

32º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS

GT 30: Pensamento Social no Brasil

O antigo e o moderno:
o campo artístico em Belo
Horizonte no início do século XX

Leonardo Hipólito Genaro Figoli (UFMG)

Maria Beatriz Ramos de Vasconcellos Coelho (UFMG)

Ronaldo de Noronha (UFMG)

O antigo e o moderno: o campo artístico em Belo Horizonte no início do século XX¹

Este trabalho é um resultado, ainda em caráter preliminar e exigindo aprofundamentos ulteriores, da pesquisa em andamento sobre o campo artístico em Belo Horizonte – especialmente sobre a formação das artes plásticas na capital mineira entre 1920 e 1940. O objetivo principal da pesquisa é explorar as lutas de concorrência propriamente artísticas travadas no interior desse espaço social, o campo das artes plásticas em vias de constituição e consolidação nessa época.

Em 1920, Belo Horizonte era uma jovem capital, plantada e cultivada nas serras do Curral nos anos 1890 para ser uma cidade do futuro, centro político-administrativo de um Estado que adaptava-se aos novos tempos advindos com a Proclamação da República. A construção da cidade era vista com certo tom inaugural pelos republicanos: esses novos tempos precisavam ser materializados, o que no caso se deu com a transferência da capital da antiga Ouro Preto para uma nova espacialidade. A nova temporalidade associada ao progresso, para se concretizar, precisava de um espaço de representação. A cidade planejada traduziria um novo modo de viver: o de uma vida cosmopolita e racional (Fonseca, 1998: 30)

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: 63-74).

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

¹ Além dos autores, contamos com a participação decisiva dos estudantes Claudia L. Ayer de Noronha, Danielle Uchoa A. Rodrigues, Inês Quiroga Coelho, João Ivo D. M. P. D. Guimarães, Raquel Silva Rodrigues e Sarah de Barros V. Hissa, do Núcleo de Estudos em Cultura Contemporânea – NECC, do Departamento de Sociologia e Antropologia da UFMG.

culturais – p. ex.: 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 belorizontina 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 (ANDRADE2004, p. 73-74).

A partir de 1920 as coisas melhoraram: além de sete cine-teatros, a população belorizontina 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: 73-75; ver também NAVA, 1978, sobre os lazeres dos belorizontinos nos anos 20).

Nas primeiras décadas do século, enquanto 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, alguns poucos produziam e exibiam um tanto precariamente obras de arte, mas não se podia dizer que havia qualquer coisa como mercado de artes na cidade antes da vinda para Belo Horizonte do fluminense Aníbal Mattos, em 1917².

Mattos começou um significativo movimento cultural, criando a Sociedade Mineira de Bellas Artes e o Salão de Belas Artes (Fígoli: 2006), que patrocinou desde então (1917-1944) sucessivas Exposições Gerais. Fundou em 1927 a Escola de Belas-Artes e implantou o ensino das artes em moldes acadêmicos, com certa abertura para as tendências impressionistas (Oliveira: 2002). Examinaremos adiante, sobretudo na seção final do artigo, a história e o papel de Mattos na formação do campo das artes plásticas belorizontinas.

É interessante observar, para caracterizar este em campo 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 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 afirmaram em Belo Horizonte duas décadas mais tarde.

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* (Oliveira: 2002).

Diversos autores (Dias, 1971; Miceli, 2004; Santos, 1986) concordam que, para compreender a história das artes belorizontinas nas primeiras décadas, é preciso 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.

² Silva (1989: 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."

São especialmente interessantes para estabelecer as condições da prática artística em Minas — em particular, dado o foco da pesquisa, as condições de produção, de distribuição e de consumo (recepção) das obras tanto de artistas plásticos quanto de poetas e escritores — 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.

Parece pertinente ao nosso problema o que Pierre Bourdieu disse sobre a relação entre os produtores culturais e os dominantes (econômicos ou políticos): ela caracteriza-se pela subordinação estrutural dos primeiros em relação ao comanditário e é “mais freqüente entre os pintores, mas também atestada no caso dos escritores”, bem como pela fidelidade a um mecenas ou a um protetor oficial das artes (que é o caso de Juscelino Kubitschek, como veremos adiante):

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, 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 as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilos de vida e de sistemas de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato do estado” (As Regras da Arte, 2005, p. 65).

Sérgio Miceli, em *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*, avançou a tese de que a proteção do Estado pôs os intelectuais brasileiros a salvo das sanções de mercado, especialmente as que cerceiam a invenção estética e a efetivação da ideologia da arte pela arte. Certamente a essa proteção se deve o fato de que a literatura brasileira mais revolucionária esteticamente foi feita por exemplares funcionários públicos (Machado, Drummond, Rosa, p. ex.). Pode-se dizer quase o mesmo da arquitetura nacional.

Há uma passagem de Drummond que parece se referir ironicamente, mas talvez também com um certo orgulho, a este problema:

Observe-se que quase toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é literatura de funcionários públicos (...) Há que contar com eles, para que prossiga entre nós certa tradição meditativa e irônica, certo jeito entre desencantado e piedoso de ver, interpretar e contar os homens, as ações que eles praticam, suas dores amorosas e suas aspirações profundas – o que talvez só um escritor-funcionário, ou um funcionário-escritor, seja capaz de oferecer-nos, ele que constrói, sob a proteção da Ordem Burocrática, o seu edifício de nuvens, como um louco manso e subvencionado... (BOMENY, 2001:11-35).

