

Algumas observações sobre a pintura em áreas cafeeiras: Juiz de Fora (MG), 1850 -1930 *

Maralíz de Castro Vieira Christo **

Recentemente, estudos sobre as artes plásticas no Brasil preocupam-se em compreender as manifestações artísticas em suas expressões regionais, não só recuperando seu aspecto popular, mas buscando entender os mecanismos de participação no sistema de produção e difusão das artes visuais do país¹. Pesquisando a História das artes plásticas na cidade de Juiz de Fora, percebe-se como uma área periférica às cidades do Rio e São Paulo articula-se a este sistema, não de uma forma necessariamente atrasada, mas em interação constante, respondendo a questões tanto de aprendizado estético quanto de mercado de trabalho.

Fundada em 1850, Juiz de Fora não participa da cultura colonial mineira. Vivendo um intenso desenvolvimento urbano, proporcionado pela concentração da renda cafeeira e da industrialização, a cidade aproxima-se do cosmopolitismo do Rio de Janeiro, não só favorecida pela proximidade geográfica e fortes contactos comerciais, mas, sobretudo, pela existência de uma significativa atividade cultural. Esta atividade, expressa pelo número de jornais, teatros, escolas e instituições culturais, tanto traz artistas à cidade, quanto possibilita a formação de jovens locais.

* O presente artigo esboça as informações iniciais a partir das quais desenvolver-se-á um projeto de pesquisa em 1995.

** Profª de História da Arte do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em História pela Universidade Federal Fluminense, autora de *Europa dos Pobres: a Belle-Époque mineira. Juiz de Fora*; EDUFJ, 1994.

1 O conceito de "sistema das artes" será utilizado a partir dos trabalhos de Maria Amélia Bulhões Garcia: *Artes plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70*. Tese de doutorado, USP, 1990. Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas. *Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, v. 1, nº 1, maio 1990, p. 26-34; 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; 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 início da cafeicultura e a presença de pintores itinerantes

Desprestigiado pelo discurso modernista, centrado em sua própria produção e na do período colonial, o século XIX é, hoje, retomado pela História da Arte. Anna Teresa Fabris, em seu artigo "A pesquisa em História da arte", ressalta as questões que envolvem esta releitura. Para a autora, é necessário "compreender os caracteres próprios do gosto burguês", que busca na arte o conteúdo narrativo, a verossimilhança fotográfica e a documentação de um modelo social².

Em Juiz de Fora, a elite local procurava se assenhorear deste modo de viver. Como em outras regiões de economia cafeeira, os artistas, principalmente estrangeiros, eram atraídos pela constituição de um mercado de trabalho alternativo ao Rio de Janeiro, já restrito pela presença da Academia Imperial de Belas Artes. Os retratos para a ornamentação das sedes de fazendas, dos salões de visita dos palacetes e dos salões de honra das instituições, além das pinturas parietais ou mesmo das esculturas tumulares, constituíam-se em encomendas constantes³.

A Santa Casa de Misericórdia de Juiz de Fora exemplifica com clareza o acima exposto. Iniciativa de José Antônio da Silva Pinto, Barão de Bertioga, construiu-se a Capela de Nosso Senhor dos Passos, a Santa Casa, o Teatro da Misericórdia e um chafariz. A capela, erguida por volta de 1840, mais tarde recebeu a pintura do espanhol José Maria Villaronga. Com seu "espírito burguês e antenado com as tendências do século", o artista percorrerá as ricas regiões do café, a exemplo de seu trabalho, datado de 1858, na fazenda Resgate, em Bananal (SP), objeto de estudos de Eduardo Schnoor. Mestre da pintura ilusória⁴, em Juiz de Fora Villaronga também criou a cenografia do Teatro da Misericórdia e decorou o "Palacete Santa Mafalda".

Ao contrário da capela, o teatro, construído em 1862 em benefício da Santa Casa, é descrito pelos contemporâneos como

2 *Porto Arte. Porto Alegre*: Instituto de Artes: UFRGS, 1: 22-28, maio 1990. p. 24

3 DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1989. p. 34

4 SCHNOOR, E. Das casas de morada à casa de vivenda. In: _____ e CASTRO, Hebe M.M. de *Resgate; uma janela para o oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 49-50. LEMOS, Carlos A. C. *Ambientação Ilusória*. In: MOURA, Carlos E. Marcondes (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 61.

uma construção precária e sem conforto. O próprio Barão teria planejado e executado a obra com 20 dos seus mais de 200 escravos. É revelador o questionamento levantado na época sobre a capacidade do Barão para tal tarefa:

Onde o Silva Pinto, que veio de Ibertioga para Matias e ali foi escrivão do coronel José Ignácio, viu teatro para arvorar-se em fazer por si um estabelecimento dessa ordem? O Silva Pinto não passa de um imitador do José Ignácio — dizia-se⁵.

O referido José Ignácio Nogueira da Gama reunia, em sua fazenda de S. Matheus, antes mesmo de 1840, no período das festas de fim de ano, grupos de artistas teatrais para apresentações a amigos e convidados da Corte⁶.

A decoração de Villaronga, em contraste com a precariedade da construção do teatro, evidencia o momento histórico por que passa a cidade. Com apenas doze anos de existência, seus "cidadãos-prestantes" buscam não só beneficiá-la com equipamentos urbanos próprios à urbe como também incorporar elementos simbólicos de civilização.

