

A INVENÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS EM BELO HORIZONTE¹

LEONARDO HIPOLITO GENARO FÍGOLI
RONALDO DE NORONHA
JOÃO IVO DUARTE GUIMARÃES

RESUMO

Belo Horizonte careceu, nas primeiras décadas do século XX, de atividades de arte institucionalizadas. Em 1917, o pintor fluminense Aníbal Mattos foi convidado a radicar-se na cidade para dotá-la de vida artística organizada. Mattos criou instituições artísticas fundamentais e implantou o ensino das artes nas escolas públicas. Além de pintor e crítico de arte, foi literato, teatrólogo, roteirista de cinema, arqueólogo, paleontólogo, jornalista, antropólogo, educador e fotógrafo. Sua biografia e sua obra permitem compreender aspectos estruturais do campo intelectual e artístico da época: a dependência em relação ao poder político, a baixa diferenciação de funções no campo cultural, as lutas de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística. A trajetória de Mattos revela os entendimentos culturais e as posições estéticas e morais dos diferentes agentes dos campos das artes e do intelecto no período.

PALAVRAS-CHAVE

Antropologia da arte, sociologia da cultura, campo artístico, pintura, Belo horizonte.

¹ Trabalho apresentado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo, SP, Brasil. O trabalho é resultado de uma pesquisa realizada pelo Núcleo de Estudos da Cultura Contemporânea – NECC/FAFICH/UFMG, www.necc.fafich.ufmg.br.

INTRODUÇÃO

“Psaphon, jovem pastor lídio, havia ensinado aos pássaros a repetir: ‘Psaphon é um deus’. Ouvindo os pássaros falarem, e compreendendo o que diziam, os concidadãos de Psaphon o aclamaram como um deus.” (Bourdieu 1968: 126)

UMA NOVA CAPITAL

Este trabalho trata do processo de constituição do campo intelectual e artístico em Belo Horizonte-MG nas primeiras décadas do século XX. O estudo atenta para a criação e a estruturação do campo das artes plásticas, bem como para a emergência de lutas de *concorrência* pela hegemonia desse espaço social à medida que o campo se expandiu e se diferenciou. A constituição do campo artístico em Belo Horizonte é indissociável da trajetória do pintor fluminense Aníbal Mattos, radicado na cidade desde 1917, principal artífice da estruturação do espaço das artes no início do século passado. Apoiado pelo forte interesse e incentivo estatal, Mattos irá determinar por um longo tempo a lógica específica do campo emergente, sua particular dinâmica e orientações estéticas.

Nessa época, Belo Horizonte era uma jovem capital, a primeira cidade planejada do Brasil, inaugurada em 1897 para ser o centro político-administrativo de um Estado cujas lideranças políticas e econômicas buscavam se adaptar aos novos tempos advindos com a Proclamação da República (1889). A transferência da capital mineira de Ouro Preto para uma cidade construída para ser o exato oposto da velha cidade colonial foi, sobretudo, obra dos representantes da Zona da Mata e do Sul, os grupos mais prósperos e modernos do Estado (Andrade 2004: 82).

A mudança da capital resultou do diagnóstico das elites políticas mineiras sobre as causas da estagnação social e econômica do Estado em relação ao progresso econômico de outras regiões do país, especialmente São Paulo. A implantação de um novo centro político integrador do “mosaico mineiro” foi uma “obra de equilíbrio político (...) que visava conciliar tradição e modernidade”, além de uma opção estatista: “construir uma cidade inteiramente nova, tecnicamente projetada, o que só seria viável através do emprego de vultosos recursos do poder público” (Dulci 1999: 38-41).

O lugar escolhido para a nova capital foi o arraial do Cural Del Rei, que foi totalmente destruído para dar lugar à nova cidade. A demolição de casas e ruas do velho arraial “produziu um desenraizamento associado à destruição da própria memória. Foi como se os construtores buscassem gestar outra memória, adequada à cidade que nascia” (Almeida 1997: 73).

Os modelos urbanísticos adotados pelo engenheiro Aarão Reis - presidente da

Comissão Construtora até 1895, quando foi substituído pelo também engenheiro Francisco Bicalho - foram Washington, a capital dos Estados Unidos, e a reforma de Paris dirigida por Haussmann durante o Segundo Império francês (Ozório 1981: 197). A nova cidade-capital materializava, na estrutura geométrica da sua planta, no planejamento racional do espaço e no caráter deliberadamente monumental das construções, as aspirações de modernidade, ordem e progresso do recém-instalado Regime Republicano e da ideologia positivista que o orientava (Dulci 1999: 41). Os prédios públicos, os monumentos e as residências particulares foram concebidos segundo os princípios estéticos em voga na época. Estilisticamente, a nova cidade abrigaria uma combinação eclética de formas neogóticas, neoclássicas e neocoloniais, acompanhadas de elementos ornamentais do *art nouveau* (Almeida 1997: 82)².

Nos seus primeiros vinte anos de existência, as manifestações culturais e artísticas da cidade eram, em geral, dependentes de iniciativas privadas, isoladas e restritas, e do patrocínio estatal, estando fortemente atreladas ao ritmo da construção da cidade. Como relata o jornalista Djalma Andrade (1947: 37), nos primeiros anos da Capital “os artistas não encontravam aqui o necessário estímulo. Não podiam viver apenas da arte. Eram, em regra geral, funcionários públicos que, nas horas vagas, pintavam ou desenhavam, sem esperanças ou ambições”. A presença de Aníbal Mattos na cidade foi, sem dúvida, crucial para a mudança dessa falta de dinamismo da vida intelectual e artística nos primeiros anos de existência da capital. O historiador Abílio Barreto salienta a importância da atuação de Mattos nesse período, como um “desbravador de caminhos”, alguém que sem amparo e solitário lutou “bravamente pelo seu sonho”. No tempo de Aníbal, relata Barreto (1945: 44), “ninguém ligava importância a letras, ninguém lia, pela simples razão de que poucos sabiam ler. Naquela época, ser pintor, ser poeta ou ser escritor era um motivo de desdém ou desprezo público”. Apesar de que outras interpretações são mais otimistas quanto ao estado do mundo intelectual à época, é indiscutível que se tratava de manifestações isoladas ou restritas, que desautorizam imaginar a existência, mesmo que embrionária, de um mundo artístico ou intelectual com alguma força ou efervescência. Embora o historiador Fernando Pedro Silva (1989: 49) considere que “o mercado de artes já existia em Belo Horizonte desde a sua fundação”, evidentemente este era irregular e voluntarista, dependente de iniciativas e esforços individuais dos amantes das artes, carecendo de espaços apropriados para exposições e, mais ainda, de instituições como