Nossa pesquisa sobre o campo das artes plásticas na cidade, que explora as formas que assumiram as lutas de posições no período da formação e consolidação do campo (desde a vinda de Mattos até a de Guignard nos anos 40, de que falaremos adiante), debruça-se sobre um interessante problema, exposto no corpo deste artigo: *o do retardo das artes plásticas belorizontinas em relação à revolução modernista, em contraste com o engajamento de poetas e escritores* (p. ex., o grupo de poetas liderados por Drummond, que criou *A Revista* em 1925).

Porque precisamente nos anos 20 o modernismo era sinônimo de inconformidade estética, de proclamação do direito do artista de reinventar a cada passo a linguagem da sua arte. Pois é no plano da forma que o artista afirma seus direitos – a liberdade de criação, a autonomia no formar sua própria obra.

No Brasil dos anos 20, esta ideologia de artista assumiu uma feição nacionalista, um interesse específico na forma de ser brasileira. O modernismo brasileiro pode ser entendido como um esforço de *mise à la page* histórica dos artistas nacionais com relação à atualidade européia, mas não se contentou em ser apenas revolução no plano das formas.

A história *social* dos modernismos, inclusive o brasileiro, deve lembrar que ele é eminentemente urbano e manifesta agudamente uma distância, um desgosto, um desacordo de natureza política e moral com a ordem social. No caso do modernismo literário mineiro, esses desacordo e inconformidade se viraram sobretudo para dois alvos: a Tradicional Família Mineira (que, a despeito do projeto modernizante da nova capital, desembarcou na cidade junto com seus primeiros habitantes vindos do interior do Estado) e o perremismo (sobre isso, ver Nava, 1978: 179 e ss.). No entanto, note-se que, invariavelmente, cada um desses modernistas recebera seus capitais econômicos, sociais e culturais dessas duas "entidades" (as ambigüidades resultantes dessa divergência, ou incongruência, foram bem exploradas por Dias, 1971, Miceli, 2004 e Santos, 1986).

Seja como for, nos anos 20 um grupo de escritores mineiros deu início a uma produção literária fortemente vanguardista, seguindo a eclosão do movimento modernista em São Paulo 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". Exploramos abaixo algumas questões de sociologia e história da arte que podem lançar alguma luz sobre essa diferença.

Retardo e estagnação das artes plásticas

Em *Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto*, Cristina A. Santos (1986: 174) diz que durante os anos 20 e 30 Belo Horizonte apresenta ao estudioso um curioso "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 se encontram totalmente estagnadas, perfeitamente acomodadas ainda à atmosfera acadêmica, com seus artistas sequer ultrapassando a "revolução impressionista".

Entre as causas dessa estagnação, ela sugere o "ambiente artístico" da cidade que "é bastante amorfo" na época e as "frágeis condições de absorção artística locais".

Carlos Drummond de Andrade disse que a cidade nessa época "era uma mesmice" (em "Claros Enigmas", entrevista a Luiz Fernando Emediato, ESP, caderno 2, 1987). Já Pedro Nava (1978: 179) explicou melhor:

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 (...). Havia uma literatura oficial.

Diz Santos (1986: 190):

Será nesse meio retrógrado que vão surgir os modernistas da literatura, e, se eles encontram condições de se aperfeiçoarem e de tomarem conhecimento de uma nova linguagem e de uma nova perspectiva estético-ideológica, mesmo inseridos em contexto tão adverso, seria lógico que haveria possibilidades do surgimento de artistas plásticos que fossem também componentes dessa "nova arte".

O que não se deu, como ela mesma o constata. A que se deve essa diferença, essa espécie de defasagem? Além disso: por que seria "paradoxal" esse descompasso? Se paradoxo significa "falta de nexos ou de lógica; contradição" (Houaiss), seria uma apenas uma defasagem de ordem lógica. Contudo é evidente que ela é real e, na verdade, trivial: pois, *por que deveriam* as artes plásticas belorizontinas estar na mesma página da literatura, "evoluindo" em consonância com ela (lembrando as questões que levanta o uso do termo "evolução" aplicado à história da arte)? Por que deveriam elas acompanhar a "evolução formal" das artes de outras partes do país? Sendo um mundo próprio, adotando convenções (códigos) de outra natureza, submetido a condições de produção, difusão e instâncias de consagração bem distintas das literárias, dotado de tradições diversas etc., por que deveriam as artes plásticas caminhar *pari passu* com a literatura?

Temos portanto um problema de explicação até certo ponto insólito: por que algo que "deveria acontecer" *não* aconteceu? Perguntemos 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?

Portanto devemos esmiuçar tais condições de produção e recepção, tanto genericamente (quer dizer, referentes a essas artes em geral) quanto especificamente (ou seja, existentes na cidade naquele período).

Além disso, parece restritivo e mesmo incorreto considerar a proposta político-estética do modernismo brasileiro como "evolução formal", como diz Cristina Santos. O modernismo não se propôs como "evolução", isto é, como mais um passo à frente na cadeia de sucessões de escolas artísticas, como é freqüente encontrar nos livros de História da Arte: para seus autores, o modernismo era uma *revolução*. Quer dizer, um corte, uma ruptura, uma reinvenção das artes brasileiras.

Porém, o problema de todo artista que pretende exibir formas artísticas revolucionárias, submetendo-as à apreciação de um público cuja bagagem cultural, especialmente em arte, é pequena (no caso, provinciana) evidenciou-se com a exposição de Zina Aita no Palácio do Conselho Deliberativo, quando a 'bem pensante Belo Horizonte' teve uma experiência modernista, em 1920. A pintora era uma belorizontina

de 20 anos, de origem italiana, que havia estudado pintura em Florença e, mais tarde, em 1922, expôs obras na Semana de Arte Moderna de São Paulo (Amaral, 1976: 252-4).

