

---

**MESA REDONDA**

---

## A produção do campo simbólico: O fazer artístico da Mata Mineira •

Maraliz de Castro Vieira Christo  
UFJF

Em 1992, o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, apresentou as exposições: “Ícones da Utopia” e “Utopias Contemporâneas”. Em “Ícones da Utopia”, ambicionava-se mostrar, segundo Olívio Tavares de Araújo, um repertório organizado da mineiridade nas artes visuais. Propunha-se o seguinte roteiro para uma leitura poética da arte mineira: “Ícones do signo”, “Ícones do ouro”, “Ícones da alma”, “Ícones da matéria”, “Ícones da mão”, “Ícones da fábrica” e, finalmente, “Ícones da palavra”. Interessante observar qual o lugar proposto para os artistas ligados à Juiz de Fora. Do roteiro sugerido, Ícones do ouro, da alma e da mão não englobavam artistas relacionados à referida cidade. O trabalho de Leonino Leão foi vinculado ao Ícone do signo, de Roberto Vieira à matéria, de Lotos Lobo à fábrica, de Arlindo Daibert à palavra, e de Ricardo Cristóforo e César Brandão às Utopias Contemporâneas<sup>1</sup>.

Não pretendemos aqui entrar no debate sobre a existência de um fazer artístico mineiro com características específicas, mas lembrar, mais uma vez, que Minas são muitas. O fato de, em “Ícones da utopia”, os artistas de Juiz de Fora não serem vistos como ligados aos ícones do ouro e da alma é, por si, revelador.

Como a temática proposta para o X Encontro Regional de História enfatiza o balanço historiográfico sobre Minas Gerais, gostaríamos inicialmente de apresentar alguns pontos de reflexão sobre a História da Arte Mineira e a inserção da Zona da Mata, particularmente de Juiz de Fora. Infelizmente, ainda não se realizou uma reflexão sistematizada sobre a História da Arte Mineira, principalmente no que diz respeito aos séculos XIX e XX, quando Minas se transforma em gerais. Como nos adiantou Ivone Vieira, a historiografia mineira

---

• Esse trabalho fez parte da mesa redonda “Manifestações Eruditas e Populares na Cultura Artística de Minas no Século XX: Um Balanço”, apresentada no dia 25 de julho de 1996.

<sup>1</sup> ARAÚJO, Olívio Tavares de. Ver/Ler Minas: um roteiro. In: SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. *Ícones da utopia*. Belo Horizonte: 1992. p.6 a 11.

não permite perceber a História das artes visuais em Minas, como um “todo articulado”<sup>2</sup>. Privilegiou-se, até o momento, como lugar: Ouro Preto e Belo Horizonte, e como tema: o Barroco e o Modernismo. Fato compreensível se lembrarmos que, até pouco tempo, a historiografia da arte brasileira propunha como temas chaves, para a constituição de uma identidade brasileira, exatamente o Barroco e o Modernismo.

Há dezesseis anos atrás, em 1980, Myriam Ribeiro de Oliveira participou de uma mesa-redonda sobre “A situação das artes plásticas em Minas no século XIX”<sup>3</sup>, onde afirmava ser a bibliografia sobre o tema praticamente inexistente, excetuando-se o trabalho pioneiro de Eduardo Frieiro, datado de 1925, e de Márcio Sampaio sobre a *Paisagem mineira*, de 1977. A professora propôs uma cronologia para a produção artística do século XIX mineiro: De 1800 a 1830, a conclusão do ciclo Rococó, marcado ainda pela presença de Aleijadinho e Mestre Ataíde; de 1839 a 1880, um interregno, momento de declínio da arte religiosa, quando a produção artística em Minas se limitou aos desenhos e gravuras dos pintores viajantes; de 1880 a 1930, novos rumos, proporcionados por uma nova dinâmica da economia mineira, ligada ao café, à indústria e à imigração. Este momento marcaria a entrada do Neoclassicismo acadêmico, em Minas. Baseando-se principalmente na relação apresentada por Eduardo Frieiro, destacou a produção da região central do Estado (Ouro Preto e Belo Horizonte). Em nota, Myriam justificou a exclusão da Mata Mineira pela falta de tempo em obter dados sobre a pintura em Juiz de Fora.