Motivada pelo desejo de perpetuar suas figuras proeminentes, esta preocupação "civilizatória" estendeu-se ao interior da Santa Casa. O Barão e sua esposa foram retratados, no ano de 1859, em corpo inteiro, como era o costume neste período, por Joaquim da Rocha Fragoso (? - 1893), brasileiro, pouco antes deste se tornar o retratista do Conde d' Eu⁷. São quadros mais preocupados em delimitar a condição social do retratado que traçar seu perfil psicológico, apresentando ainda algumas características típicas do retrato colonial⁸. Já na transição dos séculos XIX e XX, encontramos os retratos dos provedores Braz Bernardino Loureiro Tavares e Hermenegildo Rodrigues Villaça, em meio corpo, pintados por Miguel Navarro y Cañizares (? - 1913). Espanhol, Cañizares dedica-se ao retrato de forma estritamente convencio-

5 ESTEVES, Albino. *O teatro em Juiz de Fora*; apontamentos. Juiz de Fora: Typ. do Pharol, 1910, p.28.

6 Idem.

7 LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. s/l.: Artlivre; 1988. p. 448

8. Estas características foram apontadas por Hannah. LEVY em seu artigo Retratos coloniais. In: _____ e JARDIM, Luiz (org.). *Pintura e escultura I*, textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978. São elas: corpo inteiro, de pé, visto de frente, atitude rígida; às vezes tem na mão uma carta ou documento; expressão séria, olhar pousado no observador; tons sombrios, modelado pobre e duro, claridade difusa e monótona; retratos no centro da tela, em primeiro plano; trajes da época e da condição social; "cenário" simples, reduzido a uma mesa ou a um tapete no chão; numerosos são os painéis que mostram como fundo alguns edifícios, em relação direta com a pessoa retratada. Ainda segundo Hannah, "... os primeiros retratos se situam no século XVII, os últimos no século XIX, e ... tanto os mais antigos como os mais recentes, do 'tipo burguês', apresentam aquela imobilidade essencialmente antibarroca." p. 163.

nal, como transparece nas referidas obras. Um de seus retratos mais conhecidos é o da Princesa Isabel, executado em 1888, hoje pertencente ao acervo do Museu Imperial de Petrópolis⁹.

Não só os salões urbanos ornamentavam-se com retratos, mas igualmente as fazendas da região. Neste trabalho destacamos o francês Claude Josef Barandier (? - 1867). Chegando ao Brasil em fins da década de 30 do século XIX, Barandier retrata uma filha de José Ignácio Nogueira da Gama, casado com a Baronesa de S. Mateus. Barandier, como Cañizares e Rocha Fragoso, contará por muito tempo com a proteção do Imperador Pedro II¹⁰. Entretanto, esta proteção não o levará a fixar-se na corte. Muitos de seus retratos são encontrados em fazendas de café em São Paulo, como na fazenda Resgate, em Bananal, ao lado do trabalho de decoração de Villaronga.

Já nas duas primeiras décadas da segunda metade do século XIX, é, como ressaltamos, grande o interesse pela pintura, ao lado da música e das artes cênicas, por parte da elite local. Este comportamento é observado em grande parte da trajetória do café, oscilando entre uma expressão mais "erudita", como em Vitória (ES), e uma mais "despojada", como a dos artistas-artesãos de Ribeirão Preto (SP), no final do século¹¹.

Percebe-se, em Juiz de Fora, nesse início de acumulação cafeeira, a busca acentuada quanto a um modo de viver sofisticado, numa cidade ainda em formação. Este contraste despertava a atenção de viajantes estrangeiros. Burton, por exemplo, escreveu em 1867:

A cidade é um habitual misto de miséria e esplendor. Juiz de Fora é uma única rua, ora poeirenta, ora enlameada, ou melhor, uma estrada, ao longo da qual alinham-se pares de palmeira. Seu único mérito é a largura... As moradias são baixas e pobres, pela maior parte "porta e janela" como se diz aqui. Entre elas, porém, há grandes e espaçosas casas de cidade, com abacaxis dourados no telhado e bolas de vidro nas sacadas à francesa, repuxos fantásticos, ângulos encacheados, pássaros de barro e de cal dispostos pelos muros e todas as extravagâncias arquitetônicas do Rio de Janeiro.

Sobre a propriedade de Mariano Procópio¹², escreveu:

⁹ LEITE, op. cit., p. 104.

¹⁰ Idem, p. 55.

¹¹ LOPES, Almerinda da S. *Artistas pintores no Espírito Santo*. Porto Alegre: 1994 (Comunicação apresentada no XVII Colóquio Brasileiro de História da Arte, promovido pelo Comitê Brasileiro de História da Arte). BORGES, Maria Elizia. *A pintura na "capital do café": sua História e evolução no período da primeira República*. São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo/USP, 1983 (dissertação de mestrado).

¹² Hoje Museu Mariano Procópio.



"Retrato do Comendador José da Silva Pinto"- 1859
Rocha Fragoso - 1,25 x 2,30 (aproximadamente) - óleo sobre tela

Nosso gosto exigente de ingleses não encontraria defeitos na casa ou no jardim, salvo ser um pouco extravagante; o contraste com a natureza era de algum modo violento: uma vila-jardim italiana, no meio de uma floresta virgem, choca pelo imprevisto¹³.