Segundo Santos (1986: 178), a exposição foi um "fracasso", devido às "frágeis condições de absorção artística local". A exposição não produziu o impacto que deveria porque o público não estava preparado para compreender obras "diferentes".

Pedro Nava (1978: 95) relata assim este acontecimento:

É muito difícil caracterizar um pré-modernismo mineiro num determinado espaço de tempo que tivesse sucedido sem transição ao chamado passadismo e tenha sido substituído depois, pelo inicialmente denominado futurismo. (...) Podemos, entretanto, apontar pelo menos fatos pré-modernistas sucedidos em Belo Horizonte. O primeiro foi a exposição de pinturas de Zina Aita, feita sob o patrocínio de Aníbal Mattos e pessimamente recebidos pelos comentários da imprensa local. Esta mostra realizou-se, segundo Paulo Krüger Corrêa Mourão, em princípios de 1920 e ele transcreve, no seu livro, frase acerba contra a pintora, saída num jornal da capital mineira a 5 de fevereiro daquele ano.

Talvez Nava não conhecesse um artigo assinado por "Fly"³, publicada no Diário de Minas em 28/01/1920, sobre a exposição:

Bello Horizonte, cidade nova e formosa, começa a ter razões de orgulho dos seus filhos. Já há uma geração moça que poderá pelo brilho de intelligencia, firmar a sua glória adotada de outras cidades mineiras. As nossas escolas superiores já têm dado bachareis, medicos e engenheiros nascidos na cidade moça, dos crepúsculos de ouro. Agora surge, no terreno das Bellas Artes, o nome de uma bellorizontina.

Zina Aita, que se aperfeiçoou no estrangeiro, vae realizar aqui, na sua terra natal, uma exposição de pintura. Por certo alcançará um grande successo.

É verdade que ainda não atingimos um grão de perfeita cultura esthetica: isso não é de se admirar, pois, mesmo nas grandes cidades do Brasil, essa cultura ainda não atingiu o apogeo. Isso, porém, não impede que tenhamos uma maioria, talvez, capaz de admirar com sinceridade e comprehensão, um certamen artístico.

A senhorita Zina vae apresentar-se com uma pintura bem diversa daquella que o público está habituado a ver. Isto não quer dizer que Bello 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 exhibidas.

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

Essas opiniões, contudo, não calarão no espírito de pessoa alguma. Estamos certos que a pintora mineira terá devidamente apreciados os seus trabalhos, e não lhe faltarão o apoio moral e o exito material muito justo e compensador do seu nobre esforço de artista.

Fly

³ "Fly" era o *nom de plume* de Aníbal Mattos. Assim, além de patrocinar a exposição, fez-lhe a crítica, isto é, o elogio no jornal...

Como a pintora é apresentada e de que maneira é representada a novidade pictórica que ela traz? De um lado, associa-se a juventude da cidade à mocidade que começa a brilhar pela inteligência. Mas, observa o autor, a juventude da cidade não lhe permitiu ainda alcançar "o apogeu" em matéria de cultura: eis a dificuldade que ele adivinha na recepção às obras dessa belorizontina "que se aperfeiçoou no estrangeiro". A pintura moderna da moça, diz ele, "impressionista e bizarra", parecerá uma "aberração [para os] que não sabem distinguir Bellas Artes das Artes menores".

Já em anúncio publicado no mesmo jornal uma semana antes, um autor anônimo (talvez o mesmo A. Mattos) informa que

é grande a ansiedade com que se espera a apresentação dessa artista, dada a originalidade dos seus trabalhos, de uma feitura completamente nova em nosso meio de arte. Trata-se de um temperamento artístico vibrátil, que, fora das normas usuais, segue desassombradamente a sua escola de pintura, empolgante e bizarra.

Vê-se que a recepção negativa à nova pintora (e pintura) já era esperada e o autor dos textos tratou de preveni-la, advertindo sobre sua novidade, marcando-a com a adjetivo "bizarra". A exposição continuou por várias semanas, lançando dúvidas sobre sua qualificação como "fracasso".

Ivone Vieira (1994: 75) recupera as observações de um poeta que testemunhou a exposição de Zina Aita e falou sobre sua aceitação pelo público. Este poeta, Austen Amaro, disse que o número de pessoas presentes foi relativamente alto e descreve o estilo geral das pinturas, enfatizando o uso anti-naturalista das cores, especialmente o gosto de Aita pelo vermelho. A reação do público, segundo Amaro, foi de deboche e risos, mas nenhuma atitude violenta foi observada.

A apresentação cautelosa de Mattos estaria antecipando as críticas (dos "zoilos") às pinturas e esculturas modernistas? Certamente: o episódio da agressão à pintura do Galo de Portinari, de que falaremos adiante, em 1944, lhe deu posteriormente razão.

Voltando à exposição de Zina Aita: ela só foi possível porque *havia* exposições de pintura na cidade, no início da terceira década da sua fundação, inclusive com certa regularidade. Marcelina de Almeida, em "Belo Horizonte, Arraial e Metrôpole: Memória das Artes Plásticas na Capital Mineira" (Andrés Ribeiro e Silva, 1997), diz que em 1917 ocorreu a primeira Exposição Geral de Bellas Artes da capital, organizada por Aníbal Mattos nos salões do Conselho Deliberativo. Segundo Ávila (1991: 8-9), o mesmo

Mattos já organizara, em 1913, uma exposição na capital mineira, quando ali estivera à procura de descanso e do famoso clima ameno.

