marília*, com uma vista de Ouro Preto ocupando o segundo plano da tela e o pico do Itacolomi ao fundo (ALMEIDA, 1997). Alberto Delpino atuou também como ilustrador em revistas do Rio de Janeiro e lecionou desenho no Internato do Ginásio Mineiro em Barbacena até a década de 1930, quando ele se mudou para Belo Horizonte (ALMEIDA, 1997).

Outros dois pintores que tiveram trabalhos adquiridos pelo governo de Minas eram José Jacinto das Neves e Francisco de Paula Rocha.

O primeiro era pintor autodidata e funcionário da Secretaria do Interior. José Jacinto das Neves pintou uma tela histórica, *Casa de Varginha*, retratando a casa que teria dado abrigo a Tiradentes, quando este viajava para a Corte. Esta tela, hoje na pinacoteca do Museu Mineiro, pertencia originalmente ao Palácio da Liberdade.

O sabarense Francisco de Paula Rocha também era pintor autodidata, tendo recebido lições de pintura de Alberto Delpino. Transferiu-se para a nova capital no início do século XX, onde foi professor de desenho no Externato do Ginásio Mineiro. Francisco de Paula Rocha pintou uma tela histórica, *Casa dos Inconfidentes*, hoje pertencente ao Museu Mineiro (ALMEIDA, 1997).

Esse grupo de pintores mineiros que executaram trabalhos para o governo do Estado já havia, um pouco antes em Ouro Preto, ensaiado um movimento de renovação artística. Segundo Sylvio de Vasconcellos, nas duas últimas décadas do século XIX, constituiu-se em Ouro Preto um grupo de pintores “já inteiramente desligados da tradição barroca, mas, ao que parece, em dia com as últimas novidades européias” (VASCONCELLOS, 1959, p. 94). Faziam parte desse grupo: Honório Esteves, Belmiro de Almeida, Alberto Delpino, José Jacinto das Neves, Homero Massena, entre outros. Alguns desses artistas haviam estudado na Corte, na Academia Imperial de Belas Artes, como é o caso de Belmiro de Almeida, Alberto Delpino e de Honório Esteves, que inclusive recebera bolsa do governo mineiro.

Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, esse grupo de pintores reunidos em Ouro Preto introduziu em Minas “o neoclassicismo acadêmico, cuja rigidez, diga-se de passagem, já se atenuara bastante neste fim de século, sob o influxo de novas correntes, como

o paisagismo ao ar livre de Georg Grimm” (OLIVEIRA, 1982, p.155). A paisagem mineira se tornaria o tema predileto desses pintores que, “suplantando aos poucos o formalismo acadêmico [...], chegariam a produzir, no gênero, obras de grande sensibilidade, refletindo a natureza e luminosidade próprias da região mineira” (OLIVEIRA, 1982, p. 155). Esse grupo, no entanto, logo se dispersaria, presa de um público indiferente.

Segundo Vasconcellos (1959, p. 94-95):

Infelizmente, o meio ambiente não proporcionou, ao aludido grupo de pintores mineiros, maiores oportunidades. Nenhuma tela histórica de maior vulto lhes foi encomendada, nenhum painel em edifícios públicos, nem academias onde pudessem exercitar-se ensinando, ou salões oficiais onde pudessem vangloriar-se, conquistando prêmios. As oportunidades que, no Rio, ofereceram-se a Parreiras, aos irmãos Bernadelli e a outros artistas da mesma época, não ocorreram em Minas.

Como podemos perceber, por essa época, surgem os principais gêneros que marcariam a história da pintura belo-horizontina em suas quatro primeiras décadas. A pintura histórica, elegendo como tema momentos da história social de Minas, sobretudo a Inconfidência; a pintura documental, com seus panoramas de Belo Horizonte e Ouro Preto; a paisagem das cidades coloniais, com enfoque naturalista, etc. A emergência desses gêneros pode ser interpretada como resultado do aprendizado artístico desses pintores: a pintura comprometida com a reprodução fiel do tema. Mas, penso não ser descabido considerar que parte da “seriedade” dessas pinturas se prenda à função que elas desempenhavam e ao local para o qual elas estavam sendo pintadas.

Como vimos com Elias, num sistema arte-artesão o pintor está isolado e sua clientela bem organizada. A sua produção não é controlada ou avaliada por outros artistas, mas sim por um grupo de pessoas que desconhecem as regras de seu *metier*. Essa clientela avalia o seu trabalho segundo sistemas de classificação extra-artísticos, sendo que a atenção dessa clientela recai sobretudo sobre o conteúdo narrativo da pintura, pouco tendo a dizer sobre questões formais. A hierarquia dos gêneros e dos temas mais nobres é fixada por essa clientela e não pelo próprio artista. Nesse caso o valor da pintura está associado à dignidade do tema e do próprio pintor, de sua conduta.

As telas executadas por esses pintores se destinavam originalmente, em sua grande maioria, a adornar as paredes dos edifícios oficiais, Palacetes e Secretarias do governo, e as residências dos figurões do PRM. Essa produção, parece-me, estava muito subordinada ao gosto dessa clientela. A oligarquia de fazendeiros e bacharéis era pouco familiarizada com os

códigos artísticos e sua atenção concentrava-se mais no conteúdo narrativo das mesmas. E o grande “assunto” dessas pinturas era justamente a imagem de Minas e de suas elites. As cenas extraídas da história regional, os inconfidentes, as paisagens das velhas cidades coloniais produziam prazer nos seus clientes, os únicos clientes possíveis naquele momento. Há um artigo de Olavo Bilac, escrito em 1903, quando o poeta e jornalista aqui esteve para cobrir o Congresso Agrícola, Industrial e Comercial que ocorria na capital mineira, que pode ser útil para nos aproximar do significado atribuído àquelas pinturas. O artigo do poeta-jornalista era intitulado “A coragem de Minas”. Segundo Bilac (1996, p. 26):

Quantos anos decorreram de 1894 até hoje? [...] Nove anos, somente! E nesses nove anos, criou-se, como por milagre, no meio de um rude sertão, uma bela cidade moderna, com avenidas imensas, com palácios formosos, com admiráveis parques! Pelas ruas largas e arborizadas, rolam bondes elétricos; lâmpadas elétricas fulguram entre os prédios elegantes e higiênicos; motores elétricos põem em ação, nas fábricas, as grandes máquinas cujo rom-rom contínuo entoia os hinos do trabalho e da paz. Onde se operou esse milagre? Onde se fez esse assombro? Onde se criou essa maravilha? Foi na América do Norte, onde as cidades brotam do solo, por encanto – como do fundo de um chapéu saem, ao toque da varinha do prestidigitador, bandeiras, fitas, flores e aves? Foi na Austrália ou na África do Sul, onde o gênio inglês se expande vitorioso, construindo estradas de ferro em dias e povoando léguas e léguas de terras em semanas? Não! Esse assombro, essa maravilha, esse milagre foram feitos no Brasil – na pacata e conservadora Minas....

O poeta prossegue descrevendo a proeza dos mineiros. Transformou o antigo Arraial do Curral d’El Rey, “formado por uma única rua”, com sua igreja e praça adjacente, lugarejo onde “a gente era simples e boa”, onde o trabalho se resumia a um “limitado comércio de gêneros”. Uma das “casinhas” do arraial despertou a atenção do poeta: ela tinha um piano; e “outra nota interessante: havia um lavrador que sabia latim como um reitor de seminário... Música e latim: as duas paixões do mineiro do tempo antigo”. Mas,

Ora, pois! Em nove anos, um taumaturgo, um milagreiro, um mágico transformou aquele pacífico e tristonho lugarejo em uma esplêndida cidade. Aplainou-se o solo, destruiu-se o mato virgem, a locomotiva acordou os ecos da Serra, canalizou-se a água, e os palácios saíram da terra, esplendendo ao sol (BILAC, 1996, p. 28).

Bilac finaliza o artigo chamando a atenção para o significado atribuído pelos mineiros àquela “capital moderna” que fizeram construir:

Mas que dirão os detratores dos mineiros diante deste assombroso e luminoso fato da fundação de uma grande cidade moderna em nove anos? E que dirão eles diante da realização, no seio dessa famosa cidade, de um Congresso em que, sem dispêndio de retórica balofa, se exprimiram as mais radiantes promessas de regeneração do trabalho e do progresso?

Uma cidade como Belo Horizonte, construída em nove anos, não é coisa que se veja comumente por esse velho mundo. Essa reputação de povo carranca atribuída ao povo mineiro vem do fato de ser ele, de todo o Brasil, o povo que mais ama as suas tradições. Mas quem diz que o culto da tradição é incompatível com o amor do progresso? O homem pode amar o presente e ansiar pelo futuro sem amaldiçoar ou desprezar o passado [...] Em Minas e no coração dos mineiros haverá sempre lugar para o passado e para o futuro...(BILAC, 1996, p. 29).

Bilac se inspirou nas telas de Rouède para fornecer a imagem do antigo arraial, imagem que é contrastada com a da cidade moderna que nasceu alguns anos depois. Penso que as telas da época, ainda muito cativas do gosto dessas elites, contavam essa história.

Nessa primeira fase da pintura belo-horizontina, as paisagens de Minas já começavam a aparecer como gênero pictórico. Mas ocupando uma posição subordinada nos trabalhos, como pano de fundo do assunto principal da tela. Somente num segundo momento, que coincide com a instalação de Aníbal Mattos em Belo Horizonte, em 1917, a pintura de paisagens se afirmaria como gênero autônomo.

4 A EMERGÊNCIA DO CAMPO ARTÍSTICO BELO-HORIZONTINO

No capítulo anterior, tentei chamar a atenção para o fato de que havia artistas antes da chegada de Aníbal Mattos, mas não havia algo como um *campo artístico*, gozando de uma autonomia relativa ante as solicitações do campo do poder. É importante mencionar que, passado o momento da inauguração da cidade (1897), as encomendas escassearam e muitos artistas partiram para outras cidades em busca de novas oportunidades de trabalho.

Os pintores que permaneceram em Belo Horizonte sobreviviam seja com a pintura decorativa, seja dando aulas de desenhos para os filhos e filhas da oligarquia. Francisco Rocha era professor de desenho no Ginásio Mineiro. Honório Esteves vivia das aulas de desenho como professor da Escola Normal de Ouro Preto. Apesar de visitar com frequência a capital mineira, Esteves sempre morou em Ouro Preto.