A família de Mariano Procópio (1821-1872) está intrinsecamente ligada à História da cultura em Juiz de Fora. Rico proprietário, Mariano diversificou sua atividade empresarial, atuando principalmente no setor de transporte. Responsável pela abertura da estrada de rodagem União e Indústria e diretor da Estrada de Ferro Pedro II, permitiu à região tornar-se pólo de escoamento do café, condição fundamental para seu crescimento econômico. Por essas estradas seguia o café para o Rio e, em sentido contrário, os músicos, os atores, os pintores...

No período de transição para o século XX, os herdeiros de Mariano Procópio, os irmãos Frederico Lage (1862-1901) e Alfredo Ferreira Lage (1865-1942) habitam uma cidade já detentora de perfil industrial, onde empresários de diversas áreas investem também no setor cultural, não só como distinção social mas exorcizando o recente passado escravista. Pela partilha, coube a Frederico, engenheiro e cafeicultor, a primeira residência do pai. Como esta já se mostrava acanhada para os padrões da época, será demolida e, em seu lugar, constrói-se um palacete nos moldes arquitetônicos franceses. Frederico contrata, inclusive no exterior, entalhadores e decoradores, empregando materiais, em sua maioria, importados. Tetos com entalhes, pintura decorativa e cerâmica, vitrais franceses, mármore de Carrara, escada adquirida em Paris, na Exposição Universal de 1888... compõem a residência. Para a decoração do *ball* de entrada, Frederico contrata Henri Langerock (? - 1889)¹⁴. Esse artista belga viajou por diversos países em busca de paisagens diferentes, antes de se fixar no Brasil. Reconhecido como grande paisagista, Langerock produziu para a residência dois quadros de grandes dimensões, encaixados nas paredes da entrada, dando a impressão de afrescos. Tais quadros permitem criar uma falsa dimensão espacial da entrada, expandindo-a por clássica arquitetura que se abre a paisagens tipicamente européias.

Frederico, juntamente com o irmão, constrói, buscando o mesmo requinte, o Teatro Juiz de Fora, depois conhecido como Teatro

13 BURTON, Richard F. Viagens aos planaltos do Brasil. São Paulo: Editora Nacional, 1941. (Coleção "Brasiliana", 197)

14 ESTEVES, op.cit., p. 277.



s/título, s/d - Langerog - 3,00 x 2,30 (aproximadamente) - óleo sobre tela

Novelli, em homenagem a famoso ator italiano que ali esteve¹⁵. Inaugurado em fevereiro de 1889, o teatro possuía desde modernas cadeiras americanas — que abriam e fechavam, só até então encontráveis em Pernambuco — a latrinas inglesas. Trabalharam na decoração do Teatro Juiz de Fora Collangelo Domicio¹⁶, Alfredo Amaral¹⁷ e Hipólito Caron (1862-1892).

Muitos atores, quando não conseguiam a bilheteria desejada, ofereciam serviços ligados à pintura, como A. Heitor, da Companhia Dramática Fluminense, que se apresentara, em 1883, no Teatro Perseverança. Esse artista publicara em jornal um anúncio assegurando que fazia “retratos a crayon, tamanho natural cópia de fotografia a 30\$” e que se encarregava “de todo o gênero de pintura e desenho...”¹⁸

A formação do artista local e o paisagismo

Praticamente, às vésperas da República, a cidade não só se constituiu em mercado de trabalho para artistas de outros centros, como possibilitou aos jovens locais o início de uma atividade profissional. Contam com o apoio, principalmente, de proprietários rurais como Frederico Lage ou Eugênio Fontainha (1848-1918). Conhecido como “o mecenas de Juiz de Fora”, o Comendador Fontainha era proprietário da fazenda da “Divisa”, presidente da Associação Comercial, em 1898, e músico. Em suas memórias, José Rangel assim se refere ao comendador:

...Chegou a possuir linda coleção de telas dos nossos melhores pintores; teve o seu palacete com elegância e sobriedade decorado; reunia em sua elegante residência, para magníficos saraus, os cultores da boa música e proporcionou educação artística a todos os filhos... Por sua iniciativa, ótimos elencos dramáticos e líricos se exibiram no teatro Novelli, assumindo, nesses casos, a responsabilidade da temporada...¹⁹

O mercado, para os pintores, já não se restringia às encomendas de retratos e decorações por parte dos cafeicultores; a própria indús-

¹⁵ Hoje demolido.

¹⁶ Ainda não encontramos referências a esse pintor a não ser a apresentada por ESTEVES, op. cit., p. 92.

¹⁷ Cenógrafo, dedica-se a pequenos empreendimentos culturais na cidade, será em 1915 empresário teatral e proprietário do Cinema Ideal. PROCÓPIO FILHO, J. Salvo erro ou omissão; gente juizforana. Juiz de Fora: ESDEVA, 1979, p. 27.

¹⁸ ESTEVES, op. cit., p. 81. Para relativizar o preço cobrado pelo artista, levantou-se o valor de alguns objetos em inventários de 1883: 1 relógio de ouro = 20\$, 1 sofá de jacaranda = 20\$, 1 estante para livros = 20\$, 1 aparelho de chá = 25\$, inventário do Barão de S. João Nepomuceno, processo 60A15; 2 estatuas de prata = 30\$, 1 máquina de costura = 30\$, inventário de Francisco Luiz da Silva, processo 64B15, Arquivo Histórico da UFJF.