A exposição de Aita foi patrocinada pela Sociedade Mineira de Bellas Artes, criada por Mattos em 1918. Segundo Ávila (1991: 11), as exposições de arte organizadas e patrocinadas pela SMBA não contaram com nenhum auxílio do governo estadual, levantando dúvidas sobre a amplitude e alcance do famoso mecenato estadual.

Outra coisa importante é que *foi possível* uma exibição de obras ditas "modernistas" ou "futuristas" na cidade e isso não é trivial; por exemplo, sugere uma certa abertura para o novo, contrariando o senso comum acerca do "passadismo" dos gostos artísticos das classes ilustradas do período (simplificando: a oligarquia mineira e seus agregados e servidores). Podemos supor que pelo menos para uma fração dessas classes, o novo modernista era digno de atenção – até mesmo de abrigá-lo num lugar solene e oficial como um Palácio e de receber crítica favorável no jornal oficial do Partido Republicano Mineiro, o *Diário de Minas*.

Estas informações lançam também nova luz sobre Aníbal Mattos, que foi o fiador da arte de Zina Aita: como patrocinador e como redator das qualidades artísticas da jovem pintora. Os historiadores e memorialistas que se debruçaram sobre o mundo intelectual belorizontino dos anos 20 a 50 não puderam deixar de afirmar a importância de Mattos, sua *centralidade* no campo intelectual da cidade. A exposição de seus numerosos feitos em áreas de conhecimento e de arte, como produtor de obras, como fomentador cultural e como professor e conferencista, é notável.

Eduardo Frieiro (1926: 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 público a visitá-las, contribuindo, assim, para educar-lhes 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.

Voltaremos à figura de Mattos mais à frente. Vamos antes examinar dois problemas sociológicos interessantes, surgidos da interrogação sobre o *modernismo em velocidades diferentes* nas artes belorizontinas nos anos 20 e 30.

O primeiro é o 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.

N'As *Regras da Arte*, Bourdieu escreveu que, à medida que o campo artístico se autonomiza, autor e leitor tendem a se confundir:

O olhar puro – assim como a pintura pura da qual é o correlato obrigatório e que é feita para ser olhada em si mesma e por si mesma, enquanto jogo de formas, de valores e de cores, isto é, independentemente de qualquer referência a significações transcendentais – é o resultado de um processo de depuração. É o produto de uma verdadeira análise de essência operada pela história, no decorrer das revoluções sucessivas que, como no campo religioso, levam sempre a nova vanguarda a opor à ortodoxia, em nome do retorno ao rigor dos começos, uma definição mais pura dos gêneros (p. 334).

N'A *Economia das Trocas Simbólicas*:

Com efeito, na medida em que (...) a constituição de um campo artístico relativamente autônomo é concomitante à explicitação e à sistematização dos princípios de uma legitimidade propriamente estética (...) a obra de arte tende a exigir categoricamente uma disposição propriamente estética... (Bourdieu, 1999: 273).

Howard S. Becker (1982: 46 e ss.) lembra, ao tratar do padrão de gosto, que alguns membros das audiências dos mundos da arte são mais conscientes do que outros das convenções que informam a feitura das obras, sendo mais capazes de responder emocional e cognitivamente à manipulação dos elementos do vocabulário desse meio. Revelam mais conhecimento de obras e das técnicas e recursos usados na sua feitura, das características de estilos e períodos artísticos relevantes para o juízo sobre obras particulares etc. São os que ele denomina "membros sérios da audiência".

Esse conhecimento, essa competência na percepção e na apreciação decorrem não só da "frequência assídua", mas da socialização à arte que os membros da audiência incorporam no espaço social em geral: no âmbito familiar, na escola e na convivência em redes de sociabilidade (basicamente intraclasses).

Devemos perguntar, para enfrentar o "paradoxo" supracitado: como se formavam essas competências diversas — sobre as artes literárias e as artes plásticas — na cidade, naquela época? São certamente importantes as diferenças nos modos de aquisição de conhecimento sobre essas artes, levando em conta, por exemplo, o acesso a produções recentes, à circulação de idéias estéticas novas etc. Pois, enquanto na Livraria Francisco

Alves (situada na rua da Bahia) era possível “assistir à abertura de certos caixotes de novidades, de onde as edições Calmann Lévy, Plon, Grasset e N.R.F. ainda recendendo a esse cheiro misto de papel novo e tinta de impressão” (C.D.A. apud Carlos & Mário: 2002, 84), aos artistas plásticos o acesso às novas obras só era possível através de viagens. Como poucos tiveram esta oportunidade, era através de notícias de jornais e correspondências que tomavam conhecimento do que se passava no resto do país e na Europa.

Não seria improvável supor que, sendo mais enraizada na cultura das classes dominantes e das frações dominadas 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 com o relógio da modernidade. Roberto Schwarz (1989: 26) disse sobre Oswald de Andrade: "O programa pau-brasil queria tirar o país do estado de irrelevância. Para isso, tratava de lhe realçar a inscrição direta, e em posição original, na história da humanidade."

O segundo é o problema, mais empírico do que teórico, do *campo das artes plásticas* na cidade: quais eram as condições de sua existência, os prêmios em disputa e as regras desse jogo, quais foram as formas assumidas pela competição pela legitimidade artística e de que modos se deu a abertura do campo às estratégias de subversão (claramente a característica da "jogada" modernista da Aita)? Poderíamos falar de concorrência, disputa de posições no "campo" da pintura belorizontina, pelo menos antes do tempo de JK na Prefeitura?