2 Na fase de construção da cidade, que coincidiu com o projeto de afirmação de Minas na arena nacional, as elites dirigentes estavam preocupadas em projetar uma imagem do estado para o resto da Federação, expressando seu gosto artístico no traçado urbano, na arquitetura pública e privada e na pintura decorativa da época. Visavam, com a construção de uma nova capital, a expressar tanto sua recusa ao passado colonial como a aspiração de ingressar na modernidade.

escolas ou academias de arte³.

É importante notar que, com a nova capital, além da transferência forçada de funcionários públicos, um importante número de técnicos, mestres artífices e artistas migraram para a cidade, atraídos pelos trabalhos de construção e ornamentação dos novos edifícios públicos, o que promoveu certa renovação dos gostos artísticos locais⁴. Nessa fase heroica de construção da cidade, as pinturas eram, em regra geral, destinadas a adornar paredes e forros de edifícios oficiais e residências dos funcionários públicos mais graduados. A clientela era proveniente dos círculos oligárquicos que administravam o estado. Os artistas-artesãos europeus e os pintores “da terra” que participavam da construção de Belo Horizonte tiveram de se adequar às demandas estéticas dessa elite de coronéis e bacharéis.

As 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 (Dulci 1999). Os principais gêneros pictóricos, que seriam retomados depois por Aníbal Mattos, surgiram nessa fase. As telas executadas por esses pintores se destinavam originalmente, em sua maioria, a adornar as paredes dos edifícios oficiais, palacetes e secretarias do governo, e as residências dos figurões do Partido Republicano Mineiro (PRM). Essa produção 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 obras. E o grande “assunto” dessas pinturas era justamente a imagem de Minas e de suas elites. As cenas extraídas da história regional, os inconfidentes e as paisagens das velhas cidades coloniais produziam prazer nos seus

3 Em contraste com essa visão de fragilidade do mundo intelectual e artístico no período, Cristina Ávila esboça uma atmosfera bem mais otimista. Para ela, apesar do desenraizamento produzido pela transferência de muitos órgãos públicos de Ouro Preto para Belo Horizonte, ocorreu “uma forma de transplantação da vida sociocultural da antiga capital, para a manutenção de um estilo de vida na cidade em formação”, um processo de continuidade cultural que “pode ser observado não apenas na tradição intelectual (...) como também nas demais manifestações artísticas,” sendo comuns “saraus recitativos, as operetas e as exposições curiosamente feitas em vitrines comerciais, nos saguões de hotéis ou *foyers* de teatro” (Ávila 1991: 10). De fato, logo após a inauguração da nova capital, os cofres públicos estavam praticamente esauridos e as atividades culturais e artísticas estiveram a cargo das iniciativas de alguns cidadãos. Uma dessas iniciativas coube ao português Francisco Soucassaux, que construiu em 1899 um teatro e ali encenou peças destinadas ao lazer e à sociabilidade das classes letradas. Nesse momento, clubes literários e associações recreativas, geralmente de existência efêmera, tais como o “Clube das Violetas”, o “Club Rose” e o “Clube das Rosas”, foram criados “para galvanizar a tremenda crise financeira” que assolava a cidade (Barreto 1950: 274). Esses clubes e associações recreativas reuniam “os privilegiados nas salas de leitura, de jogos e nos bailes” (Almeida 1997: 79).

4 Dos quinze artistas destacados por Almeida (1997: 84-100) (brasileiros, italianos, alemães, austríacos, suíços e portugueses), dez tinham formação acadêmica, obtida seja no Brasil (na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, estudando com Pedro Américo, Victor Meirelles e Georg Grimm), seja no exterior (Berlim, Florença, Trieste, Berna, Clermont-Ferrand, Bolonha e Veneza). Deve-se também a eles, especialmente a Friedrich Steckel, o primeiro estímulo à formação de uma incipiente vida artística na cidade, a partir de sua loja de tintas e materiais onde expunha telas, constituindo a primeira galeria de arte da nova capital. Em 1901, Steckel promoveu uma exposição de artes em sua residência, que só não foi a primeira da cidade porque em 1897 o pintor Correa e Castro realizara no Grande Hotel uma exposição de pinturas (Almeida 1997: 92).

clientes, os únicos clientes possíveis naquele momento⁵.

Pedro Nava, um dos “insubmissos estéticos e políticos” da turma dos modernistas mineiros, deixou-nos, em suas memórias, algumas pistas das linhas de força do campo intelectual da *belle époque* belo-horizontina (1920):

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 2003: 199).

O escritor e crítico de arte Moacyr Andrade resumiu bem a situação dos pintores que permaneceram em Belo Horizonte nas primeiras décadas de existência da cidade. Ele comenta que “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” (Andrade 1982: 269-270). De fato, 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. Todos eles “fazendo quadros nos momentos de lazer. *Pintura quase escondida*. Estímulo nenhum” (Andrade 1982: 270, *grifo nosso*)⁶. Em suma, pode-se dizer que *havia artistas antes da chegada de Aníbal Mattos, sim, mas não havia algo como um campo artístico*.