¹⁹ RANGEL, J. Como o tempo passa... Rio de Janeiro: A “Encadernadora”, 1940, p. 229.



s/ título - P. Biancovilli - 0,33 x 0,23 - litografia

tria empregava parcela desta mão-de-obra. Márcio Sampaio, em *A paisagem mineira*, nos chama a atenção para o trabalho de litógrafos imigrantes nas indústrias alimentícias da região, produzindo rótulos para manteigas, queijos e bebidas, seguindo os parâmetros da estética neoclássica²⁰, a exemplo do trabalho de Pietro Angelo Biancovilli. A litografia a vapor de Biancovilli, fundada em 1888, foi a primeira da província de Minas Gerais²¹.

É nesse ambiente que se forma o jovem Hipólito Caron. Filho de um padeiro francês residente em Juiz de Fora, desde 1874. A vida cultural da cidade e a proximidade do Rio estimulam-no a ingressar na Academia Imperial de Belas Artes, em 1880, em cujos salões é várias vezes premiado. Sempre em contacto com Juiz de Fora, Hipólito realiza sua primeira individual no salão da Câmara Municipal, em 15 de maio de 1883. No ano seguinte abandona a Academia Imperial de Belas Artes para integrar o Grupo Grimm — responsável pela renovação no representar a paisagem no Brasil. Posteriormente, estuda na Europa, com a ajuda de amigos locais. Embora mantenha o Rio como mercado de trabalho, Hipólito fixa residência em Juiz de Fora. Trabalha como correspondente do jornal *O Pharo*²² até falecer, prematuramente, em 15 de maio de 1892.

A presença de Hipólito Caron tem significado especial para Juiz de Fora. É o primeiro pintor da cidade a receber sólida formação profissional. Embora transite por vários centros do país, prefere ali residir. Apesar de ser reconhecido nacionalmente como paisagista, são as encomendas de retrato e decoração da elite local, aliadas ao trabalho jornalístico, que lhe permitem a sobrevivência.

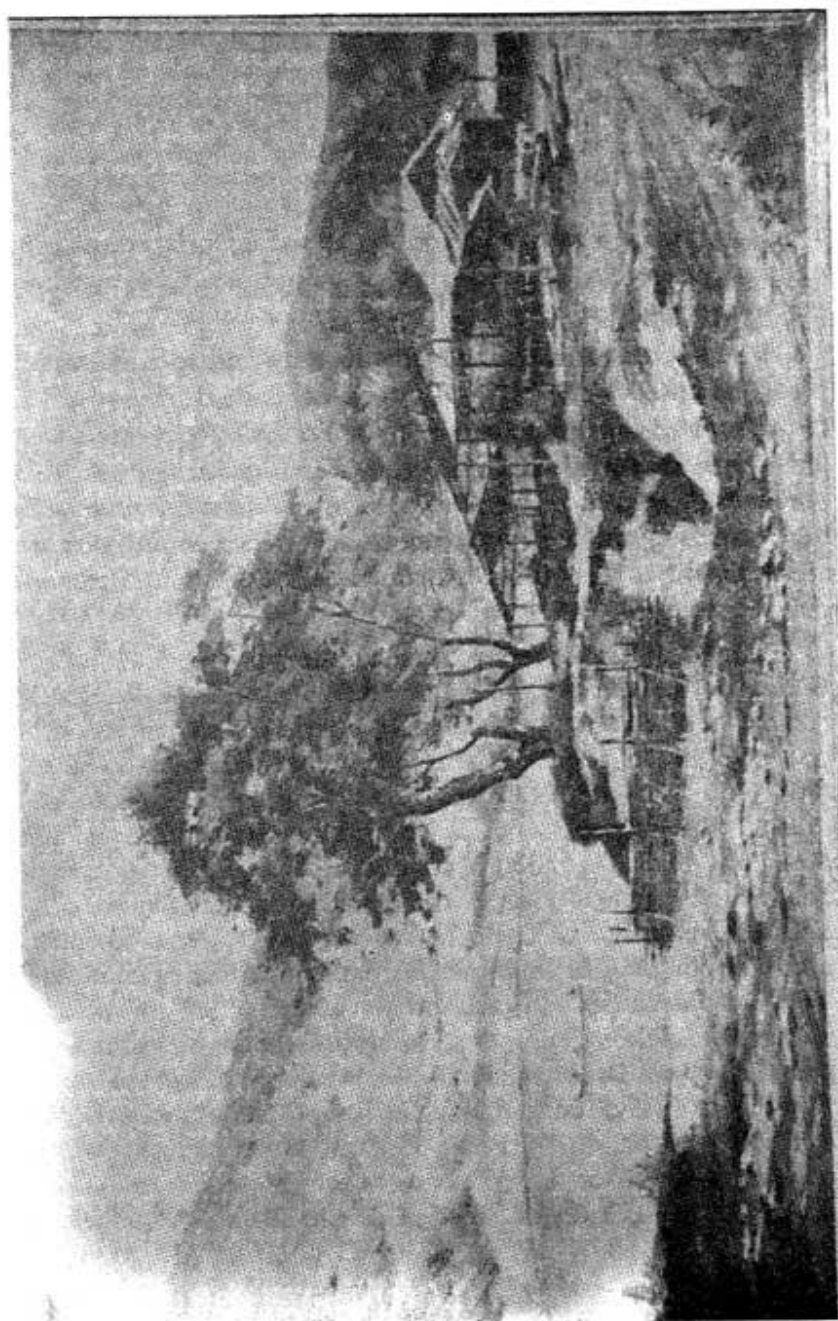
Como retratista e decorador, Caron não apresenta a fatura livre e o refinamento cromático de seu paisagismo. Distante dos rigores acadêmicos, as paisagens de Caron superam os ensinamentos de Grimm. Assim avalia Carlos Levy a trajetória do artista:

De todos os membros do grupo, Hipólito Caron foi sem dúvida o mais talentoso e promissor. Não pecou, como Vazquez, Driendl e o próprio Grimm, pela excessiva dureza na organização das composições e de

20 SAMPAIO, Márcio. *A paisagem mineira*. Belo Horizonte: Palácio das Artes, 1977. p. 16.

21 OLIVEIRA, Paulino. *Efemérides Juizforanas; 1695-1965*. Juiz de Fora: UFJF, 1975.

22 Os dados sobre Hipólito Caron foram retirados de: CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do Imperador e os pintores do segundo reinado - 1850/1890*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. ESTEVES, op. cit. LEITE, op. cit. LEVY, C. R. Maciel. *O Grupo Grimm; paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980. PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói: Diário Oficial, 1943.



"O poço rico antigo", s/d - Hipólito Caron - 0,52 x 0,80 - óleo sobre tela

suas formas principais. Pelo contrário, soube tirar imenso proveito dos jogos de volume em relação aos diversos planos do quadro, suportando-os com apurada seleção de cores e tonalidades... Soube aproveitar grande parte do repertório de conhecimentos técnicos acadêmicos em benefício da elaboração de uma pintura de paisagem eminentemente pura, simples e também progressista em seu naturalismo límpido e bem construído. O desenvolvimento da obra de Caron, do ponto que alcançara na época de seu falecimento, seria certamente veloz e tendente cada vez mais à radicalização de sua marca pessoal²³.

Essa "marca pessoal" de Hipólito Caron influenciará de maneira decisiva a pintura em Juiz de Fora, inaugurando uma tradição paisagística que se desenvolverá até a segunda metade do século XX.

José Roberto Teixeira Leite, em recente avaliação da pintura brasileira anterior a 1922, ressalta a diversidade de suas propostas, refutando a maioria dos escritos sobre o período, que a rotulam como acadêmica em oposição à estética modernista²⁴. A presença de Hipólito Caron traz para Juiz de Fora essa diversidade. Seu paisagismo livre contrasta com a estética neoclássica presente nas obras dos artistas-viajantes e naquelas pertencentes à coleção de Alfredo Ferreira Lage (1865-1942).

Alfredo, advogado, político conservador, proprietário do jornal *O Pharole*, juntamente com seu irmão Frederico, do Teatro Novelli, dedicou-se ao colecionismo, hábito comum às elites urbanas do final do século XIX, influenciadas pelo positivismo. Ao herdar de Mariano Procópio a "vila-jardim italiana", para lá transfere sua coleção, com mais de doze mil peças, entre móveis, pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, medalhas, moedas, condecorações, porcelanas, cristais, armas, indumentárias, jóias, documentos, fotografias, livros e peças de história natural. Essa coleção, antes mesmo de tornar-se pública em 1936, por doação ao município, era compartilhada com a elite local. Da pinacoteca constam aproximadamente 330 trabalhos de pintores brasileiros e europeus. Destacam-se entre os artistas europeus: Fragonard, Daubigny, Prud'Hon, Meissonier, Roelofs, Malhõa e Silva Pinto. Vivendo com a pintora espanhola Maria Pardos (?-1928), aluna da Escola Nacional de Belas Artes, várias vezes premiada, Alfredo colecionou trabalhos de professores e alunos dessa escola: dos irmãos Bernardelli, de Rodolfo Amoedo, Pedro Américo, Vitor Meireles,

23 LEVY, C. R. Maciel. O Grupo Grimm. In: SOUZA, W. A. de. Aspectos da arte brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. p. 69.

24 A pintura brasileira no período entre 1900 e 1922. In: *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal Brasil. 1994, p. 24.

Décio Vilares, dentre muitos outros²⁵. Costumava hospedar Henrique e Rodolfo Bernardelli, produzindo, esse último, trabalhos para o Município de Juiz de Fora. É de Amoedo (1857-1941) um retrato de Mariano Procópio, provavelmente realizado a partir de fotografia.

Após a morte de Hipólito Caron, em 1892, são poucos os dados até agora levantados sobre a produção dos artistas locais, até a segunda década do século XX²⁶. Excetuando-se o trabalho de Maria Prados, não profissional²⁷, observa-se apenas o registro de alguns anúncios publicitários de pintores, ainda desconhecidos, e o ensino de pintura para “donas e donzelas” na escola de D. Maria do Céu Vasconcelos de Azevedo e Melo²⁸.