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 – como é o caso que examinaremos a seguir, onde examinaremos algumas destas questões.

Aníbal Mattos

É sintomática e exemplar a figura de intelectual poliforme de A. Mattos, ativo em diferentes campos de conhecimento e prática artística, combinada à sua proeminência (quer dizer *autoridade*) sobre o mundo das artes plásticas em BH.

Ele nasceu em Vassouras, Rio de Janeiro, em 26 de outubro de 1889 e faleceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, a 26 de junho de 1969. Era irmão do gravador Adalberto Pinto de Mattos e do pintor e escultor Antonino Pinto de Mattos. Em 1914, foi premiado com a menção de segundo grau no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ano em que casou-se com a pintora Maria Esther d'Almeida, tendo 8 filhos, dentre eles Haroldo de Mattos, que mais tarde tornou-se reconhecido pintor mineiro e foi um dos fundadores e dos primeiros diretores da Escola de Belas Artes da UFMG e Maria Esther Mattos, que trabalhou como pintora decorativa.

Sua formação artística foi iniciada no Rio de Janeiro, no mosteiro de São Bento e no Ginásio Nacional. Em seguida, formou-se em Desenho pelo Liceu de Artes e Ofícios e em pintura pela Escola Nacional de Belas-Artes, onde foi aluno de João Batista da Costa, José Zeferino da Costa e Daniel Bérard. Em 1910, com um grupo de artistas jovens e pobres interessados em expor suas obras, fundou o Centro Artístico Juventas, mais tarde transformado em Sociedade Brasileira de Belas-Artes. Tendo como preferência a pintura de paisagens, em 1913 expôs em Belo Horizonte pela primeira vez, sendo que sua transferência definitiva para a capital mineira se deu em 1917, quando Mattos se tornou professor da Escola Normal Modelo, a convite do então senador Bias Fortes.

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 Bellas 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 (atual FUMA – Fundação Mineira de Arte) (Ávila, 1991: 11 e 38-39).

Participou da criação da Sociedade Mineira de Bellas Artes, em 1917, responsável pela realização das exposições gerais de belas artes e pela exposição de Zina

Aita; da revista *Novella 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 Geraes, 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 Geraes (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 Bellas 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 Club 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 Bellas Artes, exposições individuais e coletivas, como as Exposições Gerais de Bellas Artes, realizada por décadas desde 1917; 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, *Flôres da Primavera* ao presidente do estado de Minas, Raul Soares, em 1924 e de outro, *Solar Tradicional*, ao presidente Antonio Carlos, em 1936, que decide pelo seu uso permanente na decoração de uma seção do Arquivo Público Mineiro, a *Pinacotheca de Minas Geraes*.

A pergunta mais importante, para nós, diante desta portentosa biografia intelectual é: *como foi possível* Mattos sustentar por tanto tempo este papel, ocupar uma

posição tão dominante durante mais de duas décadas? Especialmente: como esta biografia pode revelar aspectos estruturais do campo intelectual e artístico da época? Como seus ensinamentos e conceitos sobre artes plásticas, seja teóricos (por exemplo, fazendo crítica de arte nos jornais) seja práticos (através da sua escola de belas artes, lecionando em escolas de preparação) — que todos concordam em classificar como "acadêmicos" e "passadistas" — puderam ser aceitos pelos auditórios relevantes (digamos, o "público cultivado") como princípios canônicos de avaliação artística por tanto tempo, salvo talvez micro-rebeliões ocasionais que pouco afetaram sua posição?

Uma resposta possível é que nunca, durante estas duas décadas, surgiu alguém a sua altura na cidade, estivesse ele ou não a favor do vento da História (suposição do não-automatismo da evolução). Alguém ousado o bastante para lançar-lhe um desafio, ao modo dos literatos, ao lançar *A Revista* em 25, quase como um tapa na cara dos bem-pensantes (Nava, 1978). Aqui estamos novamente diante do problema inicial: por que não?

Um texto de Carlos Drummond de Andrade, de 1930, sugere que não havia rancor contra Mattos por parte dos modernistas. Com o pseudônimo de "Antônio Crispim", no artigo "Do artista desconhecido", ele aconselhava os jovens a não irem ao Louvre e diz: "rapazes, ide ao Municipal", onde ocorria a Sétima Exposição Geral de Belas Artes, com curadoria de Aníbal Mattos. "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". Defende uma arte livre, não presa a modelos e escolas de arte; valoriza aquela arte feita em varanda e aquele artista que não protesta nem se suicida e admira Aníbal Mattos, que tem uma pertinácia incrível e heróica".

Uma hipótese a discutir, levando em conta a disposição negativa que se formou contra ele ao longo da década de 30, é que, dominando as instituições de formação de artistas plásticos — uma escola de belas artes —, assim como controlando os salões onde os artistas, locais ou não, expunham suas obras, Mattos preveniu o surgimento de manifestações estéticas diversas daquelas que sua suposta ortodoxia formava e reforçava.

Por outro lado, é possível supor também que o pecado que lhe atribuíram alguns historiadores — haver bloqueado, por ação e omissão, o surgimento de obras modernistas nas artes plásticas belorizontinas — resultasse da sua percepção de que a natureza estética da *transgressão modernista* seria mal recebida pelo mercado. Afinal, apesar dos

modernistas, Belo Horizonte ainda era uma cidade “tão Mariana, tão Ribeirão do Carmo, tão Ouro Preto...”, como disse Nava (1987: 333), onde a Tradicional Família Mineira reinava incontestemente. O relato de Nava (1978: 179) sobre o tratamento que receberam:

aqueles rapazes desrespeitosos, escrevendo em revistas do Rio e depois de São Paulo, fazendo versos sem rima e sem metro, descobrindo pedras no meio do caminho – só podiam ser uns canalhas. (...) Os escritores, os vates, os pintores, os escultores, que tinham o viático do Palácio descascavam em cima da súcia,

certamente faria Mattos antecipar as críticas às pinturas e esculturas modernistas.