A TRAJETÓRIA INTELECTUAL E ARTÍSTICA DE ANÍBAL MATTOS: DIÁLOGOS COM O PODER POLÍTICO

O desarticulado e pouco dinâmico panorama artístico local mudou radicalmente com a vinda para Belo Horizonte do pintor Aníbal Mattos:

5 Sobre este ponto, pode-se consultar Fígoli (2007) e Sampaio (1977).

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

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 1^o 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 [...] (Andrade 1982: 270).

Para compreender o processo que levou à constituição e a autonomia relativa do campo artístico e intelectual no início de século na nova capital mineira é fundamental considerar a trajetória profissional *plurivalente* de Aníbal Mattos, artista-intelectual que atuou simultaneamente em diferentes âmbitos das artes e das letras, alcançando rápida notoriedade e autoridade, e de quem se pode dizer foi o “inventor” das artes em Belo Horizonte.

Mattos nasceu em Vassouras-RJ, em 26 de outubro de 1889 e faleceu em Belo Horizonte a 26 de junho de 1969. Sua formação teve início na cidade do Rio de Janeiro, no mosteiro de São Bento e no Ginásio Nacional. De família de artistas, seus irmãos foram o gravador Adalberto Pinto de Mattos e o pintor e escultor Antonino Pinto de Mattos. 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 (Ávila 1991: 8).

Tendo como preferência a pintura de paisagens, expôs seus trabalhos em Belo Horizonte pela primeira vez em 1913. Em 1914, foi premiado com a menção honrosa de 2^o Grau na Exposição Geral na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ano em que se casou com a pintora mineira Maria Esther d’Almeida. Três anos mais tarde, depois de inaugurar uma exposição na nova capital mineira no Palacete Celso Werneck, transferiu-se definitivamente para Belo Horizonte para assumir o cargo de professor de Desenho Artístico da Escola Normal Modelo, ao que se sabe, a convite do então senador



Figura 1: Aníbal Mattos (Foto cedida por Marlise M. de Matos Almeida).

A sua atuação mostra que se voltou decididamente, logo em sua chegada à cidade, para a institucionalização das atividades intelectuais, artísticas e culturais. Mas não se limitou a promover a organização do espaço das artes locais, contribuindo com uma produção numerosa e diversificada. Ao longo do tempo, somou um número relevante não só de obras de arte como de literatura, teatro, cinema, crítica e história da arte, que o fazem merecedor da qualificação de verdadeiro “Secretário de Cultura sem nomeação”⁸.

Mattos foi figura muito ativa, incansável e polivalente, com intensa participação em várias áreas do conhecimento. Além de pintor foi educador, historiador, jornalista, crítico de arte, literato, dramaturgo, roteirista de cinema, arqueólogo, paleontólogo, antropólogo e fotógrafo. Sua atuação em áreas tão diversas das artes, da ciência e da cultura, mesmo autodidata em muitas delas, não se limitou a ser secundária ou marginal, tendo desempenhado papel de vivo fomentador em quase todos os espaços da vida intelectual e cultural da cidade, função que desempenhou sem a formalidade de um cargo público para tal. Eduardo Frieiro (1926: 540) escreveu o seguinte sobre a atuação de

⁷ Mattos teve oito filhos. Dentre eles se distingue Haroldo de Mattos, também artista plástico, fundador e diretor da Escola de Belas Artes da UFMG.

⁸ Foi o historiador Fernando Pedro, em entrevista à nossa equipe de pesquisa, quem usou essa feliz expressão para resumir o valor das atividades desenvolvidas por Mattos na cidade.

Aníbal:

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

Prova desse papel de entusiasta, *promotor e artífice do espaço social das artes locais* é sua decisiva participação, logo no ano de sua instalação em Belo Horizonte, na criação da estratégica Escola prática de Belas Artes. A escola, sediada no desaparecido Palacete Celso Werneck, foi fechada logo em seguida por falta de recursos e recriada mais tarde, em 1928, com o nome de Escola de Belas Artes, onde Mattos lecionou gratuitamente desenho e pintura por quatro anos. A escola logo passou a receber subsídio estadual, em 1932, reconhecida pelo governo e denominada Escola de Belas Artes de Minas Gerais (atual Fundação Mineira de Arte - FUMA) (Ávila 1991: 11 e 38-39).

Fundamental para o *projeto criador* (Bourdieu 1968) de Mattos foi, desde sua chegada à capital, a organização de uma série ininterrupta de exposições gerais de artes plásticas, conferindo às atividades artísticas locais e aos admiradores potenciais uma inédita e imprescindível *rotinização de espaços de exibição e apreciação* da produção artística local, principalmente, mas também de obras de fora do estado, ampliando, desse modo, a perspectiva estética tanto de produtores quanto de consumidores. De fato, em 1917, organizou nos salões do Conselho Deliberativo a 1ª Exposição geral de Belas Artes da Capital, em que se expuseram mais de duzentos trabalhos de artistas locais e de outras regiões do Brasil, evento que viria a se institucionalizar, se repetindo com sucesso nos anos seguintes. Desse modo, Mattos agregava ao já basilar *espaço de reprodução* do campo, constituído pela primeira Escola de Belas Artes, os indispensáveis *espaços de exibição e apreciação*, com exposições regulares da produção local e nacional.

Nesse contexto de plena *invenção das artes* no novo espaço urbano regional – no sentido de práticas e regras formalmente criadas visando instituir uma tradição no mundo artístico – Mattos se empenharia ainda na criação de *instâncias de consagração e legitimação* das atividades artísticas – o que supõe concursos, júris, premiações, recompensas, etc. – fundamentais tanto para a estruturação de um campo suficientemente organizado quanto para prescindir das imprevisíveis iniciativas individuais e da boa vontade pública para a divulgação e circulação da produção artística, e aspirar à completa autonomia. Com efeito, em 1918, após os esforços depositados na criação da primeira Escola de Belas Artes e na organização da primeira exposição de artes plásticas, o vemos empenhado na estratégica criação da Sociedade Mineira de Bellas Artes, na qual sua intervenção foi de vital importância (Almeida 1997: 105-7).