Sobre a trajetória desse pintor, o escritor Eduardo Frieiro deixou um comentário valioso:

Ouro Preto teve seu grande pintor em Honório Esteves; pintor objetivo, fiel, dono de largos recursos de execução; pintor de verdade – um mestre – e sem dúvida o maior que já tivemos em Minas. Honório Esteves amava mais que tudo a sua Vila Rica. Amava tanto, com amor tão exclusivo, que por bem dizer deixou de pintar quando se passou a Belo Horizonte. Aqui, nesta cidade em edificação, pouco pinturesca ou de pinturesco diferente, sentiu-se como que desarraigado e intransplantável. Finou-se quase desconhecido, depois de ter consumido grande parte da existência a lecionar moças (horror!) num estabelecimento de ensino secundário...²³

Os outros pintores mineiros que pintaram telas sob encomenda na fase heróica de construção de Belo Horizonte fizeram carreira fora de Belo Horizonte: Belmiro de Almeida, no Rio; Alberto Delpino, alternando as aulas de desenho no Ginásio Mineiro, em Barbacena, com trabalhos de ilustração em revistas mundanas cariocas e participando dos salões de pintura do Rio. Rouède tinha se transferido para Santos, em São Paulo, desde 1897. E, o velho Steckel, que já chegara à cidade com 60 anos, partiria alguns anos depois para o Rio, onde, já septuagenário, participaria dos trabalhos de remodelação urbana empreendidos pelo Prefeito Pereira Passos.

A chegada do pintor Aníbal Mattos, em 1917, imprimiria novos rumos à pintura belo-horizontina. Uma maneira de reconstituir o processo de emergência do campo artístico em Belo Horizonte, ao longo das três primeiras décadas do século XX, e de chamar a atenção

²³ Minas Gerais, Eduardo Frieiro, 24/06/1933, p. 7.

para as apostas e disputas tanto dos artistas atuantes na cidade quanto do público que freqüentava e, eventualmente, comprava telas no período, é acompanhar a trajetória do pintor mais importante desse momento: Aníbal Mattos.²⁴

Aníbal Mattos nasceu em Vassouras, no Rio de Janeiro, a 26 de outubro de 1886, e faleceu em Belo Horizonte, em junho de 1969. Casou-se com a sabarense D. Esther d’Almeida Mattos, com quem teve oito filhos, dentre os quais dois se dedicariam à pintura: Haroldo Mattos, que debutaria nos salões de pintura organizados por seu pai e depois se tornaria discípulo de Guignard; e a pintora Maria Esther Mattos, que se dedicaria à pintura decorativa. Em 1917, Aníbal se instalou na capital mineira, onde viveu até os últimos dias de sua vida.

Pertencia a uma família de artistas. O seu livro *As Artes do Desenho no Brasil* é dedicado: “Aos meus irmãos artistas: Adalberto, gravador de medalhas e pedras preciosas; Antonino, escultor e estatuário; Aurora, professora, pianista; Adelaide, professora, violinista; José, professor de artes manuais”.

Iniciou sua formação artística no Liceu de Artes e Ofícios²⁵ do Rio de Janeiro, ingressando, logo em seguida, na Escola Nacional de Belas Artes, “numa época em que, após a passagem de Grimm pelo Brasil, já havia se dado as primeiras tentativas de renovação da Instituição” (ÁVILA, 1991, p. 7). Segundo Quirino Campofiorito (1983, p. 64-65):

Modernizando-se, a pintura brasileira faz contatos com o movimento europeu, sem, contudo, absorver as influências em sua exata expressão. Começa o século corrente com o abandono das formas acadêmicas, mas o Impressionismo que irá animar a paleta de nossos pintores nas duas primeiras décadas não será assimilado em sua problemática exata. O espírito de renovação que a pintura luminosa, arejada e espontânea de Manet e seus companheiros comporta, não é admitido realmente e apenas é aceito em parte, sem que contrarie preconceitos técnicos e estéticos decorrentes do ensino oficial que prolonga certa rotina conservadora. O ar livre predomina na obra dos artistas, mas o preparo dos jovens prossegue dentro de ateliês em que o desenho e a pintura são demoradamente aprendidos diante de modelos estáticos [...] Quanto ao gênero da paisagem, nossos pintores se comportam com interesse pelo naturalismo com certa luminosidade...

²⁴ A síntese da trajetória social e artística de Aníbal Mattos, apresentada a seguir, foi baseada nos trabalhos de Ávila (1991), Coelho, Fígoli e Noronha (2008).

²⁵ Como já observou Durand (2009), “Era pois para os filhos de artesãos e de pequenos comerciantes, e, no limite mais baixo, de ex-escravos, que o aprendizado em artes visuais se oferecia como alternativa, na segunda metade do século anterior”. E mais à frente: “O recrutamento predominantemente popular para a Academia pode ser observado no intercâmbio mantido entre ela e uma escola profissional beneficente para meninos e adolescentes de classes populares – o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – fundado em 1856, durante o início da consolidação da Academia”. Ver: DURAND, 2009, p. 6-7

Segundo Ávila (1991), os primeiros trabalhos de Aníbal Mattos traem ainda a disciplina neoclássica, com a composição centrada no desenho e cuja temática gravita em torno de temas mitológicos e bíblicos. Em 1910, por exemplo, Aníbal Mattos arrebatou o prêmio de viagem com a tela *Judas, o traidor*, mas transfere o prêmio para outro artista.

Posteriormente, Mattos abandonaria os temas mitológicos e bíblicos e se entregaria à pintura de paisagens, adotando o “naturalismo com certa luminosidade” mencionado por Campofiorito. Mattos foi discípulo de João Batista da Costa que, segundo Campofiorito (1983, p. 21-22):

Batista da Costa foi rigorosamente um paisagista [...] Jamais demonstrou inspiração expansiva nas composições em que focalizou a figura [humana] [...] Entretanto, suas paisagens são hinos de sedução pela natureza, sem contudo quebrar a serenidade com que sabe contemplar e analisar, sem eufóricas sensações...

Como seu mestre, Aníbal Mattos praticou pouco as composições com figuras humanas, seus quadros menos apreciados, por sinal. Depois de sua fase de formação, Mattos passaria a pintar paisagens *d’après nature*, como se dizia à época, 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).

Ainda no Rio, fundou, em 1910, com um grupo de artistas jovens e pobres interessados em expor suas obras, o Centro Artístico Juventas, mais tarde transformado em Sociedade Brasileira de Belas Artes. Por essa época, foi também professor de desenho no Liceu de Artes e Ofícios.

Em 1913 expôs em Belo Horizonte pela primeira vez, sendo que sua transferência definitiva para a capital mineira se deu em 1918, quando Mattos se tornou professor da Escola Normal Modelo, a convite do então senador Bias Fortes. A partir desse período, Mattos se tornaria conhecido como intérprete da paisagem mineira.

Foi uma figura muito ativa em várias áreas do conhecimento em Belo Horizonte. Atuou como literato, teatrólogo, roteirista de cinema, arqueólogo, paleontólogo, jornalista, historiador da arte, antropólogo, educador, fotógrafo, além de pintor e crítico de arte. Sua atuação, tanto nas artes quanto nas outras áreas, não foi somente de participante, mas de fomentador e promotor. Além disso, naquelas áreas onde não havia se graduado formalmente, foi autodidata, o que demonstra sua flexibilidade de trânsito entre as áreas do conhecimento e a amplitude de seu interesse e influência.

Aníbal Mattos participou significativamente da criação da Escola Prática de Belas Artes, em 1917, sediada no Palacete Celso Werneck, que foi fechada logo em seguida por falta de recursos e recriada em 1928, com o nome de Escola de Belas Artes, passando a receber subsídio estadual a partir de 1932, quando foi reconhecida pelo Estado e batizada de Escola de Belas Artes de Minas Gerais.

Participou da criação da Sociedade Mineira de Belas Artes, em 1917, responsável pela realização das exposições gerais de belas artes e pela exposição de Zina Aita; da revista *Novela Mineira*, em 1922; da Escola de Belas Artes, que funcionou de 1928 a 1932, gratuitamente; da Escola de Arquitetura, em 1930; da Escola de Belas Artes de Minas Gerais (atual FUMA), fundada em 1932, e da Academia de Ciências de Minas Gerais, fundada em 1936. A Escola de Arquitetura, federalizada em 1949, foi a primeira do Brasil a romper com o modelo da Academia de Belas Artes francesa, que vinculava o ensino de arquitetura ao das belas artes e da filosofia.

Ocupou os mais diversos cargos: 1º vice-presidente da Academia de Ciências de Minas Gerais (quando da sua criação em 1936); a presidência (por mais de uma vez nas décadas de 30 e 40) e a tesouraria da Academia Mineira de Letras, assim como a diretoria da revista dessa instituição; foi, ainda, designado representante da Sociedade Mineira de Belas Artes para o estado de Minas; foi patrono da cadeira 96 do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, em 1929; tornou-se membro do Conselho Nacional de Belas Artes, desde 1933; foi sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1935; representa o Brasil em Congresso Internacional de Antropologia na Filadélfia, 1937; foi presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, em 1937 e foi presidente do Rotary Clube de Belo Horizonte, em 1948.

Além da Escola Normal Modelo em 1917, também lecionou desenho e artes gráficas do Ginásio Mineiro de Belo Horizonte em 1923; desenho figurado e caligrafia na Escola Normal Modelo em 1925; gratuitamente na Escola de Belas Artes, criada em 1927; desenho artístico na Escola de Arquitetura, de 1930 até 1957, quando se aposentou.

No que se refere às artes plásticas, Mattos promoveu, através da Sociedade Mineira de Belas Artes, exposições individuais e coletivas, como as Exposições Gerais de Belas Artes, realizada por décadas desde 1917; a exposição de Zina Aita, considerada a primeira exposição de arte moderna de Belo Horizonte; o Salão Feminino de Belas Artes, em 1932 e a I Exposição Coletiva de Artistas Mineiros em São Paulo, em 1933. Além disso, realizou inúmeras exposições individuais próprias e participou de várias outras mostras coletivas, em Minas e no Rio de Janeiro.

A relação harmoniosa de Mattos com o poder dominante pode ser exemplificada pela entrega de um de seus quadros, *Flores da Primavera* ao presidente do Estado, Raul Soares, em 1924 e de outro, *Solar Tradicional*, ao presidente Antônio Carlos, em 1928, que decide pelo seu uso permanente na decoração de uma seção do Arquivo Público Mineiro, a Pinacoteca de Minas Gerais.

Paralelamente à promoção das exposições gerais de pintura e dos primeiros salões de belas artes da capital, Aníbal Mattos se dedicou também à produção de estudos sobre a história da arte no Brasil, dando destaque ao papel desempenhado por artistas que seriam retomados depois, numa outra chave, pelos modernistas: Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; Mestre Valentim; o paisagista alemão Georg Grimm, etc.

4.1 Apogeu e Declínio de Aníbal Mattos

Diante dessa carreira artística e intelectual repleta de honras e recompensas, inclusive extra-artísticas, pode-se perguntar como Aníbal Mattos conseguiu sustentar por quase duas décadas esta posição de *fidel da balança* nas questões artísticas. Como sua maneira de produzir e avaliar pinturas serviu por tanto tempo de paradigma para o público consumidor de arte do período em questão? E, retomando a questão do “atraso” da pintura belo-horizontina, pode-se perguntar se Mattos teria usado sua influência para prevenir o surgimento da pintura moderna.