Além disso, lembremos o já citado mecenato estatal. Tal como Guignard quase trinta anos depois, Mattos veio para BH "por encomenda" do governo estadual, para assumir a função de promotor e professor de arte, como convinha a uma capital provincial com pretensão a centro regional de cultura, rivalizando com os grandes centros do país etc. Ambos receberam como que "missões" político-culturais, em momentos diferentes, mas com funções praticamente iguais.

Duas exposições — o Salão do Bar Brasil, de setembro de 1936 e a Exposição de Arte Moderna de 1944 — dão uma pista sobre a existência de tensões existentes no incipiente ‘campo artístico’ belo-horizontino. A Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, ou Salão do Bar Brasil, que aconteceu no subsolo do Cine-teatro Brasil em setembro de 1936, nasceu sob o signo de uma dupla transgressão: em primeiro lugar, foi realizada em um bar, portanto, em um espaço não-institucional, como uma espécie de “negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética” (Vieira, 1997, p. 149); além do mais, ocorreu no momento em que a cidade abrigava dois eventos “oficiais”: o Segundo Congresso Eucarístico Nacional e a XII Exposição Geral da Sociedade Mineira de Bellas Artes, organizada por Aníbal Mattos: “A cidade recebia autoridades as mais representativas, não só do clero mas especialmente a *entourage* política do governo. Anibal Mattos, integrando a programação oficial, organizou sua exposição no hall do Teatro Municipal da cidade” (Vieira, 1997, p. 151).

Interessante notar que o evento ora foi chamado de “Exposição de Bellas 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 installou-se, sem

bebidas, no Theatro 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 (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 Bellas 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. Anibal 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: Alberto Delpino, 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). Como pode-se perceber, a exposição era aberta a caricaturistas e artistas plásticos de vários estilos.

Por outro lado, provando que o conflito não era tão forte, o prefeito Otacílio Negrão de Lima compareceu ao Salão do Bar Brasil, no encerramento da mostra. Além de visitar o salão, premiou em dinheiro alguns trabalhos e assegurou, em discurso proferido durante a sua visita, o apoio da Prefeitura para a criação de um salão de artes na cidade: “Espero ver no anno próximo uma exposição tão boa ou ainda melhor que a deste ano” (Vieira, 1997, p. 155). O apoio da Prefeitura traduzir-se-ia na Resolução nº 06, de outubro de 1936, instituindo uma exposição anual de arte, que ficaria conhecida como o Salão da Prefeitura. O texto da Resolução delimitava, dentre outras coisas, que somente poderiam participar do Salão artistas brasileiros que residissem em Minas há pelo menos dois anos; além disso, não poderiam concorrer aos prêmios artistas já premiados pela Escola Nacional de Belas Artes e os trabalhos premiados seriam incorporados ao acervo da Prefeitura (parágrafo único) (Modernismo em Minas: o salão de 1936: Catálogo de Exposição, 1986). A partir daí parece ter ocorrido uma disputa entre a ortodoxia, representada por Mattos, e o grupo de “bohemios” em vias de institucionalização, pelo controle do evento. Ivone Luzia Vieira dá notícia dessa disputa, marcada pela promulgação de decretos que buscavam anular ou amenizar os efeitos do anterior (ver Vieira, 1997, p. 155 e 156). Assim, a Resolução nº 57, de outubro do ano seguinte, altera os dispositivos da Resolução nº 06, e nomeia Aníbal Mattos coordenador do recém-criado Salão de Belas Artes, ou Salão da Prefeitura. A nomeação gerou protestos “dos modernistas do Bar Brasil, que lamentavam a escolha e nomeação de um ‘elemento conhecidamente hostil ao grupo dos novos’” (Vieira, 1997, p. 156). No ano seguinte, já sob a administração de José Oswaldo de Araújo, o prefeito, para minimizar a crise gerada pela nomeação de Mattos, convida os professores Jeanne Milde e João Boltshauser para integrarem uma comissão que assessoraria o diretor Aníbal Mattos (Vieira, 1997, p. 156). Em abril de 1940, Juscelino Kubitschek, então prefeito, suspende temporariamente o Salão de Belas Artes. “Entretanto, sua reabertura dá-se em 1943, sob novo formato. O artista Thomas Santa Rosa, do Rio de Janeiro, foi convidado por Kubitschek para reorganizá-lo juntamente com J. Guimarães Menegale” (Vieira, 1997, p. 163). Na reabertura do IV Salão de Belas Artes, em outubro de 1943, o prefeito afirma que o evento não rompe com a seqüência histórica dos salões dos anos 30: segundo

Kubitschek, o Salão de Belas Artes “cuja tradição ainda que não esbatida no tempo, já se incorporara à história cultural de nossa terra” (ver Vieira, 1997, p. 163).

Em mais uma prova de que a ruptura entre as duas exposições não parece ter sido intensa o bastante para impedir o trânsito entre as pessoas. Luiz Signorelli e Guimarães Menegale participaram das comissões julgadoras das duas exposições. Ainda mais, Genesco Murta, expositor e premiado no Bar Brasil, foi júri substituto na Exposição Geral, do mesmo modo que Shakespeare Gomes expôs nas duas mostras, recebendo menção honrosa no Bar Brasil.