Compreende-se que, para os pintores atuantes na cidade àquela época, os

salões organizados por Aníbal Mattos eram a única oportunidade para divulgarem sua produção. Além disso, terem seus trabalhos expostos no Rio e São Paulo, graças à intervenção de Mattos, para muitos deles “que pintavam escondido” talvez tenha sido a glória máxima. Mattos representava, como denomina Howard S. Becker (1977: 12), o artista ou profissional perfeitamente “integrado”, ou seja, preparado e capaz de produzir uma obra de arte canônica, plenamente integrado no mundo artístico instituído, que “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”. Tal integração se daria em virtude de ser ele, como o jovem pastor Lídio de nossa epígrafe, não apenas objeto passivo do campo em vias de constituição, mas o *construtor de sua própria recepção* (Heinich 2008: 50)⁹.

Se artistas “integrados” conhecem as convenções que regulam o mundo no qual estão inseridos e a elas se adaptam, fazem-no ainda com maior razão quando intervêm na organização do mundo da arte ao qual sua própria obra se destina. A produção adota procedimentos formais e de conteúdo *condizentes* com os espaços disponíveis e com a capacidade de o público reagir adequadamente (Becker 1977: 13). Esse tipo de artista conhece não somente seu público, suas limitações e preferências, como as instituições e instâncias que condicionam e estruturam o campo, e subordina sua produção a essa demanda. De fato, no caso em foco, as elites cultivadas, políticas e econômicas, destinatários finais da produção artística nos primeiros anos da nova capital, não eram outros senão os próprios comanditários e protetores do campo, mais tarde consumidores de talentos, em vias de estruturação.

9 O escritor Eduardo Frieiro, contemporâneo de Mattos, fala, no livro *Novo Diário*, da “visão agigantada” que Aníbal Mattos tinha de si mesmo e do seu amor à publicidade e à imprensa: “Ninguém melhor do que Aníbal para se enaltecer a si mesmo e elogiar rasgadamente seus próprios quadros” (Frieiro 1986: 107). Mattos atuava nos principais jornais da cidade como crítico de arte sob diversos pseudônimos. Frieiro, na obra supracitada, revela que Mattos “passou a redigir, ele próprio, o noticiário das exposições que aqui realizava” (*Ibidem*).



Figura 2: Aníbal Mattos e Maria Esther d'Almeida. Foto cedida por Marlise M. de Matos Almeida.

A essas incisivas e decisivas intervenções, Mattos, visando acelerar a *institucionalização das atividades artísticas* na cidade, protagonizou um número relevante de destacadas e significativas participações na vida social, científica e cultural da cidade que, sem dúvida, contribuíram para ampliar e diversificar as fontes de legitimação da sua produção artística, com a conseqüente consolidação de sua autoridade cultural. Nesse sentido, há um artigo de Carlos Drummond de Andrade – escrito em 1923 para apreciar uma peça de teatro de Aníbal Mattos, “Bárbara Heliodora”, premiada no Rio e escolhida para ser encenada durante as comemorações do centenário da Independência – que parece exemplar para caracterizar a atuação de Aníbal como artista “integrado”. Drummond, num elogio mesclado de ironia, afinal ele era subordinado a Mattos no *Diário de Minas*, começa declarando que Mattos “desconhece o sétimo pecado mortal”, admirando, sobretudo, sua “nobre atitude de batalhador”. Enquanto Drummond e outros *nefelibatas* envelhecem 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! (Andrade 1923). Preocupado em traçar

o “perfil intelectual do Sr. Aníbal Mattos”, o jovem Drummond reconhece nele “um homem que, vivendo numa época de atividade delirante, sabe pôr a sua sensibilidade ao alcance das múltiplas e desencontradas sugestões do meio ambiente”, considerando sua maior virtude a de “marchar ao ritmo do seu tempo”. Não o considerava um modernista; Mattos “está longe de ser um futurista. Reconheço-lhe, mesmo, a formação clássica, o academicismo das fórmulas, etc.”. Mas isso não passaria de “frívolas objeções, e eu continuo a considerar o Sr. Aníbal Mattos como plenamente identificado à vertigem barulhenta da época”, sentindo, “ao seu modo, a angústia entontecedora que nos avassala” (Andrade 1923).

Mattos foi professor de artes durante todos os seus anos de vida em Belo Horizonte, em diversos institutos locais. Foi professor da Escola Normal Modelo, cargo que assumiu na sua chegada, em 1917; também lecionou desenho e artes gráficas no Ginásio Mineiro de Belo Horizonte, em 1923, desenho figurado e caligrafia na Escola Normal Modelo, a partir de 1925; professor de desenho e pintura na Escola de Belas Artes, de 1928 a 1932; desenho artístico na Escola de Arquitetura, de 1930 até 1957, quando se aposentou.

Criou e publicou a revista *Novella Mineira*, em 1922; foi co-fundador, em 1930, da Escola de Arquitetura, 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 (Bahia 2005: 190); foi também membro da Academia de Ciências de Minas Gerais, fundada em 1936.

Promoveu, através da Sociedade Mineira de Belas Artes, exposições individuais e coletivas: as Exposições Gerais de Belas Artes, realizadas continuamente 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 e participou de várias outras mostras coletivas, em Minas e no Rio de Janeiro.

A notável e *multiforme trajetória intelectual* de Mattos pode ser ainda apreciada pelos destacados cargos que ocupou em diversas associações, locais e nacionais: foi Patrono da Cadeira 96 do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, em 1929; foi membro do Conselho Nacional de Belas Artes, desde 1933; foi Sócio Benemérito da Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1935; foi o 1º Vice-presidente da Academia de Ciências de Minas Gerais, em 1936; foi Presidente da Academia de Ciências de Minas Gerais por mais de uma vez, nas décadas de 30 e 40; representou o Brasil no Congresso Internacional de Antropologia na Filadélfia, em 1937; foi Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, em 1937; ocupou o cargo de Tesoureiro da Academia Mineira de Letras, assim como a diretoria da revista dessa instituição; foi designado representante da Sociedade Mineira de Belas Artes para o estado de Minas; foi, ainda, Presidente do Rotary Club de Belo Horizonte, em 1948.