Uma resposta possível a tais questões é que, durante estas quase duas décadas (1917-1936), não tenha aparecido ninguém na cidade com um programa estético alternativo.

Cristina Ávila disse não ter encontrado um só nome que pudesse ser designado como portador de um programa estético moderno nessas duas primeiras décadas. A exposição de Zina Aita, em 1920, foi um evento isolado, pois a pintora, apesar de ter nascido em Belo Horizonte, morava no Rio e desenvolveu sua carreira por lá (SANTOS, 1986).

Pedro Nava, que além de poeta bissexto e crítico de arte, ilustrava com seus desenhos livros de amigos e revistas literárias, não realizou nesse período exposição alguma (VIEIRA, 1994).

Além disso, tal como aconteceria com Guignard algumas décadas depois, Aníbal Mattos assumiu o encargo de promotor e professor de arte, como convinha a uma capital ainda provinciana, mas com pretensão de se tornar centro cultural do Estado.

Em 1917, a imprensa local noticiava a intenção de Aníbal de se transferir para a cidade e organizar um curso de pintura e desenho:

[...]

Sabemos que Aníbal Mattos pensa em fixar-se em Belo Horizonte, no intuito de formar um curso de Belas Artes. Aí está uma idéia magnífica, de grande alcance para nós.

O festejado pintor, com o seu amor pela nossa terra, poderá lançar as bases do nosso futuro artístico. Não nos faltam vocações, e belas vocações; apenas a necessidade de um mestre se impõe. Com larga prática de magistério, quer na direção de um curso na Escola Remington, que, há 4 anos, funciona, com extraordinária freqüência, quer no Liceu de Artes e Ofícios, onde é lente, o professor Aníbal Mattos está talhado para a nobre tentativa de ampliar os horizontes da nossa vida artística.

Só nos cumpre desejar a realização desse “desideratum”, tão grato a Belo Horizonte e tão desejado, decerto, por todos os nossos conterrâneos.²⁶

Parece que Aníbal desempenhou um papel civilizador, ou pelo menos, sua atuação foi assim interpretada pelo “público cultivado” da capital:

Aníbal Mattos, um belo espírito admiravelmente tenaz, promoveu, com alguns outros artistas e amadores, uma nova exposição de belas artes, que hoje deve ser inaugurada no palácio do Conselho Deliberativo...

Somos em Minas Gerais uns seis milhões de habitantes. A civilização vai conquistando os mais afastados recantos do Estado, lhes levando o automóvel, o telefone, o telégrafo, a imprensa, o caminho de ferro. O mineiro de hoje não é mais aquele desconfiado, jeca, que na Corte andava trajado de imensa sobrecasaca, fabricada na mesquinha terra, chinelos de tapete vermelho, com vistosa cara de gato, olhando para o interior dos sujos armazéns com espantada curiosidade, e levando, alguns, a polidez a ponto de tirarem o chapéu de abas largas a todas as pessoas que encontravam na Rua Direita – a esse tempo uma das belezas da velha cidade. Civilizamo-nos.

Todavia, em matéria de arte, ainda tudo é uma desolação.

Não temos um escultor, não temos um pintor de nome, não temos um grande escritor musical, nem um notável artista dramático, quando se diz – e é certo – que temos alma de artistas. Em toda a parte, em todas as cidades, a mesma desoladora ausência de gosto artístico, ou, quando muito, a mais deplorável mediocridade, essa mediocridade abafadora, que em política fazia exclamar o austero Guizot: *La médiocrité nos tue*.

Não há artistas, há diletantes. Mesmo no mundo literário, o número dos bons escritores, dos poetas de raça é mesquinho ainda, e da pobreza do meio resulta que ninguém faz profissão de ser apenas um literato, porque o resultado não daria para cigarros.

Para muita gente, a pintura é ainda a horrenda oleografia; a escultura são os santos, feitos de barro grosseiro, pintados grosseiramente; a música, a polka...

²⁶ Minas Gerais, 27/05/1917

É sabido e velho ditado que a natureza não dá saltos, e se é também certo que a necessidade cria o órgão, dia virá em que a pintura e a escultura não brilharão somente nas grandes cidades da nossa terra.²⁷

É importante salientar, com o intuito de entender a centralidade assumida por Aníbal nas décadas de 1920 e 1930, que o grupo de pintores que se reuniu em torno dele e passou a expor trabalhos nos salões da cidade, organizados pela Sociedade Mineira de Belas Artes, da qual Aníbal era presidente perpétuo, era integrado, em sua maioria, por pintores autodidatas, diletantes.

Como já observou Bernis e Trindade (1991, p. 18):

É esta a época de Amílcar e Aristides Agretti, Francisco Rocha, Honório Esteves, José Jacinto das Neves, Belmiro Frieiro, Angelo Biggi, J. Cantagalli, J. Quintino, José Peret, Renato Augusto de Lima, J. Ferber, Aurélia Rubião que, com seus trabalhos, cobriam as paredes do “foyer” do Teatro Municipal, dos salões do antigo Conselho Deliberativo e do Edifício Mariana, ambientes nobres da cidade e que se tornaram palco anual destes acontecimentos [as exposições gerais de belas artes]. Ao lado desses nomes sempre atuantes nos certames, apareciam também obras de artistas estrangeiros emprestadas por colecionadores locais, cópias de quadros famosos e ainda a produção descompromissada e “dilettanti” como por exemplo a de “discípulas de Mère Françoise do Colégio Santa Maria”, que apresentavam trabalhos artesanais, entre abat-jours, bandejas, enfeites de couro e seda.²⁸

As exposições coletivas organizadas pelo Aníbal contavam com a participação da Tradicional Família Mineira tanto no lado público, quanto no lado da produção. A “sociedade de escol” da cidade era convidada a participar dos eventos, levando flores para decorar os salões onde seriam expostos os trabalhos:

Que as famílias mineiras, que as nossas gentis patricias compareçam logo mais à festa solene da Beleza levando com o concurso natural da sua graça flores muitas flores.

O primeiro certame geral de Minas Gerais apresenta, *com o concurso de algumas coleções particulares*, os nomes mais notáveis da arte nacional.²⁹

Dos pintores que tomavam parte nessas exposições, poucos tinham uma formação acadêmica, como era o caso de Honório Esteves e Aurélia Rubião. Podemos pensar nesses pintores – Amílcar Agretti, Francisco Rocha, José Jacinto das Neves, Belmiro Frieiro, José Cantagalli, etc – com base no conceito de artista “espontâneo”: artistas que não receberam

²⁷ Minas Gerais, “Exposição de Belas Artes”, Gustavo Penna, 16/06/1919

²⁸ Os acréscimos entre colchetes são meus.

²⁹ *Diário de Minas*, 27/09/1917

uma formação acadêmica, e, por isso, sabem muito pouco sobre a história e as convenções que regulam o campo artístico, conhecendo pouco do tipo de trabalho que é produzido nesse campo (BECKER, 1977, p. 18-22).

É importante levar em conta esse aspecto, pois Aníbal Mattos foi acusado pela literatura especializada de ter transformado Belo Horizonte num reduto do academicismo (VIEIRA, 1997). É bem provável, no entanto, que as obras dos mestres acadêmicos consagrados – Rodolfo Amoedo, Artur Timóteo da Costa, Georg Grimm, Bernadelli, etc – pertencessem a coleções particulares, ou fossem cópias das obras mais conhecidas desses pintores.

Para muitos desses pintores, os “salões” de Aníbal Mattos eram a única oportunidade para divulgarem suas produções. Além disso, terem seus trabalhos expostos nos salões do Rio e São Paulo, para muitos desses pintores “que pintavam escondido”, como disse Moacyr Andrade, talvez tenha sido a glória máxima.

Nesse sentido, para continuar dentro do “mundo” conceitual de Howard Becker, poderíamos pensar em Aníbal Mattos como um artista “integrado”,

[...] isto é, um artista que estivesse perfeitamente preparado para, e fosse perfeitamente capaz de, produzir uma obra de arte canônica. Um artista desses estaria plenamente integrado no mundo artístico instituído – não causaria qualquer tipo de problema a quem quer que fosse que devesse cooperar com ele e todos os seus trabalhos teriam um público não só numeroso como receptivo. Poderíamos chamá-lo de “profissional integrado” (BECKER, 1977, p. 12).

Esses artistas “integrados” conhecem as convenções que regulam o mundo no qual estão inseridos e a elas se adaptam. Sua produção adota procedimentos formais e de conteúdo “condizentes” com os espaços disponíveis e a capacidade de o público reagir adequadamente (BECKER, 1977, p. 13). Esse tipo de artista conhece seu público, com suas limitações e preferências, e subordina sua produção a essa demanda.

Dessa forma, a atuação de Aníbal Mattos, enquanto artista “integrado”, poderia ser pensada como a de alguém que *rotinizou* a prática da pintura. Se esta rotinização trouxe uma certa padronização dos trabalhos, implicando rigidez na escolha e tratamento dos temas, possibilitou, ao mesmo tempo, a emergência de um espaço social devotado a arte e aos artistas.

Aníbal, como vimos acima, era um “polígrafo”. Além de pintor, atuou também como dramaturgo e crítico teatral, escreveu romances e poesias, o que lhe franqueou a entrada na Academia Mineira de Letras; além de ter pertencido também à Academia de Ciências, ao

Instituto Histórico e Geográfico de Minas, ao Rotary, etc. Podemos pensar nessas instituições como pontos de articulação entre os campos: a fração cultivada do PRM que pertencia a essas instituições tentava impor sua visão aos artistas e literatos que delas também participavam; por seu lado, os artistas e escritores, pensemos no Aníbal, agindo como intercessores, tentavam assegurar para si e para os seus o controle das gratificações materiais e simbólicas distribuídas pelo Estado.³⁰

Através da participação nesses espaços, considerados como círculos de sociabilidade da elite, Aníbal Mattos internalizou o gosto e o estilo de vida dessa elite e conseguiu ajustar a sua produção a essa demanda.

Sobre isso, há um artigo de Carlos Drummond de Andrade, escrito para apreciar uma peça de teatro de Aníbal Mattos, “Bárbara Heliodora”, que havia sido premiada no Rio e foi escolhida para ser encenada durante as comemorações da Independência, que parece exemplar para caracterizar a atuação de Aníbal como artista “integrado”:

O Sr. Aníbal Mattos desconhece o sétimo pecado mortal. E, conquanto seja esse um amável pecado, eu admiro no Sr. Aníbal a nobre atitude de batalhador. Adoro de mãos postas a preguiça. Mas, há uma volúpia igual à da preguiça: é a de se contemplar o trabalho dos outros. Enquanto envelhecemos diante de um eterno entediado sorvete no Trianon, o redator do “Diário de Minas” vai ao escritório, escreve um drama, pinta um quadro, ensaia uma comédia, compõe um poema, produz um artigo! Aqui, diante do meu sorvete (ai de mim!), folheio este livro do Sr. Aníbal Mattos – o décimo terceiro publicado! – e fico a meditar que ele tem ainda sete livros inéditos [...]