A Exposição de Arte Moderna aconteceu em maio de 1944, por iniciativa do prefeito Juscelino Kubitschek, que exibiu obras de artistas modernistas, que teve entre os convidados Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Anita Malfati, Oswald de Andrade, e Sérgio Milliet, foi marcada por brigas entre acadêmicos e modernos. Artistas e intelectuais paulistas, cariocas e locais debateram calorosamente, durante o período da exposição, os rumos artísticos e culturais de Minas Gerais.

Oswald de Andrade declarou que “(...) tinha vindo a Minas ‘espiar por uma fresta o mundo de amanhã (...) Era terrível’, disse, ‘que jovens que lhe pareciam tão generosos, em vez de estarem formando ao lado de forças progressistas, se abrigavam à sombra de uma instituição esclerosada e reacionária como era a Igreja Católica.”

Já Hélio Pelegrino, indignado com Oswald, disse que era muito fácil para ele (Oswald) atacar dentro de seu "bem-bom" e de seu "conforto burguês".

No dia 11 de junho de 1944, oito telas foram cortadas com gilete, dentre elas o Galo de Portinari (Bojunga, 2001: 158). Essa foi mais uma reação dos conservadores contra as obras dos ‘modernistas’. Mas há outro motivo para a agressão. Os seminários (como o Caraça) tinham um papel central na formação da elite mineira que, como observou Oswald de Andrade, se “abrigavam à sombra da Igreja”, e essa já havia dado seu veredicto sobre o Modernismo. No ano anterior, o conjunto arquitetônico da Pampulha foi inaugurado sob os protestos da Igreja Católica que, sob o comando de Dom Antônio dos Santos Cabral, arcebispo de Belo Horizonte, escandalizada com as formas ousadas de Niemeyer e com o mural do altar — de autoria de Portinari — que retratava São Francisco ao lado de um cachorro (entre outros animais), recusou-se a consagrar a igreja de São Francisco de Assis, o que só aconteceu cerca de 18 anos depois.

O prefeito Juscelino Kubitschek havia promovido importantes intervenções urbanísticas e arquitetônicas na capital mineira, especialmente com a implantação do

conjunto da Pampulha, concebido por Oscar Niemayer e Roberto Burle Marx, primeira paisagem urbana moderna de Minas e um marco da arquitetura moderna nacional. A construção da Pampulha propiciou, com a presença de Cândido Portinari em Belo Horizonte, a idéia de criar uma escola de arte nos moldes modernos que, por sugestão dos modernistas vindos do Rio, ficou a cargo do pintor Alberto da Veiga Guignard.

Aceitando a proposta de Kubitscheck, Guignard deixou o Rio de Janeiro e mudou-se para Belo Horizonte em 44, para implantar um curso de pintura e desenho. Sem ser um modernista radical, promoveu a abertura das artes plásticas locais para a contemporaneidade. Nesse mesmo ano, teve lugar a já referida I Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte, organizada pela Prefeitura, no intuito de promover as novas tendências pictóricas, reunindo obras dos mais importantes artistas modernos do país, que apresentaram um novo olhar sobre a pintura a um campo artístico local em plena efervescência (Cf. Fígoli: 2006).

JK tornou-se o pivô de um novo conjunto de idéias, que iniciaram uma mudança no horizonte mental e material dos artistas locais. A criação da Escola de Belas-Artes, para difundir as idéias modernistas, criada em 1944 com sede no Parque Municipal de BH. Foi um ato eminentemente político, que promoveu a ruptura com a tradição positivista e acadêmica no que tange ao plano artístico.

Essas expressões plásticas modernas não foram compreendidas logo. O momento era de certa tensão e também de ecletismo. Em meio à tradição, herdada da antiga Ouro Preto, e a modernidade, imposta por sua própria condição de cidade planejada, a nova capital careceu desde sua inauguração de uma imagem definida. Sua face eclética, ainda que de remanência oitocentista, tem uma aura moderna, e a busca de uma identidade com o moderno deu a tônica do desenvolvimento da cidade (Sampaio, 1997: 170).

Nesse complexo ambiente intelectual e artístico, a escola de Guignard se desenvolveu em franca rivalidade com a de Aníbal Mattos, que tinha aglutinado as figuras mais destacadas do academicismo, tornando-se um dos maiores focos de resistência ao avanço das tendências modernistas. Guignard procurou então aproximar-se do poder político a fim de extrair o apoio e a legitimidade necessária e transferi-la para o terreno artístico.

Se na literatura o movimento modernista não encontrou sérias resistências para penetrar no ambiente cultural mineiro, nas artes plásticas o confronto com as estruturas acadêmicas deu-se tardiamente e se caracterizou por acirrada polêmica que levou à

formação de duas facções opostas que se agruparam pró e contra as atividades do grupo Guignard (Zílio, 1983: p.43). Amílcar de Castro declarou:

Havia também tensões entre os acadêmicos e Guignard. Um lado apoiava Aníbal Matos sem restrições e, o outro, sem restrições, Guignard (...) O lado de Guignard éramos nós, os alunos. O outro eram as pessoas mais estabelecidas. Havia de vez em quando salões, mal feitos, mal organizados. Não havia nada sério. Daqui mandávamos para o Rio, Guignard nos forçava a isto, o Rio tinha força de atração muito grande. (Amílcar de Castro apud Zílio, 1983).