Os anos vinte iniciam-se com uma exposição individual de César Turatti (1896-1937), no saguão do Cine Teatro Paz, em 1921²⁹. Esse juiz-forano, descendente de imigrantes italianos, acabava de diplomar-se na Escola Nacional de Belas Artes, no momento em que esta passa a incorporar “parte considerável do paisagismo nacionalista” com a direção de Batista da Costa³⁰. Ainda preso ao ensino acadêmico, Turatti nutria por Hipólito Caron uma sensível admiração. Em 1922, criara o Núcleo de Belas Artes Hipólito Caron, que funcionou até 1924, representando a primeira tentativa séria de ensino de desenho e pintura em Juiz de Fora. Possibilitou o convívio entre pintores como Américo Rodrigues (1904-1967), Sylvio Aragão (1904-1962), Carlos Gonçalves (1905) e Edson Motta (1910 - 1981)³¹. Embora organizado no ano da Semana de Arte Moderna em São Paulo, o núcleo não estabelece ligações com esse movimento.

Obrigado a retornar ao Rio de Janeiro — tudo indica por motivos financeiros—, Turatti passa a dividir um quarto, no Bairro da Glória, com Cândido Portinari (1903-1962) e Vicente Lei-

25 Esta coleção, pertencente, hoje, ao Museu Mariano Procópio, vem sendo estudada pela professora Vanda Arantes do Vale, do Departamento de História, da UFJF, como tema de sua dissertação de mestrado junto à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

26 A partir de 1894, a construção de Belo Horizonte passa a atrair parte da mão-de-obra itinerante, em grande parte imigrante. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. 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. 156. Ainda não se observou o deslocamento de artistas presentes em Juiz de Fora para a construção de Belo Horizonte, embora tal hipótese seja possível.

27 Seus prêmios eram doados a instituições de caridade.

28 NAVA, Pedro. *Baú de ossos; memórias*, l. 6ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 288.

29 OLIVEIRA, Paulino de. *Efemérides juizforanas - 1698-1965*. Juiz de Fora: UFJF, 1975.

30 CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 61.

31 MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Artistas de Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: MNBA, 1978.

Décio Vilares, dentre muitos outros²⁵. Costumava hospedar Henrique e Rodolfo Bernardelli, produzindo, esse último, trabalhos para o Município de Juiz de Fora. É de Amoedo (1857-1941) um retrato de Mariano Procópio, provavelmente realizado a partir de fotografia.

Após a morte de Hipólito Caron, em 1892, são poucos os dados até agora levantados sobre a produção dos artistas locais, até a segunda década do século XX²⁶. Excetuando-se o trabalho de Maria Prados, não profissional²⁷, observa-se apenas o registro de alguns anúncios publicitários de pintores, ainda desconhecidos, e o ensino de pintura para “donas e donzelas” na escola de D. Maria do Céu Vasconcelos de Azevedo e Melo²⁸.

Os anos vinte iniciam-se com uma exposição individual de César Turatti (1896-1937), no saguão do Cine Teatro Paz, em 1921²⁹. Esse juiz-forano, descendente de imigrantes italianos, acabava de diplomar-se na Escola Nacional de Belas Artes, no momento em que esta passa a incorporar “parte considerável do paisagismo nacionalista” com a direção de Batista da Costa³⁰. Ainda preso ao ensino acadêmico, Turatti nutria por Hipólito Caron uma sensível admiração. Em 1922, criara o Núcleo de Belas Artes Hipólito Caron, que funcionou até 1924, representando a primeira tentativa séria de ensino de desenho e pintura em Juiz de Fora. Possibilitou o convívio entre pintores como Américo Rodrigues (1904-1967), Sylvio Aragão (1904-1962), Carlos Gonçalves (1905) e Edson Motta (1910 - 1981)³¹. Embora organizado no ano da Semana de Arte Moderna em São Paulo, o núcleo não estabelece ligações com esse movimento.

Obrigado a retornar ao Rio de Janeiro — tudo indica por motivos financeiros—, Turatti passa a dividir um quarto, no Bairro da Glória, com Cândido Portinari (1903-1962) e Vicente Lei-

25 Esta coleção, pertencente, hoje, ao Museu Mariano Procópio, vem sendo estudada pela professora Vanda Arantes do Vale, do Departamento de História, da UFJF, como tema de sua dissertação de mestrado junto à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

26 A partir de 1894, a construção de Belo Horizonte passa a atrair parte da mão-de-obra itinerante, em grande parte imigrante. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. 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. 156. Ainda não se observou o deslocamento de artistas presentes em Juiz de Fora para a construção de Belo Horizonte, embora tal hipótese seja possível.

27 Seus prêmios eram doados a instituições de caridade.

28 NAVA, Pedro. *Bau de ossos*; memórias, l. 6ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 288.

29 OLIVEIRA, Paulino de. *Efemérides juizforanas - 1698-1965*. Juiz de Fora: UFJF, 1975.

30 CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 61.

31 MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Artistas de Juiz de Fora*. Rio de Janeiro: MNBA, 1978.

te (1900-1941). Monta um atelier de retratos fotografados e coloridos a pastel, muito comum na época, dividido com Wanda Turatti (sua esposa) e Edson Motta (seu sobrinho), garantindo recursos para as tintas, pincéis e telas³². Com a popularização da fotografia, no final do século XIX, a pintura de retratos viu seu público consumidor paulatinamente reduzir-se. A ausência de cor, entretanto, permitia ao pintor continuar ligado a este mercado, ainda que periféricamente, através das foto-pinturas³³.