Cumprir fixar as linhas dominantes no perfil intelectual do Sr. Aníbal Mattos. Eis aí um homem que, vivendo numa época de atividade delirante, sabe pôr a sua sensibilidade ao alcance das múltiplas e desencontradas sugestões do meio ambiente... Ignoro os seus métodos de trabalho; suponho que não adote nenhum. Deve produzir, como é razoável imaginar-se, sob o império imediato das emoções, no calor daquela “embriaguez conceptiva” de que nos informa Fialho, em “Literatura gá-gá”. Não lhe serão habituais as laboriosas gestações, as vigílias sobre uma página incerta, os longos desvelos de Flaubert e dos Goncourt – torturas que põem cabelos brancos. Produz depressa, e isso não é um defeito, senão uma virtude: a virtude de marchar alguém ao ritmo de seu tempo.

Mas, já aqui se perdem as linhas desse perfil tão indecisamente esboçado. O Sr. Aníbal Mattos emprega a sua atividade em várias províncias de literatura e arte. Como acompanhá-lo, e extrair de suas obras o traço único, o sinal peculiar e inconfundível que nos permita apreender-lhe a fisionomia de escritor e artista? Outro, com mais vagar e maiores recursos de sutileza, saberá pôr em relevo o caráter geral de sua produção. Eu desejo fazer coisa bem simples...

Desejo, apenas – e aqui está o importante nessa conversa de duas colunas –, localizar a personalidade literária do Sr. Aníbal Mattos no momento da

³⁰ Sobre essas trocas entre os detentores do poder político e os artistas e escritores, ver Bourdieu (1996, p. 67-68), no qual me inspirei nesse parágrafo.

ruidosa revolução de valores que atravessamos. Como disse, ele é bem o homem de seu “minuto fugaz”. Objetar-me-ão: E a sua formação clássica, e todo um passado de fórmulas acadêmicas dominando os impulsos do seu espírito? Por acaso se alistou o Sr. Aníbal Mattos nas hostes da literatura moderna?

Ó criaturas incontentáveis, o autor de “Um sonho ao luar” está longe de ser um futurista. Reconheço-lhe, mesmo, a formação clássica, o academicismo das fórmulas, etc...

Tudo isto, porém são frívolas objeções, e eu continuo a considerar o Sr. Aníbal Mattos como plenamente identificado à vertigem barulhenta da época. Nem decerto fora para desejar que ele fizesse o sacrifício do seu temperamento às concepções de uma literatura ultra-moderna, quando estamos a vê-lo perfeitamente bem na sua posição. Sentindo, ao seu modo, a angústia entontecedora que nos avassala, há na sua obra crispções, uivos, lágrimas e gargalhadas, como nas de qualquer dadaísta sincero, da última edição...³¹

Outro aspecto a ser considerado para uma correta avaliação da atuação de Aníbal Mattos no campo artístico belo-horizontino é o padrão de gosto do público que freqüentava suas exposições. Talvez seja interessante traçarmos as linhas gerais do campo artístico nacional à época em que Aníbal se instalava na “quieta e bem pensante” capital mineira, como disse Nava.

Durante as três primeiras décadas do século XX, as categorias de julgamento da obra de arte estavam ligadas basicamente ao naturalismo de teor nacionalista. A reflexão sobre a possibilidade de uma “arte brasileira”, se já havia sido iniciada na virada do século (pensemos na estética de Gonzaga-Duque), seria retomada com bastante vigor na segunda década do século XX.

Segundo Chiarelli (1995, p.77):

O naturalismo nacionalista de certa produção artística e de uma parcela da crítica de arte brasileira, desde o final da década de 70 do século passado, se caracterizou como uma tendência de oposição aos ditames da Academia Imperial, depois Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Essa postura parece uma tentativa de superação do atraso e da dependência do país nesse campo, em relação às nações européias.

Alimentada por esse desejo de uma arte nacional, essa parcela da crítica, avançada para os padrões de gosto da época, incentivava os artistas a se voltarem para a captação da paisagem física e social do país, sem se preocuparem em demasia com o “belo” da estética acadêmica. No entanto, a procura da realidade física e social do Brasil não deveria obscurecer o “temperamento” do artista, caso contrário a pintura se desvalorizaria como mera “placa

³¹ *Diário de Minas*, “Notícia Elétrica”, Carlos Drummond, 27/05/1923

fotográfica”. Como explica Chiarelli, tal postura remete diretamente à formulação do escritor e crítico de arte francês Émile Zola, “que dizia ser a arte ‘um pedaço da criação visto através de um temperamento’” (CHIARELLI, 1995, p. 78).

Alguns exemplos são suficientes para chamar a atenção para o programa estético que então se configurava.

O primeiro é um artigo de Oswald de Andrade publicado na revista *O Pirralho* em 1915, artigo intitulado “Em Prol de uma Pintura Nacional”. Naquele momento, 1915, Oswald elevava Almeida Jr. a “precursor, encaminhador, modelo” de uma arte nacional, “o que colocava o futuro modernista, em 1915, como partidário de uma pintura de caráter naturalista” (CHIARELLI, 1995, p. 96). Depois de criticar os artistas que, após uma temporada européia subvencionada pelo Pensionato Artístico do Estado, retornavam ao Brasil totalmente desenraizados, Oswald finalizava o texto com esta exortação:

[...] Que se convençam eles, os nossos futuros pintores, de que não precisamos emprestar à vida própria a cada arte de país europeu para termos uma arte também.

Pelo contrário, esforço deve haver que para depois dos anos de aprendizagem técnica que o governo lhes concede, eles se desembarquem das recordações de motivos picturais que tiveram, das sugestões de arte local que sofreram.

E incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam, a arte nossa que afirme, ao lado do nosso imenso trabalho material de construções de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade.³²

Em janeiro de 1916, Monteiro Lobato publicou no jornal *Estado de São Paulo* um artigo intitulado “A Propósito de Wash Rodrigues”. Este artigo sintetiza a estética de Lobato e lança um programa para a criação de uma pintura nacional. Pode-se dizer que Lobato, na tematização do homem do interior, do “caipira”, era um herdeiro de Euclides da Cunha no campo literário, assim como Wash Rodrigues, pelo tratamento da paisagem nacional, pode ser visto como um seguidor de Almeida Jr. no campo artístico (CHIARELLI, 1995).

Lobato inicia seu artigo rejeitando qualquer proposta internacionalista para a arte e defendendo que uma *arte brasileira deveria estar voltada para as visualidades regionais*. Em seguida, passa a criticar o Pensionato Artístico de São Paulo, “farpeando indiretamente Freitas Valle (por ser ele o responsável pelas bolsas e bolsistas) e tentando mostrar como aquela instituição só conseguia criar o ‘expatriado artístico’ e não artistas genuinamente brasileiros”

³² ANDRADE citado por CHIARELLI, 1995, p. 97

(CHIARELLI, 1995, p. 134). No final do artigo, retomando a distinção entre o Brasil do “litoral” – das grandes cidades – e o Brasil “brasileiro” do interior, Lobato lança seu programa para uma arte nacional:

[...] É preciso frisar: o Brasil está no interior, nas serras onde moureja o homem abaçanado pelo sol, nos sertões onde o sertanejo vestido de couro vaqueja [...]

[...] A nota é uma só: fugir à costeira praguejada de europeísmo – espécie de esperanto de idéias e costumes – onde a literatura naufraga e as artes plásticas retraem-se na frialdade do “pastiche”, a meter aluvião à massa formidável do inédito. Ali não há a politicagem estética das capitais, nem academias amodorrantes, nem dogmas vestidos por figurinos, nem papas pensionadores.

Há a natureza estupenda e formigando dentro dela um homem seu filho, expoente de sua “vis”, rude, bárbaro, inculto, heróico sem o saber, imensamente pitoresco e, suprema recomendação, sem uma escrúpula de francesia a lhe aleitar a alma.³³

Os modernistas dos anos 20 e 30 estavam comprometidos com a atualização do campo intelectual brasileiro. O modernismo dos anos 1920 significou a atualização da intelectualidade brasileira, afinando-a com o restante do mundo e dotando-a de uma visão crítica de si mesma. No entanto, essa necessidade de atualização não implicou uma ruptura radical com essa mesma tradição intelectual.

Compromissados com a remodelação da Inteligência nacional – o que, no campo da arte, significava rever tanto a arte conservadora da Escola Nacional quanto o naturalismo alternativo –, os modernistas não podiam simplesmente aderir às vertentes mais radicais das vanguardas que chegavam a pregar a própria superação do estatuto da arte na sociedade ocidental. E nem mesmo ao cubismo, pois, em suas bases, aquele movimento negava a noção vigente da arte como representação da realidade exterior – um dado primordial para o modernismo, já que ele estava intrinsecamente comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira.³⁴

Os modernistas brasileiros, em seu período de formação na Europa, abraçaram as tendências conservadoras que passaram a dominar a Europa após a Primeira Grande Guerra. Essas tendências – conhecidas como “Retorno à Ordem” – buscavam domesticar o radicalismo das vanguardas e “resgatavam valores fundamentalmente realistas/naturalistas – filtrados, em alguns casos, por estilemas tributários de Cézanne e dos primeiros tempos do cubismo” (CHIARELLI, 2010, p. 56).

³³ LOBATO citado por CHIARELLI, 1995, p. 136

³⁴ CHIARELLI, 2010, p. 55

Além do retorno à pintura figurativa, o movimento de “Retorno à Ordem” voltou a dar importância às *visualidades regionais*: cada artista devia retomar a tradição visual de seu país ou região:

Nada mais adequado para a situação modernista brasileira. Já que ela devia ser uma opção mais nova ao academismo e ao naturalismo/realismo local e – ao mesmo tempo – ser a continuadora da operação de montar uma iconografia tipicamente brasileira, o Retorno à Ordem surgia como um caminho possível a seguir: ele era novo o bastante para aparentemente se contrapor à arte local (naturalista ou acadêmica) e, por outro lado, não colocava em risco aquele compromisso de constituição de uma iconografia típica do Brasil.

Seria, portanto, justamente na encruzilhada entre o Almeida Jr. mais radical e o Picasso mais conservador que se criaria a visualidade modernista brasileira, afastada léguas de qualquer corrente de vanguarda mais dessacralizadora, e trazendo em seu interior ainda substratos realistas/naturalistas do século XIX.³⁵

Assim, nas três primeiras décadas do século XX, ao passo que as vanguardas européias se empenhavam em derrubar os ícones da tradição, os modernistas brasileiros se esforçavam em assumir as condições locais e resgatar/inventar nossas tradições. A ideologia da brasilidade tornara-se assunto obrigatório para nossos pintores e escultores.