Além dos cargos representativos e de direção ocupados nas associações das quais participou, sua presença se fazia sentir também no universo das letras, pois era infatigável

escritor. O dinamismo e a multiplicidade de seus interesses se expressam no número e diversidade temática da obra escrita. Ao todo, publicou 9 livros e 16 artigos de crítica e história da arte, 19 livros e um artigo de paleontologia e pré-história, 18 peças de teatro, novelas ou poemas em forma de livro, além de textos de caráter histórico, pedagógico ou mesmo comemorativos.

A biografia e trajetória intelectual de Mattos indicam claramente que a sua relação com o poder público não se deteve no convite para radicar-se na cidade e assumir o cargo de professor da Escola Normal Modelo. A versátil agenda de atividades que Mattos cumpriu, ao longo dos anos sucessivos, como incentivador e protagonista destacado da vida intelectual, cultural e artística local, foi resultado da proximidade e interação intensa que construiu e manteve com as classes dirigentes, congregadas na época, principalmente, no Partido Republicano Mineiro (PRM).

Evidências dessa proximidade, efetiva e ambicionada por Mattos, com as elites que comandavam a vida do Estado são os frequentes e bem noticiados atos de oferecimento público de suas pinturas a destacados personagens políticos do governo estadual. De indubitável valor simbólico, verdadeiras “contraprestações dadivosas” (no sentido maussiano do termo) oferecidas aos poderosos protetores das artes, constam nas crônicas sociais da época, por exemplo, o oferecimento gracioso de uma pintura denominada *Flôres da Primavera* ao então Presidente do Estado de Minas, Raul Soares, em 1924. Três anos mais tarde, em 1927, numa nova doação bem registrada pela imprensa, o pintor das elites doa ao Presidente Antônio Carlos uma pintura cujo título era *Solar Tradicional*, a qual, por decisão do próprio Presidente, foi distinguida com a exposição permanente na seção *Pinacotheca de Minas Geraes* do Arquivo Público Mineiro. Trata-se de um gesto ritual de reconhecimento e consagração da obra de arte, por disposição da máxima autoridade política local com efeitos de valor conversível no campo artístico, conferido pela aceitação e exibição oficial *durável* da “obra oficial”. É sem dúvida um momento revelador de uma operação de transferência pública de valores entre campos, o político e o artístico, que reforçam seus poderes e autoridades mútuos pelo ato de reconhecimento e consagração recíproco.

Comanditários e destinatários, em última instância, do projeto de estímulo e organização da vida artística e cultural do novo centro urbano, as frações cultivadas das elites políticas que pertenciam às instituições dirigentes, tentavam impor sua visão aos artistas e literatos que delas também participavam. Por seu lado, os artistas e escritores, agindo como interessados, tentavam assegurar para si e para os seus o controle das gratificações materiais e simbólicas distribuídas pelo Estado¹⁰. Pela participação nesses círculos de sociabilidade da elite, tudo indica que Aníbal Mattos contribuiu para a

10 Sobre essas trocas entre os detentores do poder político e os artistas e escritores, ver Bourdieu (2010: 67-68).

evolução do mercado de recepção, intervindo decisivamente na sua estruturação formal, e simultaneamente ajustava a sua produção artística, sem chegar a ser o pintor oficial de um grupo de poder, ao gosto estético dos círculos dirigentes.

A INVENÇÃO DAS ARTES E SUA TRADIÇÃO: PROJETO CRIADOR, MECENATO ESTATAL E PRIMEIRA RUPTURA

Sabendo como tem sido comum o fenômeno da “invenção das tradições” no período de 1870 a 1914, nos países europeus, tal como Eric Hobsbawm (1997: 271) tem mostrado, a extensa agenda de atividades cumpridas por Aníbal Mattos nos primeiros anos de existência da nova capital, no contexto de uma sociedade em profunda transformação, para ajustar-se à nova realidade nacional após a Proclamação da República, autoriza interpretar sua trajetória como a de um agente destacado do campo das artes e das letras belo-horizontinas que desempenhou importante papel político de criador das suas instituições fundamentais, mas também de inventor de suas tradições e do simbolismo ritual, esforço equivalente, em menor grau, àquele que tinha se desenvolvido na Europa, poucos anos antes, por ocasião da emergência das novas sociedades nacionais.

Tal como os “heróis primordiais” dos grandes relatos míticos, personagens responsáveis pela introdução das novas artes e ofícios num povo, coube a Mattos, em seu projeto criador, a transformação das práticas artísticas amadoras, “escondidas” e líricas, em um *universo organizado, secular e público* de instituições oficiais dedicadas à produção, reprodução, circulação e consumo da arte local. Coube a ele a primeira formulação da linguagem simbólica pública e dos cenários e rituais consagradores dessas novas instituições: as cerimônias, os júris, as premiações, os *vernissages* e todas as demais reuniões legitimadoras das atividades artísticas, nas quais há inúmeros registros de sua participação. Foi também Mattos que, com seus numerosos escritos de crítica e história da arte em Minas, e até mesmo com seus trabalhos sobre paleontologia e pré-história, dotou as artes mineiras de um extenso passado – se levamos em conta seus estudos arqueológicos e de arte rupestre – e de um passado ilustre – considerando seus ricos estudos da história da arte colonial e das igrejas mineiras –, passado esse convocado para conferir identidade e legitimidade às aspirações de reconhecimento, local e nacional, dos produtores artísticos da nova capital. Assim, a conciliação almejada pelas elites, entre a velha tradição colonial e a modernidade materializada no novo centro urbano, encontraria no palco da ritualização pública da produção artística um meio eficaz de expressão simbólica da continuidade e das transformações sociais, econômicas e políticas em curso.