O confronto transcende a mera rivalidade. Com a presença de Guignard, travou-se uma clara luta político-ideológica no campo artístico, que tomou a forma específica de luta entre modelos pedagógicos e estéticos: aos clichês, aos modelos ideais, às formas rígidas de ensino do academicismo, a nova escola contrapôs o “liberalismo didático”, o método modernista do ensino livre.

Um dos momentos mais críticos da escola de Guignard foi o afastamento de JK da prefeitura de Belo Horizonte, em 1945, para se candidatar a deputado federal. Face à instabilidade e a vulnerabilidade do poder municipal, o prestígio da escola dava a impressão de desmoronar aos poucos, perdendo espaço para a de Mattos (de Oliveira: 2002). De acordo com Vieira (2002), “o modernismo, que estava engajado na utopia política municipal, perde esse convívio e se vê ameaçado de descontinuidade em seu processo histórico”; no ataque, Mattos pretendia acabar com o “liberalismo didático” de Guignard e com a oposição oferecida que enfrentava da escola modernista.

A situação se tornou mais grave com a recusa de auxílio das autoridades políticas. Foi um momento crítico de articulação entre os campos artístico e político, que se acentuou quando o prefeito Otacílio Negrão de Lima determinou que a instituição sob a condução de Guignard fosse incorporada à escola de Belas-Artes de Minas Gerais, de Mattos.

No entanto, apoiada pela imprensa local, a escola Guignard ganhou espaço nos principais jornais da cidade, que ecoaram sua luta pela reconquista do espaço institucional perdido. A constatação da consolidação de uma crítica de arte especializada na cidade e o apoio amplo a Guignard deixam entrever um momento de importantes mudanças no campo da arte belorizontino. A crítica se inclinou paulatinamente a favor do estilo modernista e fustigou cada vez mais o tradicionalismo, mesmo contrariando os interesses do campo político.

Aos poucos, começou uma nova fase, com a superação dos embates entre modernos e acadêmicos. Desse apaziguamento é sintomática a figura de Haroldo Mattos, filho de Aníbal Mattos, que, recém chegado da Europa onde completara sua formação de pintor, tornou-se freqüentador do Instituto de Belas-Artes, chegando inclusive a ser aluno de Guignard. Haroldo Mattos foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes e do Festival de inverno da UFMG, tornando-se como seu pai, além de artista, um promotor das artes na capital mineira.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- 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.
- ANDRADE, Luciana. *A Belo Horizonte dos Modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUC-MINAS, C/ARTE, 2004.
- ÁVILA, Cristina. *Aníbal Mattos e seu Tempo*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOJUNGA, Claudio. *JK: o Artista do Impossível*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.
- BOMENY, Helena. *Infidelidades eletivas: intelectuais e política*. In: *CONSTELAÇÃO Capanema: intelectuais e políticas*/ Org: Helena Bomeny. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OLIVEIRA, Frederico C. de. *Lutas no campo artístico em Minas (1944-1962): Guignard e o modernismo*. Monografia de Graduação em Ciências Sociais. (mimeo) Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DIAS, Fernando Correia. *O Movimento Modernista em Minas*. Brasília: Editora de Brasília, 1971.

- FÍGOLI, Leonardo H. G. *A Dimensão Estética na Construção Cultural do Espaço: Convergências Interpretativas*. Anais do XXV RABA – Goiás: ABA.
- 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. Goiás: UFG.
- FONSECA, Janete Flor de Maio. *Tradição e modernidade: A Resistência de Ouro Preto à Mudança da Capital*. Dissertação de mestrado em História na UFMG. Belo Horizonte, 1998.
- FRIEIRO, Eduardo. *As Artes em Minas*. In: SILVEIRA, Victor, org. e editor. *Minas gerais em 1925*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926.
- FROTA, Lélia Coelho (org.). *Carlos & Mário. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade (prefácio e notas de Silviano Santiago)*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- MICELI, Sergio. *Sociologia do modernismo mineiro. Teoria & sociedade* (Revista dos Departamentos de Ciência Política e Sociologia e Antropologia – UFMG), número especial. Belo Horizonte, 2004.
- MICELI, S. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Difel, 1979.
- NAVA, Pedro. *Beira-Mar. Memórias/4*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- RODRIGUES, Rita Lages. *Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultura Jeanne Louise Milde*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2003.
- SANTOS, Cristina A. *Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte 1 (1), janeiro/abril 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SAMPAIO, Márcio. *A Paisagem Mineira*. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1977.
- 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*.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *Vanguarda modernista nas artes plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da década de 20*. São Paulo: 1994.
- ZÍLIO, Carlos et al. *A Modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Lis Gráfica Editora, 1983.

ARTIGOS DE JORNAIS E CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO (autoria desconhecida):

Inaugura-se hoje a Exposição de Arte Moderna, Estado de Minas. Belo Horizonte. 05 de setembro de 1936, p. 04.

Inaugura-se hoje a brilhante mostra de arte mineira. Folha de Minas, Belo Horizonte, 10 de setembro de 1936, p. 11.

O êxito da XII Exposição Mineira de Bellas Artes. Folha de Minas, Belo Horizonte, 15 de setembro de 1936, p. 04.

Um jury de arte. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 22 de setembro de 1936, p. 02.

Encerrou-se ontem a exposição de arte moderna. Estado de Minas. Belo Horizonte. 25 de setembro de 1936, p. 01.

O Modernismo em Minas: o salão de 1936. Belo Horizonte: 1986. Catálogo de Exposição, 15 dez 1986-09 mar 1987, Museu de Arte de Belo Horizonte, Espaço Casa do Baile.