Essas informações lançam nova luz sobre a produção de Aníbal Mattos e sua turma, bem como sobre a recepção aos seus trabalhos. Sua produção costuma ser caracterizada como tributária do academicismo. Mas, mesmo que não o consideremos um pintor moderno, é preciso levar em conta que as paisagens mineiras e marinhas que marcaram a produção de Aníbal Mattos durante o apogeu de seu prestígio aproximavam-se, pelo tema, do restante da produção que se fazia no Rio e São Paulo.

A produção pictórica da cidade nessas três primeiras décadas do século XX foi marcada, como já foi apontado pela literatura especializada (por exemplo, Andrade, 2008), pela tematização da “terra mineira”. Os assuntos das pinturas giravam em torno das cenas bucólicas das pequenas cidades, os temas históricos da Inconfidência, as vilas e cidades do ciclo do ouro. A produção paisagística desse período buscava codificar o sistema simbólico da “mineiridade”, que tentei delinear no capítulo anterior.

Se o tratamento formal desses temas pode ser considerado tributário de um sistema de convenções pictóricas enraizado na academia, é importante levar em conta que a seleção dos temas já não era mais o repertório das cenas mitológicas e bíblicas da estética acadêmica neoclássica.

³⁵ CHIARELLI, 2010, p. 56-57

Além disso, para um público pouco familiarizado com os sistemas de classificação artísticos, tais como escolas, estilos, etc., o “academicismo” da pintura de Aníbal talvez fosse sequer percebido. Esse público freqüentador das exposições, individuais ou coletivas, organizadas por Aníbal Mattos, dava primazia, é possível supor, ao conteúdo narrativo dos trabalhos. Talvez Aníbal tenha conquistado o “público cultivado” de Belo Horizonte pela adoção dos temas regionais, sem que estivesse em jogo o tratamento estilístico empregado nos trabalhos.

O emprego dos temas e personagens que faziam parte do sistema simbólico da “mineiridade” tornava mais fácil a comunicação entre os artistas e o público. Alguns exemplos colhidos ao acaso são suficientes para esclarecer o argumento.

A pintura das vilas e cidades do ciclo do ouro, “os encantos naturais” da “terra mineira”, as cenas bucólicas eram muito apreciadas pelo público.

“Terra Mineira”, “Mata Iluminada”, “Dia de Sol”, “Parque de Belo Horizonte”, entre tantas outras belíssimas, são telas de alto valor, nas quais se exterioriza a forte organização artística do pintor, que sabe dar vida e encanto a esses vários aspectos da natureza, onde se alteiam rijos troncos pujantes que exaltam a grandeza de nossa flora entre deslumbramentos de cores, levezas de águas translúcidas, carícias de flores, refulgências de luz e branduras de sombras amigas.

Sobretudo notáveis são as três grandes telas “Estudos de chafariz”, que nos mostram, com exata precisão, históricos chafarizes de Ouro Preto, os quais, na sua andrajosa decadência, se enramam de verdura e de rosas, como para prolongarem a ilusão da vida; e, sorrindo sob o flóreo manto que os engalana, sonham com aquele passado esplendoroso de Vila Rica...

Esses preciosos quadros e outros do mesmo gênero, que sabemos em preparo, revelam a tendência para a pintura de motivos históricos. Exultando, aplaudimos a nova, gloriosa fase que sorri ao pincel de Aníbal Mattos, o qual, historiador, poeta delicado, saberá, como provou nestes “Estudos”, penetrar a alma dos nossos monumentos históricos e, num sonho retrospectivo, os transmutar para a tela em toda a sua majestade, em toda a sua poesia.

Assim, a sua arte terá duplo valor: perpetuando esses monumentos do nosso passado, preciosas relíquias, muitas das quais tendem ao desaparecimento, e dando ensejo a que outros apreciem as nossas caras tradições artísticas...³⁶

Em 1917, na exposição que realizou na residência de Celso Werneck, colecionador e pintor diletante, a produção de Aníbal recebeu a seguinte avaliação:

A impressão que perdura em nosso espírito, a respeito desse importante certame, faz-nos olhar com saudades estes momentos que ainda nos restam para contemplar tantas telas que tão de perto nos falam ao coração porque

³⁶ *Diário de Minas*, “Terra Mineira”, Julinda Alvim, 01/06/1924

muitos dos assuntos que elas representam são nossos, muito nossos, da nossa terra mineira.³⁷

Já em 1914, podemos verificar a presença de Aníbal Mattos na capital mineira, acostumando o “público cultivado” da cidade à sua produção pictórica – e se acostumando aos caprichos desse mesmo público:

[...] Aníbal Mattos, apenas aqui chegou, em companhia do seu venerando amigo, o sábio Barão Homem de Mello, fez logo um grande círculo de amigos e admiradores dos seus extraordinários dotes de espírito e de coração.

Quem o visse passeando pela Rua da Bahia com rapazes da nossa culta sociedade, di-lo-ia já habitante da formosa cidade dos crepúsculos magicamente belos, quais os que atualmente se observam aqui.

Ao que sabemos, Aníbal vem fazer uma nova exposição de quadros, em que predomina uma série de assuntos mineiros, cada qual mais interessante e original, fazendo antever o sucesso desse certame auspicioso, em que a terra montanhosa vai ver reproduzidas cenas e costumes seus, suas belezas, encantos e riquezas naturais.

*Além de seu quadro para o salão, para o qual o artista procurou episódios da roça, com seus tipos e costumes simples, traz ainda muitos outros quadros, que representam trechos da nossa terra, usos do nosso povo...*³⁸

O público das exposições e a “crítica” de serviço dos jornais oficiais, o *Diário de Minas* e o *Minas Gerais*, concentravam-se sobretudo nos assuntos dos quadros, tendo pouco a dizer sobre o tratamento formal dado ao tema.

Ainda sobre a exposição de Aníbal e sua esposa, Esther Mattos, em 1917, o jornalista do *Minas Gerais* concentrava sua apreciação de uma das telas expostas, *Cruz dos Caminhos*, no efeito catártico que ela produzia no espectador:

[...]

Três salas do palacete Celso Werneck, à Rua da Bahia, têm as suas paredes cobertas de lindos quadros, dignos de serem vistos e admirados.

Na sala nº 1, empolga logo a atenção do observador “A Cruz dos Caminhos”, quadro premiado no Salão do Centenário.

Esse trabalho, em que é notável o efeito de luz, afirma de vez o valor do sr. Mattos. *O assunto é o seguinte: Um trecho do Estado do Rio. Por entre serras, toucadas de nuvens, vê-se uma estrada margeada por luxuriante vegetação, e a um lado da estrada, uma cruz tosca. Pela estrada, cheia de sulcos, passa um carro de bois, cujo guião, ao defrontar a cruz, se descobre. É a tradução fiel de uma cena que todos sentem já ter presenciado em viagem pelos caminhos do interior.*

“Paisagem Mineira”, quadro premiado no Salão de 1914, “No pasto”, “Entrada do Trapicheiro”, “Ribeirão da Mata”, “Minas”, são telas

³⁷ *Diário de Minas*, “Exposição de Pintura”, 19/05/1917

³⁸ *Minas Gerais*, Azeredo Netto, 08/01/1914. Os grifos são meus.

primorosas, e que colocam o seu autor entre os melhores pintores nacionais...³⁹

O aspecto formal das obras só chamava a atenção do público quando chocava as convenções morais da Tradicional Família Mineira. O anedotário sobre o conservadorismo estético das nossas classes dirigentes é longo. Basta alguns exemplos, para ajudar a definir melhor o padrão de gosto da oligarquia incrustada no PRM.

Moacyr Andrade, escrevendo sob o pseudônimo de José Clemente, registrou em sua coluna no *Estado de Minas* algumas anedotas que vale a pena reproduzir. Numa delas, intitulada “As Estátuas Nuas Ofendiam a Moral”, ele nos conta que:

Mas na Praça da Liberdade, no Jardim do Palácio, à vista de todos, portanto, encontravam-se umas estatuetas de mulheres de mármore despidas, enfeitando o lago em que havia um repuxo e fonte luminosa, que só funcionava nas noites de domingo.

No Governo Francisco Sales, a virtuosa esposa do Presidente não viu com bons olhos tais estatuetas despidas à frente da residência presidencial.

E as estatuetas admiráveis que vieram da Itália para o jardim palaciano, foram removidas para o Almoxarifado da Prefeitura e lá ficaram quarenta anos ou mais do que isso. E mesmo lá cobertas de panos bem amarrados...⁴⁰

Nesta mesma crônica, um pouco adiante:

Conhecem todos o monumento à Civilização Mineira – assim se chama ele – na Praça fronteira à Estação Central. Foi erguido pelo Governo Antônio Carlos, em 1929. Aquele mancebo musculoso de bronze, que lá está no topo, com uma bandeira na mão, concepção do escultor Giulio Starace, autor da obra, não era para ter tal bandeira. Mas o Dr. Lourenço Baeta Neves, grande engenheiro, assessor do Presidente Antônio Carlos, mandado pelo Presidente ao atelier do escultor, em São Paulo, para ver como corria a obra encomendada pelo Governo, insurgiu-se, por bem conhecer a nossa gente, contra o nu da estátua, já pronta para ser fundida com bronze. Discutiu muito com o escultor, que não queria alterar sua criação. Mas o convenceu. E então, o escultor Starace meteu aquela bandeira nas mãos do homem-estátua, arranjando jeito de, com as dobras do pano, cobrir-lhe do nu tudo quanto considerava o ilustre engenheiro Baeta Neves que deveria ser bem coberto, para a estátua poder figurar em lugar público na Capital mineira cheia de melindres.

Ouvi as lamentações do artista Giulio Starace no dia da inauguração festiva ao Monumento. Estava furioso porque fora forçado a mutilar a sua concepção de artista.

Todos conhecem tal estátua e poderão verificar que a bandeira nela está funcionando como tanga... É só ir lá verificar.⁴¹

³⁹ *Minas Gerais*, “Artes e Artistas”, 30/04 e 01/05/1917. Os grifos são meus.

⁴⁰ ANDRADE, 1982, p. 268 (RAPM)

⁴¹ RAPM, 1982, p. 269

Um último exemplo. Djalma Andrade, irmão de Moacyr Andrade, em seu livro *História Alegre de Belo Horizonte*, conta um caso curioso:

Quando o Sr. Artur Bernardes governava o Estado, havia no Salão de despachos da Secretaria do Interior uma tela maravilhosa: a *Má Notícia*. Representava o quadro uma linda mulher, recostada num sofá de veludo vermelho, tendo, entre os dedos da mão esquerda, uma carta de luto. A pintura, ricamente emoldurada, constituía uma obra de arte de grande valor. A obra-prima gozava, entretanto, da fama de trazer desgraças ao seu possuidor. O Sr. João Luiz Alves, segundo uma reportagem do “Diário de Notícias” (1922), quando secretário, não quis o famoso quadro na sala de seus trabalhos.