Tendo como tema quase sempre a figura humana, Turatti é premiado no Salão Nacional de 1928, com Medalha de Prata, onde seu amigo, Cândido Portinari, ganha o prêmio viagem ao exterior. No ano seguinte, Wanda ganha a Medalha de Bronze, no mesmo salão. Em sua curta vida, Turatti pinta mais de duzentas telas. Algumas foram adquiridas por Alfredo Ferreira Lage, para sua coleção.

Após a primeira guerra, Angelo Bigi (1887-1953), pintor italiano, passou a viver em Juiz de Fora³⁴. Sabe-se que freqüentou uma Escola de Belas Artes ainda não identificada³⁵. Dedicava-se à pintura decorativa, à caricatura, ao retrato e ao ensino de desenho. Não se perceberam, até o presente momento, ligações entre Angelo Bigi e Turatti. Como decorador, destacam-se os trabalhos realizados no palacete da família Alves, ligada à indústria; na sede da Associação Comercial, em 1918; no Cine-Teatro Central, em 1929. No Cine-Teatro Central, além do pano de boca, "pintou /no teto/ medalhões com efigies de grandes mestres da música e, nas paredes, uma abundante e compacta ornamentação"³⁶.

Após a demolição do Teatro Juiz de Fora, em 1924, inúmeras são as manifestações contrárias à ausência de um teatro de grandes dimensões na cidade. Em maio de 1927, funda-se a Companhia Central de Diversões, com a finalidade de construir o Cine-Teatro Central, um dos maiores do país. Foram incorporadores da companhia: Diogo Rocha, Antônio Químico Corrêa, Coronel Francisco Gomes

32 *Tribuna de Minas*. Juiz de Fora: 19/07/1991

33 É significativo retomarmos o exemplo da Santa Casa de Misericórdia. Em seu salão nobre, a partir da década de 20, prevalece o retrato fotográfico em detrimento da pintura a óleo.

34 Tudo indica que nesse mesmo período vieram os marmoristas Francisco de Paula Castelo e José Scarlattelli (1891-1938). BASTOS, Wilson de Lima. Contribuição do elemento estrangeiro — os italianos em Juiz de Fora. *Revista do IHGJF*. Juiz de Fora: UFJF, 3(3): 35-47, jun./1967, p.44. O escultor José Caporali, responsável pelo relevo em homenagem a Henrique Halfeld, de 1902, hoje no parque Halfeld, e pelas imagens de Nossa Senhora da Igreja do Rosário, já se encontrava na cidade.

35 PROCÓPIO FILHO. op. cit., p. 38.

36 MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, op. cit.

Nogueira, Francisco Valadares (político e investidor imobiliário) e Pantaleone Arcuri (industrial e construtor)³⁷.

A decoração de Angelo Bigi se integra ao projeto arquitetônico do teatro, como salienta Luiz Passaglia:

Aquela concepção arquitetônica proveniente de uma orientação de formação acadêmica, onde a arquitetura e as artes visuais buscavam uma interação, encontra no Cine-Teatro Central o limiar de uma época e de ideal arquitetônico, diante da profunda alteração que ocorrerá com a introdução e propaganda de uma nova arquitetura — a moderna. O despojamento do vão pretendido e construído, constituindo um ponto de destaque para a época, foi inteiramente recriado plasticamente por Angelo Bigi, transformando o objeto estrutural em objeto de prazer estético e de imaginação, correspondendo à uma tradição que tem profundas raízes na história do teatro em Juiz de Fora...³⁸

Apontada por Arlindo Daibert como “a maior obra de artes plásticas de dimensão pública existente em Juiz de Fora”³⁹, o Cine-Teatro Central é portador de um intenso significado histórico⁴⁰. Sua inauguração em plena crise de 29, nos lembra o paradoxo apontado por Laura de Mello e Souza, quando esta analisa as festas barrocas, caracterizando-as como representativas de um “falso fausto”, não só por falsearem a desigualdade social existente na sociedade colonial mineira, mas por ocorrerem no período de decadência da atividade mineradora⁴¹. Juiz de Fora, além da queda da produção cafeeira no final da década de vinte, sofrerá uma diminuição gradativa em sua industrialização no período subsequente. A própria representação dos interesses políticos da região decresce a partir da Revolução de 30, a se iniciar com a não-eleição de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada — então governador de Minas e com base eleitoral em Juiz de Fora — para a presidência do país.