Como ensina Bourdieu, para além das lentes idiográficas tradicionais dos estetas,

que pretendem compreender a singularidade dos produtores e de suas obras com base apenas em materiais expressivos internos, é necessário atentar para a natureza relacional das posições políticas e estéticas de seus ocupantes, o mapeamento das instâncias do campo e a história social das lutas dos agentes, no contexto do processo histórico de *autonomização* e de *diferenciação interna*. Nesse sentido, deve-se atentar para as lutas simbólicas reveladoras (de forma muitas vezes *eufemizada*) dessa lógica estrutural cujas armas são *tradições e convenções sociais e estéticas, formas expressivas, linguagens e problemáticas* propriamente artísticas (Bourdieu 2001; 2010; Miceli 2003a).

É preciso levar em conta que a fase de emergência de um campo artístico é caracterizada pela *subordinação estrutural* dos produtores culturais aos detentores dos poderes temporais (poder político ou econômico). Essa subordinação é instituída através de duas mediações principais: de um lado, o mercado; do outro, o envolvimento dos artistas e intelectuais com as classes dirigentes, baseado em afinidades de estilos de vida e de sistemas de valores, que se traduz na proteção e nas vantagens conferidas pelo mecenato estatal. Essa imbricação do campo do poder com o campo artístico instaura uma rede de trocas entre os artistas e escritores e os poderosos. Ao longo do processo de emergência do campo artístico, as instâncias políticas, na ausência de instâncias autônomas de reprodução e consagração artísticas (por exemplo, academias de letras, editoras, academias de belas artes, galerias, salões de belas artes, etc.), exercem um domínio direto sobre os pintores e literatos 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 2010: 65).

No caso brasileiro, a proteção do Estado pôs os intelectuais a salvo das sanções de mercado, especialmente as que cerceiam a invenção estética e a efetivação da ideologia da *arte pela arte*. O ingresso no serviço público foi uma dessas formas de proteção. Permitiu “aos herdeiros dos ramos empobrecidos da classe dirigente resgatar o declínio social a que se viam condenados assumindo diferentes tarefas na divisão do trabalho de dominação” (Miceli 2001: 200). Dessa forma, instaurou-se uma situação de dependência material e institucional dos intelectuais e artistas para com o poder público, cujos subsídios sustentavam 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: 200).

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, por exemplo.). Pode-se dizer quase o mesmo da arquitetura nacional. Há uma passagem de Drummond que parece se referir ironicamente, mas talvez também com certo orgulho, a esse problema:

Observe-se que quase toda a literatura brasileira, no passado como no pre-

sente, 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 (Andrade 2011: 111-112).

Nesse sentido, diversos autores (Dias 1971; Miceli 2004; Santos 1986) concordam que, para compreender a história das artes belo-horizontinas nas primeiras décadas do século XX, é preciso determinar e esclarecer os efeitos do *mecenato estatal* sobre as formas que assumiram na cidade a produção e as instâncias de reprodução e de consagração artísticas. A presença e as iniciativas do Estado durante os primeiros anos de vida da cidade - tanto na demanda de bens artísticos para ornamentar prédios públicos e residências de cidadãos que deviam exibir uns aos outros seu refinamento de gosto, quanto na criação de instituições de ensino das artes e de espaços e eventos próprios à exibição da produção artística - é contemporânea da própria fundação da cidade e a acompanhou durante várias décadas.

Por outro lado, nunca houve em Belo Horizonte aquela conjunção de fatores econômicos, demográficos e institucionais que, no período entre 1885 e 1925, permitiu o surgimento, em São Paulo, “de um embrião avantajado de mercado de arte, dotado das principais características de seus congêneres estrangeiros”, materializando-se em instituições especializadas na formação de artistas, em espaços de exibição e comercialização da produção artística local e estrangeira, e contando ainda com “um grupo destacado de colecionadores privados, os mesmos que frequentavam exposições e atuavam como patronos e incentivadores das principais iniciativas institucionais no campo das artes plásticas” (Miceli 2003b: 21).

Como vimos, foi desse trabalho de construção institucional que se ocupou Aníbal Mattos desde sua chegada. Não contava, porém, com os recursos materiais dos paulistas. Primeiro, porque Minas ainda vivia uma situação econômica estagnada (Dulci 1999); segundo, porque Minas não dispunha de nada parecido com o conjunto de mecenas das artes paulistas, conforme o relato de Miceli (2003b); terceiro, porque não houve em BH aquele fluxo migratório tão decisivo na formação de novos gostos artísticos e de renovação das perspectivas estéticas dos artistas plásticos em SP (Miceli 2003b).

São especialmente interessantes as ambivalências que a dependência do aparelho de Estado criava nos intelectuais 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. Esse convívio com o poder vincou de modo indelével a experiência social desses escritores e artistas. Em suas memórias, Pedro Nava reconhece nas impressões trazidas pelo cargo de funcionário público o pólen de empreendimentos simbólicos posteriores:

A impressão da vida funcionária sobre minha natureza até então em constante mudança, aquela entrada num ramerrão repetido dia a dia e duma igualdade de encher lingüiça, foi uma das mais fundas impressões de minha vida. Durou tanto (dura até hoje) que em 1949 cheguei a tentar o início de um romance burocrático que, por várias circunstâncias, ficou em suas primeiras páginas – páginas que não deixam de ser um pouco das camadas profundas de mim mesmo, de onde veio a idéia de escrever estas memórias. (Nava 2003: 29)

Ao mesmo tempo, a “vida funcionária” concedia aos artistas e escritores um mínimo de autonomia e certo grau de liberdade frente ao gosto oficial, segundo Nava (2003: 197):

Comecei laboriosamente a apartar a Poesia da merda rala que o burguês considera poético e que é justamente o seu contrário. A idéia não é minha e vem numa frase de Cocteau. Politicamente, a maioria de meus amigos do Grupo do Estrela nutria, pelo menos naquele momento a que nos reportamos, o maior tédio, indiferença ou hostilidade pelo monopólio político do PRM; dizíamos desse partido os horrores que convinham e merecia o mais de nossa animadversão, sua configuração executiva representada pela *Tarasca*. Assim passaram por nós, como coisa irrelevante, como água em pena de galinha, as eleições de Raul [Soares] e [Artur] Bernardes em março e suas respectivas posses nos governos do Estado e da República, em setembro e novembro do ano.