A tela andou assim por várias repartições e, ao que parece, está hoje no Palácio da Justiça.

Originou-se a lenda sinistra do quadro, diz o “Diário de Notícias”, de uma profecia do Sr. Paschoal, ocultista de renome, referente a uma carta que traria a desgraça de Minas. Pouco depois da declaração do adivinho, deu-se o escândalo das cartas falsas, atribuídas, malevolamente, ao Dr. Artur Bernardes. Acrescentava, também, o Sr. Paschoal que a carta fatídica seria semelhante àquela que figurava na tela famosa...⁴²

É importante ter em mente o tipo de público com o qual os pintores da época lidavam. Um público pouco familiarizado com as convenções propriamente pictóricas que governam a produção e a recepção de pinturas. Sua leitura tendia a se concentrar no conteúdo narrativo das telas, beirando, às vezes, a ingenuidade, como no caso relatado acima por Djalma Andrade.

Podemos supor que a percepção das telas, naquelas duas décadas que marcaram o apogeu de Aníbal Mattos, não era, ainda, estruturada segundo o par acadêmico/moderno, sistema de classificação que remete ao aspecto formal, à maneira de representar algo, ao passo que o “público cultivado” da época não se atinha a essa dimensão formal, a não ser quando as convenções sociais que governavam a vida cotidiana eram postas em jogo nas obras de arte.

Mesmo entre os literatos da 1ª geração modernista de Minas (a turma de Drummond e Nava), a produção pictórica da época nunca recebeu críticas mais severas. Em 1930, Carlos Drummond, assinando “Antônio Crispim”, elogiava a VII Exposição Geral de Belas Artes, organizada por Aníbal Mattos:

O pintor e crítico André Lhote está anunciando, há meses, na “Nouvelle Revue Française”, um artigo sob o título “Jeunes gens, n’allez pas au Louvre” [...]. “Meninos, deixem de ir ao Louvre”, aconselha o crítico

⁴² ANDRADE, 1947, p. 87-88

terrível. “Rapazes, ide ao Municipal”, aconselharia eu, se fosse velho e tivesse barbas, dessas muito usadas no Brasil para dar conselhos, barbas e óculos escuros, como sabem.

É claro que o Louvre e o Municipal não se equivalem, mas isso mesmo é já um argumento em favor de minha tese, se tese existe: o espírito de teatro contra o espírito de museu, o drama em oposição ao catálogo... Mas agora reparo que não se trata de nada parecido com drama, e que eu desejava apenas recomendar a todos os meus improváveis leitores, moços ou não, uma visita rápida ao Teatro Municipal, onde Aníbal Mattos, com a sua pertinácia incrível e heróica, instalou a sétima (a sétima!) Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais...

Vamos todos ao Municipal. Observemos ali o belo, tocante esforço mineiro no sentido de realizar qualquer coisa que seja o reflexo de nossas preocupações artísticas em período de câmbio vil e de vida cara, que não são propriamente matéria para alimentar os sonhos. Eu sinto uma grande emoção ao pensar que, espalhados pela cidade, neste ou naquele bairro modesto, aonde não chega a sirene dos cinemas, há criaturas que passam a parte mais feliz do seu dia pintando crepúsculos e fios d’água, árvores e frutas, cabeças e torsos que ninguém verá, nem para elogiar nem para atacar (perdão: para atacar, há sempre público, e público que dispensa exame).

Penso nesse artista silencioso, que não vai nem irá nunca à Europa fazer o mesmo que fazem alguns amenos mocinhos beneficiados pela Escola de Belas Artes: visitar o Louvre e a Praça Pigalle, freqüentar os dancings e voltar mais impermeáveis ainda à verdadeira pintura. Artista sem medalha nem prêmio, obrigado, para manter-se, a exercer misteres que vão desde a burocracia pacífica até à laboriosa confecção de tabuletas, quando não até à incrível decoração de alpendres. Gosto desse artista bonzão, que não protesta nem se suicida, e que todos os anos expõe a sua tela ignorada na Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais.

E é em nome dele que convido o leitor para uma visita rápida, não, uma visita demorada ao Municipal.

Antônio Crispim⁴³

Mas, o evento mais pertinente para caracterizarmos a atuação de Aníbal como artista “integrado”, atento ao gosto e às limitações do seu público, é a exposição de pintura da artista belo-horizontina Zina Aita. Filha de uma família de imigrantes italianos que se instalara na capital mineira à época da fundação, Aita viajou para a Itália, onde estudou pintura e travou contato com a pintura moderna. A pintora retornou ao Brasil em 1920, instalando-se no Rio, onde conheceu Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e outros literatos cariocas já afinados com o modernismo.

Em 1920, depois de realizar uma exposição no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, então sob a direção de Adalberto Mattos, irmão de Aníbal, Aita expôs seus trabalhos nos salões do Conselho Deliberativo de Belo Horizonte. A exposição foi organizada pela Sociedade Mineira de Belas Artes e Aníbal Mattos teve papel decisivo nesse evento. A seção

⁴³ *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1984, p. 21-22

de arte do *Diário de Minas* era escrita por Mattos, que tratou de incentivar a artista e preparar o público para o evento:

Belo Horizonte, cidade nova e formosa, começa a ter razões de orgulho dos seus filhos. Já há uma geração moça que poderá, pelo brilho da inteligência, firmar a sua glória...

As nossas escolas superiores já têm dado bacharéis, médicos, engenheiros, nascidos na cidade moça dos crepúsculos de ouro.

Agora, surge no terreno das Belas Artes o nome de uma belo-horizontina.

Zina Aita, que se aperfeiçoou no estrangeiro, vai realizar aqui, na sua terra natal, uma exposição de pintura.

Por certo, alcançará um grande sucesso.

É verdade que ainda não atingimos um grau de perfeita cultura estética; isso não é de se admirar, pois, mesmo nas grandes cidades do Brasil, essa cultura ainda não atingiu o apogeu.

Isso, porém, não impede que tenhamos uma minoria, talvez, capaz de admirar, com sinceridade e compreensão, um certame artístico.

A senhorita Zina vai apresentar-se com uma pintura bem diversa daquela que o público está habituado a ver. Isso não quer dizer que Belo Horizonte já não tenha admirado a arte moderna. Contudo, essa apresenta modalidades várias, tendo a artista patricia escolhido uma diversa das que aqui têm sido exibidas.

Para muita gente, é de se esperar, a pintura impressionista e bizarra da senhorita Zina Aita será uma aberração, mas somente para os zoilos, que não sabem distinguir as Belas Artes das Artes menores...

Estamos certos de que a pintora mineira terá devidamente apreciados os seus trabalhos, e não lhe faltarão apoio moral e o êxito material justo e compensador do seu nobre esforço de artista.⁴⁴

Além de preparar o público para a exposição, Aníbal tratou de prevenir a própria pintora acerca das limitações do público de arte da cidade. Antes da exposição, Aníbal entrevistou a pintora:

[AM] – Quantos anos esteve na Itália? – perguntamos à senhorita Zina.

[ZA] – Seis anos.

[AM] – Em Roma?

[ZA] – Não só em Roma. Percorri todas as cidades artísticas da Itália. Estive em Florença, Milão e Veneza, dedicando-me sempre ao modelo da pintura e do desenho...

[AM] – Demorou-se em Florença?

[ZA] – Sim, dois anos. Cursei a Academia de Belas Artes e tive a [honra] de estudar com um grande professor, o mais independente da Escola.

[AM] – Gallileo Chini? – arriscamos.

[ZA] – Exatamente! O célebre decorador e colorista excepcional. Com ele, após os estudos acadêmicos, continuei a trabalhar. Gallileo Chini, mesmo na Academia, esforça-se para que seus discípulos possam desenvolver, livremente, seus dotes artísticos. Creio que ele botou em mim certa originalidade...

[AM] – E muito talento!

⁴⁴ *Diário de Minas*, “Uma artista belo-horizontina”, Fly, 28/01/1920. “Fly” era o pseudônimo de Aníbal Mattos.

[ZA] – Oh! O sr. É muito amável! – e continuou. E, por isso, incitou-me sempre ao trabalho, aconselhando-me a não fugir do meu rumo...

[AM] – Tivemos notícia da sua exposição, no Rio. Agradou-lhe o ambiente da nossa grande cidade?

[ZA] – Bastante! Os meus trabalhos encontraram franca simpatia no meio artístico e foram objeto de interessantes discussões, o que me animou a enfrentar o público e a crítica.

[AM] – Para sua exposição no Liceu de Artes e Ofícios, não foi assim?

[ZA] – Sim senhor! O Liceu é um ninho de artistas, ali se desenvolvem grandes aspirações ao impulso da bondade e do altruísmo de homens desinteressados. Adalberto Mattos⁴⁵ é uma das mais fortes energias daquela casa admirável.

[AM] – E que impressões produziram seus quadros?

[ZA] – Boa e má. Boa para os artistas que conhecem a evolução da arte moderna e compreendem as novas escolas. Má para uma parte do público, para a “burguesia artística”, como dizia Adalberto. Essa ficou assombrada, como era de se esperar – E a [artista] perguntou-nos: – E aqui?

[AM] – Ficamos embaraçados... Aqui, para lhe falarmos com franqueza, essa “burguesia artística” é bem maior... O senso estético ainda é privilégio especial. Os artistas são os “bandeirantes” da nova cruzada de ideal; estão, é claro, sujeitos não às flechadas dos índios, mas às pedradas dos zoilos⁴⁶... Isso, porém, senhorita, não a impressionará. Vemos, com prazer, que o seu temperamento é combativo.

[ZA] – Mas, em Belo Horizonte, não existe uma Sociedade de Belas Artes?

[AM] – Sim, é verdade. Essa associação de “heróis” já realizou duas exposições gerais sem o menor auxílio da governança. É um núcleo de sacrificados que assiste, sem direito de defesa, à deturpação do bom gosto e à vitória passageira do marouço reacionário dos iconoclastas da arte.

[ZA] – O sr. Assusta-me!

[AM] – Nada receie. A crítica lhe fará justiça. E além da crítica, aqueles que sabem ver e compreender o belo...⁴⁷

Essas informações lançam nova luz sobre o papel de Aníbal Mattos durante o processo de emergência do campo artístico belo-horizontino. De fato, por mais que a sua pintura e, acima de tudo, a sua maneira de encarar a pintura como uma *carreira*, como uma sucessão de honras e premiações, vendo a si mesmo como um alto funcionário da Arte e trocando de bom grado a consagração propriamente simbólica pelo reconhecimento temporal, denunciem seu *habitus* acadêmico⁴⁸, isso não nos autoriza a considerá-lo um pintor reacionário que teria sido responsável pelo “atraso” da pintura.