O trabalho de Eduardo Frieiro, *As artes em Minas*<sup>4</sup>, representa um significativo esforço de levantamento de dados, preocupando-se em abarcar o maior número possível de informações. Frieiro percebe a importância da imigração, principalmente italiana, para Juiz de Fora, onde, no seu entender: “(...) a ‘platibanda’ italiana vence o ‘beiral’ português”. Descreve o rico acervo do Museu Mariano Procópio, particularmente a sua pinacoteca. Chama a atenção para jovens de talento como Delpino Junior e Pedro Nava.

Como Myriam Ribeiro de Oliveira, Márcio Sampaio percorreu o mesmo caminho. Em importante texto para o catálogo da exposição “A paisagem

---

<sup>2</sup> VIEIRA, Ivone Luzia. *O modernismo em Minas; o Salão de 1936*. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1986.

<sup>3</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Situação das artes plásticas em Minas no século XIX, escultura e pintura. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA. *III Seminário sobre a cultura mineira, século XIX*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. p. 147-160.

<sup>4</sup> FRIEIRO, Eduardo. *As Artes em Minas*. In: SILVEIRA, Victor (org. e edit.). *Minas Geraes em 1925*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926.

mineira”<sup>5</sup>, utiliza-se das informações de Eduardo Frieiro e Ivo Porto de Menezes para se referir ao século XIX. Ao contrário de Frieiro, o que impressionou Márcio, na pinacoteca do Museu Mariano Procópio, foram as obras de artistas locais que, segundo o crítico de arte:

“(...) absorveram as lições da próxima Academia Imperial de Belas Artes. E é aí que a arte mineira começa a produzir as primeiras pinturas de paisagem tratadas independentemente, refletindo o gosto característico de uma sociedade em franca ascensão (...)”

A presença dos imigrantes também é detectada por Márcio não só nas construtoras mas igualmente nas tipografias. A obra artística desenvolvida por Lotos Lobo, com as antigas pedras litográficas, chamou a atenção para o trabalho, muitas vezes anônimo, de litógrafos, transplantadores e impressores em Juiz de Fora, São João del-Rei e Belo Horizonte. Márcio Sampaio, em catálogo para a exposição *25 anos de litografia de Arte em Minas Gerais*, traça um quadro da litografia no Estado, destacando a importância artística do trabalho desenvolvido nas antigas tipografias comerciais, principalmente em Juiz de Fora.

Aos trabalhos de Eduardo Frieiro e Márcio Sampaio restringem-se, até o presente momento, as contribuições para um esforço de síntese sobre a arte mineira do século XIX e início do XX, que englobe a produção artística de Juiz de Fora.

Gostaríamos, nesse momento, de apresentar nosso trabalho sobre História das artes plásticas na cidade de Juiz de Fora<sup>6</sup>.

Para a estruturação da presente pesquisa optamos por uma perspectiva sociológica, levantando questões como: a origem social dos artistas, o aprendizado artístico e o mercado de trabalho. Partimos das noções de “sistema das artes” e de

---

<sup>5</sup> SAMPAIO, Márcio. *A paisagem mineira*. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1977.

<sup>6</sup> Subdividimos o projeto em três subprojetos: A pintura em áreas cafeeiras, Juiz de Fora, 1850-1930. O modernismo em Juiz de Fora, 1930 a 1970, documentação oral. O papel da Universidade Federal na produção artística em Juiz de Fora, de 1960 a 1990.

“campo artístico”, dialogando com os trabalhos de Maria Amélia Bulhões Garcia<sup>7</sup> e José Carlos Durand<sup>8</sup>.

Além das questões acima enunciadas, nos chama a atenção a forma como os artistas contribuem para a constituição de uma determinada visão sobre a cidade, dependendo do momento histórico vivenciado. Um problema metodológico que se coloca, para aqueles que se debruçam sobre esse tipo de abordagem, relaciona-se com os limites de uma análise sociológica em “dar conta dos processos responsáveis pela formação de novos padrões de visualidade”<sup>9</sup>.

Percebemos que em Juiz de Fora os artistas oscilam entre dois tipos de imagens: uma industrial e moderna do início do século, e outra bucólica, onde a periferia urbana é privilegiada.

Por ser Juiz de Fora uma cidade do século XIX, cuja economia agroexportadora e industrial possibilitava uma dinâmica vida cultural próxima ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro, a arte, ali desenvolvida, não estabeleceu um diálogo, e mesmo não se fez em oposição à cultura colonial mineira. Esta arte também não conheceu uma rica expressão popular como em outras regiões do Estado. A adoção de um modo de viver sofisticado, próprio das áreas de concentração de renda cafeeira, trouxe à cidade pintores, em sua maioria estrangeiros, dedicados ao retrato e à decoração<sup>10</sup>. Embora os viajantes reproduzam em sua maioria paisagens europeias nas paredes mineiras, a cidade começa a surgir no fundo dos retratos como parte da narrativa das obras de seus beneméritos.