À luz dessas vívidas descrições de Nava, e à falta de impressões das mesmas relações com o aparelho do Estado de nosso artífice das artes, não parece forçado imaginar uma situação equivalente para os artistas, de modo que podemos concluir com Bourdieu, quando afirma que a relação entre os produtores culturais e as classes dominantes caracteriza-se pela subordinação estrutural dos primeiros em relação ao comanditário, “mais frequente entre os pintores, mas também atestada no caso dos escritores”, bem como pela fidelidade a um mecenas ou a um protetor oficial das artes (Bourdieu 2010: 65).

Nesse ambiente de mútua dependência e de subordinação estrutural, especialmente de artistas, é conhecido “o conservadorismo estético que leva as frações das classes dominantes mais distantes do polo artístico a rejeitar todas as formas de arte libertas dos cânones estéticos do passado” (Bourdieu 1982: 292). É possível supor também que o pecado que atribuíram a Aníbal Mattos alguns historiadores – haver bloqueado, por ação e omissão, o surgimento de obras modernistas nas artes plásticas belo-horizontinas –

resultasse da sua percepção de que a natureza estética da *transgressão modernista* seria mal recebida pelas classes dominantes e, portanto, pelo mercado, subordinando o gosto à recepção. 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 incontestemente¹¹.

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 (Andrade 1984: 21-22).

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 teria represado o surgimento de manifestações estéticas diversas daquelas que sua dócil ortodoxia formava e reforçava.

Além disso, lembremos do já citado mecenato estatal. Tal como Guignard quase trinta anos depois, Mattos veio para BH “a convite” 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. Ambos receberam como que “missões” político-culturais em momentos diferentes, mas com funções praticamente iguais.

Dois 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 no incipiente campo artístico belo-horizontino. A Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, ou Salão do Bar Brasil, organizada por um grupo de artistas em que figuravam Delpino Júnior, Alberto

11 Relato de Nava (2003: 199) sobre o tratamento que receberam: “Ora, 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. Além de confusamente tratados de *futuristas*, éramo-lo também de *nefelibatas* – expressão exumada dos velhos insultos aos simbolistas e servindo agora para nós que éramos os que andávamos com os pés fora do chão em vez de casqueá-lo solidamente a quatro patas, da Praça da Liberdade ao Bar do Ponto, dando uma paradinha no Conselho Deliberativo (vindo por Bahia) ou no Senado e na Câmara (quem descia João Pinheiro)”.

Delpino, Genesco Murta, Jeanne Milde e outros, aconteceu no subsolo do Cine-teatro Brasil em setembro de 1936 e 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: 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. Aníbal Mattos, integrando a programação oficial, organizou sua exposição no hall do Teatro Municipal da cidade” (Vieira 1997: 151).

Interessante notar que o evento ora foi chamado pela imprensa de “Exposição de Bellas Artes”, e ora “Exposição de Arte Moderna”. O Salão do Bar Brasil foi recebido pela crítica local como algo 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 opositoristas. Não concordam com a evidência concedida, em Minas, ao pintor Aníbal Mattos (Silva *apud* Vieira 1997: 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 essa 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 7 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” (*Diário da Tarde*, 07 de setembro de 1936, p. 4). 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: 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 elegem o cotidiano da cidade

como tema de seus trabalhos.



Figura 3: Aníbal Mattos. Foto cedida por Marlise M. de Matos Almeida.

A adesão de uma fração dos pintores mineiros ao modernismo pictórico só ocorreria definitivamente com a chegada de Guignard à cidade, em 1944¹². 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: 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

12 É interessante observar, para caracterizar esse campo em formação, que a Semana de Arte Moderna de 1922 de São Paulo não tenha repercutido sobre os artistas plásticos belo-horizontinos. 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 ideias modernistas em pintura, desenho e escultura, só se afirmaram em Belo Horizonte duas décadas mais tarde.

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 (Oliveira *apud* Fígoli 2007: 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. 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 (2010: 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 demiúrgico de fundador e inventor do campo artístico da cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Marcelina das Graças de. 1997. “Belo Horizonte, Arraial e Metr pole: memórias das artes plásticas na capital mineira”. In: ANDR S RIBEIRO, Marília e SILVA, Fernando Pedro. Um século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Funda o João Pinheiro: C/Arte.
- AMARAL, Aracy. 1976. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. 1923. “Notícia elétrica”. Diário de Minas.
- _____. 1984. “Do artista desconhecido”. Revista do Arquivo Público Mineiro, 21-22.
- _____. 2011. Passeios na Ilha: divaga es sobre a vida literária e outras matérias. São Paulo: Cosac Naify.
- ANDRADE, Djalma. 1947. História alegre de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- ANDRADE, Luciana. 2004. A Belo Horizonte dos Modernistas: representa es ambivalentes da cidade moderna. Belo Horizonte: PUC - Minas, C/Arte.
- ANDRADE, Moacyr. 1982. “Havia artistas e não havia arte”. Revista do Arquivo Público Mineiro.
- ANDR S RIBEIRO, Marília & SILVA, Fernando Pedro (org.). 1997. Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Funda o João Pinheiro, C/Arte.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. 1990. Mitologia da Mineiridade. o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense.
- ÁVILA, Cristina. Aníbal Mattos e seu Tempo. 1991. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura.
- BAHIA, Claudio Lister Marques. 2005. “Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira”. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, 12(13): 185-200.
- BARRETO, Abílio. 1945. “Poetas e Prosadores”. Revista Alterosa, 7(61).
- _____. 1950. Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947). Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- BECKER, Howard S. 1977. “Mundos Artísticos e Tipos Sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.). Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. 1982. Art Worlds. Berkeley. Berkeley: University of California Press.
- BOJUNGA, Claudio. 2001. JK: o Artista do Impossível. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BOMENY, Helena. 2001. “Infidelidades eletivas: intelectuais e política”. In: Bomeny, Helena (org.). Constela o Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Funda o Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Universidade de São Francisco.
- BOURDIEU, Pierre. 1968. “Campo Intelectual e Projeto Criador”. In: POUILLION, Jean