Eduardo Frieiro (1926, p. 540) escreveu sobre sua atuação:

A arte em Belo Horizonte deve-lhe não pequenos serviços. Realizando e promovendo sucessivas exposições, próprias ou alheias; habituando o

⁴⁵ O gravador Adalberto Mattos era irmão de Aníbal Mattos

⁴⁶ Segundo o *Houaiss*, “zoilo” é o “crítico que, em sua mordacidade, revela inveja, incompetência ou aversão pessoal injustificada”.

⁴⁷ *Diário de Minas*, “Inaugura-se amanhã a Exposição Zina Aita. Algumas palavras com a artista belo-horizontina”, 30/01/1920. Os acréscimos entre colchetes são meus, para facilitar a leitura.

⁴⁸ Sobre a caracterização do *habitus* acadêmico, ver Bourdieu (2009, p. 260-275).

público a visitá-las, contribuindo assim para educar-lhe o gosto; encaminhando neófitos, encorajando iniciados; ventilando pela imprensa questões de arte, – não há em Belo Horizonte iniciativa de caráter artístico que não tenha no sr. Aníbal Mattos o seu principal propugnador.

Nas duas primeiras décadas da atuação de Aníbal Mattos, parece muito complicado falar em lutas entre acadêmicos e modernos. Isso só ocorreria a partir da década de 1930.

A centralidade de Aníbal Mattos no campo artístico de Belo Horizonte só seria questionada na década de 1930. Num artigo publicado no *Minas Gerais*, em 1930, Carlos Drummond de Andrade elogiava o curso de desenho de Artus Perrelet, uma das integrantes da Missão Pedagógica Francesa que desembarcara em Belo Horizonte, em 1929, para modernizar o ensino da capital:

[...]

Mme. Artus é uma professora prodigiosa e fez do desenho, como arte de emprego imediato na vida de todo dia, qualquer coisa de surpreendente, que renova as sensibilidades tão atingidas por essa calamidade que anda por aí, com o nome de cursos de pintura. (A propósito: há em Belo Horizonte mais cursos de pintura do que pintores e mesmo matéria pintável. E todos prosperam sob este sol boníssimo). Mme. Artus trouxe-nos, assim, alguma coisa que não era nem a eterna lua prateando as águas e o respectivo veleiro, nem a eterna curva de caminho com a casa do caboclo em que um é pouco, dois é bom e três é demais, nem as eternas maçãs e laranjas na fruteira da sala de jantar burguesa.⁴⁹

A ironia parece estar dirigida aos pintores que continuavam a pintar sempre os mesmos temas, que se tornavam obrigatórios para os iniciantes...

Em 1936, um grupo de artistas, liderado pelo pintor, caricaturista e artista gráfico Delpino Júnior, promoveria no bar situado no subsolo do Cine Brasil um salão de arte, que ficou conhecido como o Salão do Bar Brasil. A organização e a divulgação desse evento foram realizadas em franca rivalidade com os salões organizados pelo Aníbal. Segundo Ávila (1991, p. 15):

Essa mostra, que mobilizou artistas tanto de cunho propriamente moderno, como outros ainda de caráter mais conservador, sintetiza o momento de transição.

Ironicamente, pois Aníbal Mattos já havia tentado inúmeras vezes, sem conseguir, o efetivo apoio governamental para as suas exposições, é após uma solicitação dos artistas promotores do Salão do Bar Brasil, que a Prefeitura encampará os Salões de Arte de Belo Horizonte. A partir de então, vão se sobrepor dois eventos artísticos: os Salões da Prefeitura e as Exposições Gerais promovidas pela Sociedade Mineira de Belas Artes. Não ocorre, no entanto, um rompimento entre grupos, pois em ambas as mostras podemos observar a atuação de membros tendentes mais ao moderno ou

⁴⁹ *Minas Gerais*, “Mme Artus”, Antônio Crispim, 06/04/1930, p. 24-25.

mais ao classicismo. Aníbal Mattos mesmo aparece como jurado nos dois eventos.

Interessante notar que o evento ora foi chamado de “Exposição de Belas Artes”, e ora, “Exposição de Arte Moderna” (ver artigos dos periódicos da época: *Folha de Minas*, *Diário da Tarde*, *Estado de Minas*, etc.). O Salão do Bar Brasil foi recebido pela crítica local como algo de insólito, como testemunha esta passagem extraída de um artigo do periódico *Folha de Minas*, assinado por Jair Silva, que classificava o salão como:

[...] uma revivescência de costumes de artistas bohemios de 1936. O Bar Brasil está enfeitado de quadros e de esculturas (...). O Sr. Aníbal Mattos instalou-se, sem bebidas, no Teatro Municipal. Os artistas novos foram discutir a arte na penumbra de um bar. São oposicionistas. Não concordam com a evidência concedida, em Minas, ao pintor Aníbal Mattos (citado por VIEIRA, 1997, p. 149).

De um lado, a arte sóbria, “sem bebidas”, de Mattos, do outro, a “bohemia” discutindo arte na “penumbra de um bar”: não seria exagero pensar que o salão do Bar Brasil atualizou um conflito, até então latente, entre a ortodoxia e a heresia, ou ainda entre os estabelecidos e os recém-chegados. Em apoio a esta hipótese, podemos citar depoimentos de participantes do evento bem como do público. O pintor Genesco Murta, um dos participantes do Salão do Bar Brasil, em entrevista concedida ao *Diário da Tarde* em 07 de setembro de 1936, às vésperas da inauguração do Salão, fala sobre o “lamentável estado da arte em Minas” devido à ausência de “escolas onde se aprenda a desenhar”, e, no que parece ser uma crítica velada a Mattos, considera que “a criação imediata de uma Escola de Belas Artes seria uma improvisação apressada” (ver *Diário da Tarde*, 07 de setembro de 1936, página 04). O escritor José Bezerra Gomes deixou a seguinte observação no livro de visitas da exposição do Bar Brasil: “quem estava atravancando a arte em Minas era o Sr. Aníbal Mattos. Delpino, Fernando e outros reagiram bonito. Aí está uma exposição, expressão da arte moderna, para o povo entender e julgar” (VIEIRA, 1997, p. 153).

Os “artistas novos” que expuseram no Bar Brasil, convidados por Delpino Júnior, responsável pela coordenação do evento, são: Fernando Pierucetti, Délio Delpino, Francisco Fernandes, Alceu Pena, Aurélia Rubião, Nazareno Altavilla, Rosa Paradas, Elza Coelho, entre outros. O salão contou também com o apoio de artistas de maior prestígio como: Genesco Murta, Jeanne Milde, Érico de Paula, Monsã, Julius Kaukal, e Renato de Lima. Os desenhos de Fernando Pierucetti (*Banquete*, *Miséria* e *Jornaleiros*) classificaram-se em primeiro lugar entre as obras do salão. Delpino Júnior expôs dois retratos: *Mário de Andrade* e *Peúba*, além

do quadro *Noturno de Belo Horizonte*, uma paródia ao poema homônimo de Mário de Andrade. Érico de Paula também apresentou dois retratos, um em estilo cubista, o de João Dornas, e outro, do barão Von Tiesenhausen, em art-déco. Jeanne Milde expôs “uma série de 22 esculturas que revelam a transição entre expressões subjetivas simbolistas e formas arredondadas, volumosas, de características art déco” (VIEIRA, 1997, p. 153). Genesco Murta expôs uma marinha e dois quadros a óleo. Além das caricaturas e portrait-charges repletas do humor dos desenhistas, “que exibem as deformações subjetivas de personagens conhecidos da cidade” (VIEIRA, 1997, p. 153).

A partir desse momento, a produção pictórica de Aníbal Mattos passaria a ser criticada. Os temas tradicionais da pintura mineira são negados: as cenas bucólicas das cidadezinhas do interior, as cidades do ciclo do ouro, os episódios e personagens ligados à Inconfidência Mineira. Os participantes do Bar Brasil elegeam o cotidiano da cidade como tema de seus trabalhos.

A adesão de uma fração dos pintores mineiros ao modernismo pictórico só ocorreria definitivamente com a chegada de Guignard à cidade, em 1944. Guignard tinha sido convidado pelo então Prefeito Juscelino Kubitschek para implantar na cidade um curso de pintura e desenho. Aceito o convite, Guignard se transferiu para Belo Horizonte e fundou sua Escola, “em franca rivalidade com a de Aníbal Mattos, que tinha aglutinado as figuras mais destacadas do academicismo” (FÍGOLI, 2007, p. 31). A partir de então,

[...] trava-se uma clara luta político-ideológica no campo artístico, que toma a forma específica do embate entre modelos pedagógicos e estéticos: aos clichês, aos modelos ideais, às formas rígidas de ensino do academicismo, a nova escola vai contrapor o “liberalismo didático”, o método modernista do ensino livre; às formas perceptivas próprias do academicismo, que valorizava a pintura figurativa do real, o modernismo de Guignard privilegiará a interpretação da realidade (FÍGOLI, 2007, p. 32).

Após a chegada de Guignard, a atuação de Aníbal Mattos no campo artístico belo-horizontino passou a ser avaliada negativamente. O pintor, acusado de barrar o modernismo pictórico, passaria a se defender lembrando seu papel empreendedor no campo artístico da cidade. Numa entrevista concedida em 1944, pouco depois da Exposição de Arte Moderna organizada pela Prefeitura, Mattos declararia:

[...] antes da agitação do problema modernista que é, afinal, uma forma precipitada de evolução que quer antecipar uma estabilidade positiva e normal, nós agasalhamos em nossas exposições temperamentos arrojados e ingenuidade de autodidatas (citado por ÁVILA, 1991, p. 16).

Mas, daí em diante, Aníbal Mattos passaria a ser visto como um artista “fóssil”, insistindo em pintar à maneira da vanguarda do passado, o seu impressionismo deixaria de ser tolerado. Como já observou Bourdieu (1996, p. 173):

Ao contrário dos artistas de vanguarda que são de alguma maneira duas vezes “jovens”, pela idade artística mas também pela recusa (provisória) do dinheiro e das grandezas temporais por onde chega o envelhecimento artístico, os artistas fósseis são de alguma maneira duas vezes velhos, pela idade de sua arte e de seus esquemas de produção mas também por todo um estilo de vida do qual o estilo de suas obras é uma dimensão, e que implica a submissão direta e imediata às obrigações e às gratificações seculares.

Não é improvável que, nessa época, a partir dos conflitos envolvendo Mattos e Guignard, tenha surgido uma avaliação retrospectiva da atuação de Aníbal – como alguém que “atravancou” a pintura moderna em Minas. Ficando obscurecido o seu papel como fundador/inventor do campo artístico da cidade.