A incorporação de padrões estéticos neoclássicos exigiu dos artistas locais a busca de um aprendizado muito distante do artesanal. A maior parte desses artistas constituía-se de filhos de imigrantes e tinha como maior ambição o estudo

---

<sup>7</sup> O sistema das artes plásticas no Brasil dos anos 60/70, *Cadernos da ANPAP*, São Paulo, CNPq, ano 1, nº 1, jan. 1991, p. 59-61; Artes plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70, *Porto Arte*, Porto Alegre, v.3, nº 6, dez. 1992, p. 34-41; O modernismo e as transformações no sistema de artes plásticas, *Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre, Instituto de Artes/UFRGS, FAPERGS;CNPq, 1991, p.150-154.

<sup>8</sup> DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*; artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

<sup>9</sup> CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileira do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Fotografia, usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. p.201.

<sup>10</sup> Entre outros, identificamos a presença dos espanhóis José Maria Villaronga e Miguel Navarro y Cañizares (?-1913), do francês Claude Josef Barandier (?-1867) e do belga Henri Langerock (?-1889).

na Academia Imperial de Belas Artes – com a República, Escola Nacional de Belas Artes.

O mercado, para os pintores, já não se restringia às encomendas de retratos e decorações por parte dos cafeicultores; a própria indústria empregava parcela desta mão-de-obra. As indústrias alimentícias da região demandavam a produção de rótulos para manteigas, queijos e bebidas,<sup>11</sup> atraindo litógrafos imigrantes, a exemplo do trabalho de Pietro Angelo Biancovilli. A litografia a vapor de Biancovilli, fundada em 1888, foi a primeira da província de Minas Gerais <sup>12</sup>.

Como já havia observado Márcio Sampaio, o trabalho litográfico permitira a “articulação de diversos estilos trazidos pelos designers procedentes da Europa (...) num ecletismo que transgredia os rigores acadêmicos”<sup>13</sup>. Os modelos das escolas bávaras e italianas, embora utilizados, eram subvertidos, inaugurando-se um estilo gráfico tipicamente local. Se por um lado “podemos ver uma paisagem rural mineira com as vaquinhas e coqueiros, dentro de uma cartela rococó e paisagens alpinas informando produtos tipicamente mineiros (...)”<sup>14</sup>; por outro, são significativas as representações da vida urbana, onde os códigos de modernidade estão presentes: a locomotiva, a chaminé, as torres de eletricidade. A imagem que se constrói é a da Manchester Mineira. No dizer do poeta Ascânio Lopes, em 1927:

“...Juiz de Fora: ruído. Rumor  
Apitos. Klaxons  
Cidade inglesa de céu enfumaçado, cheio de chaminés negras”

Um ano antes, Austen Amaro publicava um livro intitulado: *Juiz de Fora, poema lírico*. Sobre ele escreveu Pedro Nava, em *Beira-mar*:

“Os acasos da vida levaram aquele poeta a Juiz de Fora no ano de 1925 e ele foi literalmente tomado pela vida industrializada e cheia de força do meu município, da minha cidade e escreveu sobre esta um poema que teria o fado de ser o primeiro livro modernista publicado em Minas Gerais (...)”<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> SAMPAIO, Márcio. *A paisagem mineira*. Belo Horizonte: Palácio das Artes. 1977. p. 16.

<sup>12</sup> OLIVEIRA, Paulino. *Efemérides Juizforanas; 1695-1965*. Juiz de Fora: UFJF, 1975.

<sup>13</sup> SAMPAIO, op. cit.

<sup>14</sup> SAMPAIO, op. cit.