- et al.(org.). Problemas do estruturalismo. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1982. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2001. Meditações Pascalianas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. 2010. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras.
- DIAS, Fernando Correia. 1971. O Movimento Modernista em Minas. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- DULCI, Otavio Soares. 1999. Política e Recuperação Econômica em Minas Gerais. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- FÍGOLI, Leonardo H. G. 2006. “A Dimensão Estética na Construção Cultural do Espaço: Convergências interpretativas”. Anais do XXV RABA – Goiás: ABA.
- FÍGOLI, L. H. G. 2007. “A Paisagem como Dimensão Simbólica do Espaço: o mito e a obra de arte”. Revista Sociedade e Cultura, 10(1).
- FRIEIRO, Eduardo. 1926. “As Artes em Minas”. In: SILVEIRA, Victor, (org.). Minas gerais em 1925. Belo Horizonte: Imprensa Oficial.
- FRIEIRO, Eduardo. 1986. Novo Diário. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada.
- FROTA, Lélia Coelho (org.). 2002. 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.
- GUIMARÃES, João Ivo Duarte. 2011. A Emergência do Campo Artístico em Belo Horizonte: décadas de 20 e 30. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em Sociologia, FAFICH-UFMG.
- HEINICH, Nathalie. 2008. A Sociologia da Arte. Bauru: EDUSC.
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. 1997. A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MICELI, Sérgio. 2001. Intelectuais à Brasileira. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2003a. “Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura”. Tempo Social, 15(1): 63-79.
- _____. 2003b. Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. 2004. “Sociologia do modernismo mineiro”. Teoria & sociedade (Revista dos Departamentos de Ciência Política e Sociologia e Antropologia – UFMG), número especial.
- NAVA, Pedro. 2003. Beira-Mar. Memórias/4. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano.
- OLIVEIRA, Frederico C. de. 2002. Lutas no Campo Artístico em Minas (1944-1962): Guignard e o Modernismo. Monografia de Graduação em Ciências Sociais, FAFICH-UFMG.
- OZÓRIO, Paulo Henrique. 1981. La Création de Belo Horizonte: jeu et enjeu politiques. Doctorat IIIème Cycle, Université de des Sciences Sociales de Grenoble II, Grenoble-UER.

- RODRIGUES, Rita Lages. 2003. Entre Bruxelas e Belo Horizonte: Itinerários da escultura Jeanne Louise Milde. Belo Horizonte: Editora C/ Arte.
- SANTOS, Cristina A. 1986. “Modernismo em Minas – Literatura e Artes Plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto”. *Análise & Conjuntura*, 1 (1).
- SAMPAIO, Márcio. 1977. *A Paisagem Mineira*. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes.
- SCHWARZ, Roberto. 1989. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, Fernando Pedro. 1989. “Aspectos das artes plásticas em Belo Horizonte nos anos 20 e 30”. *Revista do Departamento de História-FAFICH-UFMG*, 8: 47-57.
- VIEIRA, Ivone Luzia. 1994. *Vanguarda Modernista nas Artes Plásticas: Zina Aita e Pedro Nava nas Minas Gerais da década de 20*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- ZÍLIO, Carlos et al. 1983. *A Modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Lis Gráfica Editora.

ARTIGOS DE JORNAIS (AUTORIA DESCONHECIDA):

“Inaugura-se hoje a Exposição de Arte Moderna”. Estado de Minas. Belo Horizonte. 05 de setembro de 1936: 04.

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

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

“Um jury de arte”. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 22 de setembro de 1936: 02.

“Encerrou-se hontem a exposição de arte moderna”. Estado de Minas. Belo Horizonte. 25 de setembro de 1936: 01.

THE INVENTION OF THE ART OF PAINTING IN BELO HORIZONTE

ABSTRACT

Belo Horizonte lacked institutionalized artistic activities in the first decades of the twentieth century. In 1917, the painter Aníbal Mattos was invited to settle in the city to help giving it an organized artistic life. Mattos created fundamental art institutions and implemented the teaching of arts in public schools. Besides being a painter and an art critic, he was also a writer, playwright, screenwriter, archaeologist, paleontologist, journalist, anthropologist, educator and photographer. The study of his career allows an understanding of the structural aspects of the intellectual and artistic field of this period: its dependence to the political power, the low differentiation of functions in the cultural field, the struggles of competition for the monopoly of artistic legitimacy. His career opens a view of the cultural understandings and the aesthetic and moral positions of the different agents of the artistic and intellectual field in the period.

KEYWORDS

Anthropology of art, sociology of culture, artistic field, painting, Belo Horizonte.

SOBRE OS AUTORES

LEONARDO HIPOLITO GENARO FÍGOLI

Professor Associado do Departamento de Sociologia e Antropologia, FAFICH/UFMG

Contato: lfigoli@fafich.ufmg.br

RONALDO DE NORONHA

Professor Adjunto do Departamento de Sociologia e Antropologia, FAFICH/UFMG.

Contato: ronaldo.noronha@uol.com.br

JOÃO IVO DUARTE GUIMARÃES

Mestre em Sociologia pela UFMG.

Contato: joaivoduarteguimaraes@yahoo.com.br