5 CONCLUSÃO

Este trabalho abordou a pintura produzida e consumida em Belo Horizonte durante as décadas de 1920 e 1930.

Nesse período, a pintura conquistou um espaço nas instituições culturais da cidade. Busquei destacar o papel de Aníbal Mattos nesse processo. Atuando como pioneiro e herói fundador, Aníbal Mattos, a despeito de praticar uma pintura conservadora, no limite, “acadêmica”, como já foi apontado, implantou e impulsionou as principais instituições que governariam a produção e a recepção de pintura nas décadas seguintes.

Tentei fornecer uma contribuição à controvérsia sobre o “atraso” da pintura em face da literatura. Empregando a noção de “campo artístico”, busquei chamar a atenção para o fato que as diferentes artes possuem historicidades próprias, por envolverem apostas e desafios específicos.

Retomei, em linhas gerais, a pintura dos “tempos heróicos” de construção da cidade por considerar a caracterização dessa situação crucial para interpretarmos a atuação de Aníbal Mattos depois de sua instalação definitiva na cidade.

O escritor e crítico de arte Moacyr Andrade resumiu muito bem a situação dos pintores que permaneceram em Belo Horizonte nas primeiras décadas de existência da cidade:

Hoje, considera-se a nossa Capital Cidade da Arte. No passado não lhe faltavam artistas. Tinha-os sim: na Pintura, na Música e no Canto. E até muitos. Em Pintura – é claro – todos acadêmicos. Mas não havia o que apontar como “Arte de Belo Horizonte”. Porque faltava comunicação entre os artistas, para assegurar, convincentemente, que ela era uma Capital artística. Os pintores faziam suas telas e alguns as mostravam nas vitrines de 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. Quando voltavam eram festejados. Então, a cidade lhes reconhecia o mérito, a quem antes não dera maior atenção. Isto aconteceu com Genesco Murta, por exemplo. Pintava por aqui. Foi para Paris. Lá viram os mestres a garra de artista daquele homem de temperamento agreste, do Araçuaí. Voltou com nome e ficou aureolado até morrer, septuagenário. Suas telas hoje são preciosidades e valem muito dinheiro [...] ⁵⁰

Moacyr Andrade prossegue sua crônica dando os nomes dos pintores que atuaram na capital por essa época: José Quintino, José Jacinto das Neves, Amilcar Agretti, Belmiro Frieiro (irmão do escritor Eduardo Frieiro), Celso Werneck, Orózio Belém, Francisco Rocha,

⁵⁰ ANDRADE, “Havia Artistas e Não Havia Arte”, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1982, p. 269-270

Honório Esteves, José Peret... Todos eles “fazendo quadros nos momentos de lazer. Pintura quase escondida. Estímulo nenhum” (ANDRADE, 1982, p. 270).

Essa situação só mudou com a chegada do pintor fluminense Aníbal Mattos:

Foi ele quem chamou esses valores dispersos, encolhidos. Promoveu deles a união, com aquele fogo idealístico que era a marca de Aníbal. Juntou os pintores da Capital e do Estado e fez aqui a 1º Exposição Mineira de Belas Artes e nunca mais parou. Fundou até uma Sociedade Mineira de Belas Artes em 1923 e depois criou uma Escola de Belas Artes. Foi indiscutivelmente ele quem deu corpo, por essa conclamação de artistas, à pintura em Belo Horizonte. Acudiram os que estavam desanimados e outros surgiram.

Depois dele, já bem mais tarde, veio Guignard, com a pintura moderna. Encontrou o interesse pela pintura já despertado em Belo Horizonte e realizou, no terreno aplainado por Aníbal, a sua grande obra, com seu gênio que todos conhecem.

Dois bandeirantes teve, portanto, a pintura na Capital: Aníbal Mattos, o que fez a primeira conscrição, e Alberto da Veiga Guignard, que arrebanhou valores moços com a mensagem do Modernismo e para o mesmo rumo levou até pintores antes acadêmicos [...] ⁵¹

Com sua escrita leve e graciosa, Moacyr Andrade contou a história dos primeiros tempos da pintura em Belo Horizonte. Seu relato forneceu-me inspiração para interpretar a atuação do pintor Aníbal Mattos sob uma nova luz.

De fato, a hipótese que tentei defender ao longo desse trabalho é a de que Aníbal Mattos foi uma espécie de “herói fundador” do campo da pintura belo-horizontina. Sua atuação em prol da institucionalização da pintura foi bem recebida no início. Bem recebida pelos artistas, é claro.

Nesse momento, não há ainda lutas *entre* artistas, mas sim lutas *dos* artistas *contra* um público indiferente às suas reivindicações. Somente nos anos 1930, o apostolado de Aníbal e sua turma começaria a ser contestado, principalmente após o Salão do Bar Brasil, em 1936. Doravante, Aníbal Mattos começaria a sofrer a ação corrosiva do tempo e seria arrastado gradativamente para uma posição de “artista fóssil”, vestígio de uma outra época. ⁵²

⁵¹ ANDRADE, “Havia Artistas e Não Havia Arte”, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1982, p. 271

⁵² Sobre os conceitos de “herói fundador” e “artista fóssil”, inspirei-me em BOURDIEU (1996).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. Belo Horizonte, Arraial e Metrópole: Memória das Artes Plásticas na Capital Mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés & SILVA, Fernando Pedro da. (org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A cidade do tédio. *Diário de Minas*, 27/05/1921.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Mme Artus. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1984.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Do Artista Desconhecido. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1984.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícia Elétrica. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1984.

ANDRADE, Djalma. *História Alegre de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1947.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. *A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUC Minas: C/Arte, 2004

ANDRADE, Moacyr. As Estátuas Nuas Ofendiam a Moral. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1982.

ANDRADE, Moacyr. Havia Artistas e Não Havia Arte. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, 1982.

ANDRADE, Moacyr. O Estilo das Construções e os Arquitetos. Revista do Arquivo Público Mineiro, 1982.

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Campinas, 2008

ANDRÉS RIBEIRO, Marília e SILVA, Fernando Pedro. *Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, C/Arte, 1997.

ANJOS, Cyro dos. *A Menina do Sobrado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002.

ÁVILA, Cristina. *Aníbal Mattos e seu Tempo*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Juscelino Kubitschek: uma revisão na política brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960. (Volume 1).

BARRETO, Abílio. *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950.

BECKER, Howard S. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BERNIS, Eliana M; TRINDADE, Silvana Cançado. As Exposições e Salões de Belas Artes (1917-1944). In *Aníbal Mattos e seu Tempo*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

BILAC, Olavo. A coragem de Minas. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *A Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica: 1890-1918*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. “Ouro, Terra e Ferro: vozes de Minas”. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

COELHO, Maria Beatriz; FÍGOLI, Leonardo, H.G., V.; NORONHA, Ronaldo. O antigo e o moderno: o campo artístico em Belo Horizonte no início do século XX. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32, 2008, Caxambu. Disponível em:

<http://200.152.208.135/anpocs/trab/adm/impressao_gt.php?id_grupo=6&publico=S>. Acesso em: 15 dez.2008.

DIAS, Fernando Correia. *O Movimento Modernista em Minas*. Brasília: Editora de Brasília, 1971.

DIAS, Fernando Correia. *Líricos e Profetas: temas da vida intelectual*. Brasília: Thesaurus Ed., 1984.

DIAS, Fernando Correia – *Gênese e Expressão Grupal do Modernismo em Minas*. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

Dicionário biográfico de construtores e artistas de Belo Horizonte: 1894/1940. Belo Horizonte: IEPHA/MG, 1997.

DULCI, Otávio Soares. *Política e Recuperação Econômica em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DULCI, Otávio Soares. “João Pinheiro e as Origens do Desenvolvimento Mineiro”. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Minas e os fundamentos do Brasil moderno*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FARIA, Maria Auxiliadora. Belo Horizonte: espaço urbano e dominação política (uma abordagem histórica). In: *Revista do Departamento de História*, n. 1, Belo Horizonte: Departamento de História: FAFICH/UFMG, 1985.

FÍGOLI, L. H. G. *A Paisagem como Dimensão Simbólica do Espaço: o mito e a obra de arte*. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 10, n.1. jan/jun 2007.

FLEISCHER, David V. A cúpula mineira na República Velha. In: *IV Seminário de Estudos Mineiros: A República Velha em Minas*. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.

FRIEIRO, Eduardo. *As Artes em Minas*. In: SILVEIRA, Victor, org. e editor. *Minas gerais em 1925*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926.

FRIEIRO, Eduardo. Renato de Lima, pintor de Ouro Preto. *Minas Gerais*, 24/06/1933.

GOMBRICH, Ernst H. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LEMOS, Celina Borges. A cidade republicana: Belo Horizonte, 1897/1930. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/IAB-MG, 1998.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.

MARTINS FILHO, Amílcar Vianna. A economia política do café com leite: 1900-1930. Belo Horizonte: UFMG, 1981.

MELO FRANCO, Afonso Arinos. *Um Estadista da República (Afrânio de Melo Franco e seu tempo)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955. Volume 1.

MELO FRANCO, Afonso Arinos. *A Alma do Tempo: formação e mocidade*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1961.

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.

MENEZES, Ivo Porto de. Arquitetura no século XIX. In: *III Seminário sobre a Cultura Mineira: século XIX*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1982.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sérgio. Por uma História Social da Arte. In: CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NAVA, Pedro. *Beira-Mar. Memórias/4*. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Situação das Artes Plásticas em Minas no século XIX: escultura e pintura. In: *III Seminário sobre a Cultura Mineira: século XIX*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1982.

RESENDE, Maria Efigênia Lage de. Uma interpretação sobre a fundação de Belo Horizonte. In: *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, n. 39, 1974

SANTOS, Cristina Ávila. *Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte 1 (1), janeiro/abril 1986.

SAMPAIO, Márcio. *A Paisagem Mineira*. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1977.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX. Ensaios Escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SILVA, Fernando Pedro. *Aspectos das artes plásticas em Belo Horizonte nos anos 20 e 30*. Revista do Departamento de História. FAFICH-UFMG. BH no. 8, jan. 1989, pp. 47-57.

SILVA, Fernando Pedro. *Resgatando a modernidade na pintura de Aníbal Mattos*. In Congresso Brasileiro de História da Arte: 4.: 1991. Porto Alegre; BRITES, Blanca; CATTANI, Iceia Borsa; KERN, Maria Lucia Bastos. *Modernidade*. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 1991. 249p.

SINGER, Paul. *Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

TASSINI, Raul. *Verdades históricas e pré-históricas de Belo Horizonte, antes Curral Del Rey*. Belo Horizonte, s/e, 1947.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura no Brasil: pintura mineira e outros temas*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UMG, 1959.

VIEIRA, Ivone Luzia. *Vanguarda modernista nas artes plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da década de 20*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.

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: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

WIRTH, John D. *O fiel da balança; Minas Gerais na Federação Brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.