<sup>15</sup> NAVA, Pedro. *Beira-Mar*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p.221

Assim, Austen Amaro apresenta Juiz de Fora entre o “sossego de grilo dos bairros além” e “o cremalhar dactylographico das machinas”, o “estalar estafante das polias”. Para o livro de Austen, Pedro Nava realizou três desenhos. Ele mesmo os descreve em *Beira-mar*:

“O da capa mostra uma perspectiva urbana cheia das chaminés de fábricas e vê-se o Morro do Imperador olhando da estação da Central. O segundo representa o ‘longe Mariano Procópio das paralelas’. O terceiro tenta dar uma idéia dos fundos da Fazenda Velha do Tenente Antônio Dias Tostes”<sup>16</sup>

Seus desenhos se aproximam muito das visões urbanas construídas por Fernand Léger e Tarcila do Amaral. Pedro Nava trabalha com os mesmos códigos estampados nas litografias, reforçando a imagem da Manchester Mineira. No desenho da capa ainda percebemos um certo bucolismo no contraste entre locomotiva, torres, chaminés e palmeira, nuvem e montanha. O desenho do “Mariano Procópio” é mais radical na valorização dos elementos puramente estruturais e no contraste duro entre os planos chapados pretos e brancos, impondo um maior dinamismo à imagem criada para a cidade.

Esse dinamismo vai estar muito presente nas fotografias, nas litografias e nos desenhos do período. A proximidade dessas linguagens com o fazer industrial, de certa forma o estimula.

Paralela à construção dessa visualidade dinâmica, vemos a criação de uma outra, presa ao bucolismo, alheia ao movimento das fábricas, preferindo o rio e a montanha às torres e chaminés.

Ainda no século XIX, a partir de Hipólito Caron, pertencente ao Grupo Grimm, inaugurou-se em Juiz de Fora uma forte tradição ligada ao paisagismo, inicialmente desenvolvida como temática periférica ao retrato e à decoração, mas que, com a queda econômica da região, nos anos 30 do séc.XX, será retomada, como objeto principal do trabalho artístico.

Com a formação do Núcleo de Belas Artes Antônio Parreiras (1931), posteriormente Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras (1942), se dá a entrada do Modernismo em Juiz de Fora. Na Europa, as vanguardas históricas já haviam perdido seu poder contestatório e a produção artística do período será marcada pelo movimento de “volta à ordem”, que no Brasil é evidenciado pela segunda geração modernista. Esta geração será responsável pela difusão do modernismo, principalmente através da criação de núcleos de artistas pelo país. Entendemos a Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras, em Juiz de Fora, como uma espécie

---

<sup>16</sup> Idem.

de desdobramento do Núcleo Bernardelli, do Rio de Janeiro. A humilde posição social de seus integrantes, a preocupação com a formação e atuação profissional e a temática presa ao cotidiano, valorizando a periferia urbana, se fez presente, também, na Sociedade Antônio Parreiras.<sup>17</sup> A cidade que nasce dessas paisagens desconfia do futuro, evita o “estalar estafante das polias” e se refugia “no socego de grilo dos bairros além”, como no poema de Austen Amaro.

Os anos 50 abalam o refúgio calmo dessas paisagens. Jovens artistas seduzidos, pelo fazer pictórico, esquecem o sereno reflexo do rio Paraíba e o monocromatismo. Os velhos símbolos de progresso retornam. O caminhão e a locomotiva de Carlos Bracher se debatem entre a fumaça do passado, enquanto Juiz de Fora comemora seu centenário, erguendo seu primeiro monumento abstrato, decorado com painel de Di Cavalcante. Mas, apesar da agitação do comércio, da vida universitária dos anos 60 e 70, a velha fábrica figura, agora, longe do dinamismo de Nava, próxima aos “lugares morrentes” de Fani Bracher<sup>18</sup>. É pura nostalgia.

Hoje, para os artistas Ricardo Cristóforo e César Brandão, a cidade é memória. As colagens de Ricardo Cristóforo retratam partes de muros, não os muros de Murilo Mendes, pois, para o poeta:

“O muro é um album em pé  
Política, espaço, poesia  
Desordem, sonhos, projetos,  
Anseios e desabafos”<sup>19</sup>

Mas muros silenciosos. Como os objetos de memória de César Brandão, que nos lembram o trabalho artesanal do passado. Utopias contemporâneas.

---

<sup>17</sup> Sobre a Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras ver: CHRISTO, Maraliz de C. V. História da pintura em Juiz de Fora – século XX. *Anais do IX Encontro Regional da Associação Nacional de História – Minas Gerais*. UFJF, de 22 a 26 de agosto de 1994. Juiz de Fora: ANPUH-MG/FAPEMIG/CNPq, 1995. p.377-383.

<sup>18</sup> POLITO, Ronald. Alegoria da natureza & natureza da alegoria; a pintura de Fani Bracher. In: D’Olivier, Daniel Gomes. *Fani Bracher*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1994. p. 128.

<sup>19</sup> MENDES, Murilo. Muros – os quatro elementos. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.279.