O Cine-Teatro Central se constitui no último grande trabalho de decoração na cidade. Durante a sua execução, Angelo Bigi contou com a colaboração de Heitor de Alencar (1908-?), filho do escritor Gilberto de Alencar, ainda adolescente. Bigi procurava iniciar os jovens em seus trabalhos de decoração, dando-lhes formação técnica. Como as encomendas de decoração limitaram-se às alegorias de carnaval, Angelo Bigi e Heitor, mesmo residindo em Juiz de Fora, passaram a buscar mercado de trabalho em outras cidades do Estado

37 OLIVEIRA, op. cit.

38 PASSAGLIA, L. *A preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: IPLAN/PMJF, s.d. P. 153.

39 Idem.

40 Hoje tombado e de propriedade da Universidade Federal de Juiz de Fora.

41 MELLO e SOUZA, L. de. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, cap. I.

de Minas, decorando as igrejas de Porto Novo do Cunha, Além Paraíba, Aparecida de Cantagalo, Manhuaçu e Barbacena.⁴²

A decadência econômica por que passa a cidade nos anos trinta e a própria alteração no conceito de decoração provocada pela estética moderna, limitam a ação dos pintores, fazendo-os retornar à pintura de cavalete. Fato particularmente importante para Heitor de Alencar, pois este artista retoma a tradição paisagística inaugurada por Hipólito Caron. Heitor apresenta uma grande simplificação, trabalhando com planos quase chapados, aproximando-se, por vezes, do monocromatismo.

O entendimento da obra de Heitor de Alencar requer uma nítida compreensão de como o Modernismo é implantado em Minas Gerais. Ao contrário da literatura, as artes plásticas mineiras assumem a estética modernista apenas na década de quarenta⁴³. A pintura em Belo Horizonte, até a formação da Escola Guignard, não giraria em torno do academicismo, mas de um paisagismo em "moldes impressionistas"⁴⁴. Percebe-se, tanto na capital mineira como em Juiz de Fora, um amadurecimento lento, envolvendo questões muito próprias. Entendemos que Heitor faz uma releitura do paisagismo do Grupo Grimm, particularmente de Hipólito Caron, a partir de algumas das inquietações espaciais de Cézanne.

Este novo debate, num momento de retração do mercado de trabalho, levou os ex-integrantes da escola de César Turatti a unirem-se a Angelo Bigi e a Heitor de Alencar, constituindo o Núcleo Antônio Parreiras (1934). O núcleo terá Aníbal Mattos, posteriormente, como presidente de honra⁴⁵. Pintor, Mattos fundou a Sociedade Mineira de Belas Artes, em 1918, sendo o responsável pelo projeto cultural hegemônico em Belo Horizonte

42 *Catálogo da Exposição retrospectiva de pinturas dos artistas juiz-foranos Carlos Gonçalves e Heitor de Alencar*. Juiz de Fora, 20 de dezembro de 1975.

43 SANTOS, Cristina Ávila. Modernismo em Minas, literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. *Análise e conjuntura*. Belo Horizonte, 1 (1): 165-200, jan./abr. 1986. Não obstante as colocações da autora sobre o período, é interessante apontar algumas incursões na estética modernista em Minas antes da década de 40, como as ilustrações de Pedro Nava para o livro de Austen AMARO, *Juiz de Fora*; poema lírico, editado em 1926. Como também a pintura de Zita Aita, presente na Semana de Arte Moderna de 1922 e o Salão do Bar Brasil de 1936, em Belo Horizonte, ambos estudados por Ivone Luzia VIEIRA. Considerações sobre a modernidade de Zita Aita. *Cadernos da ANPA*. São Paulo, ano 1, nº 3, mar. 1991, p. 40-46. e *O modernismo em Minas, o salão de 1936*. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1986.

44 SILVA, Fernando Pedro. Aspectos das artes em Belo Horizonte nos anos 20 e 30. *Revista do Departamento de História - FAFIC/UFMG*, Belo Horizonte: nº 8, jan. 1989.

45 Ata do Núcleo de Belas Artes Antônio Parreiras de 8 de junho de 1941.

até a década de quarenta. Em 1941, o núcleo mudará sua orientação com a volta de Edson Motta a Juiz de Fora, passando a dialogar com os remanescentes do Núcleo Bernardelli (1931-1942) do Rio de Janeiro⁴⁶. Neste período de expansão do modernismo no Brasil, ligado ao movimento europeu de “volta à ordem”, os artistas de Juiz de Fora se organizam para constituírem um espaço de aprendizagem e para se colocarem não só frente ao quase inexistente mercado consumidor local, mas também em relação às instâncias de reconhecimento profissional do Rio de Janeiro e São Paulo, como o Salão Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional de Arte Moderna e a 1ª Bienal de São Paulo.

Conclusão

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 pintura, ali desenvolvida, não estabeleceu um diálogo, e mesmo não se constituiu como oposição à cultura colonial mineira. Essa pintura 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. A incorporação de padrões estéticos neoclássicos exigiu dos artistas locais a busca de um aprendizado muito distante do artesanal. A maior parte destes artistas constituía-se de filhos de imigrantes e tinha como maior ambição o estudo na Academia Imperial de Belas Artes — com a República, Escola Nacional de Belas Artes. A partir de Hipólito Caron, pertencente ao Grupo Grimm, inaugurou-se em Juiz de Fora uma tradição ligada ao paisagismo, inicialmente desenvolvida como temática periférica ao retrato e à decoração, mas que, com a queda econômica da região, será retomada, agora como objeto principal do trabalho artístico.

A partir dos trabalhos de Maria Amélia Bulhões Garcia e de José Carlos Durand que, utilizando-se do conceito de “campo ar-

⁴⁶ Ver sobre este período: 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, 1994. p. 377-384.

tístico" de Pierre Bourdieu, analisam a produção artística brasileira, especificamente a do Rio de Janeiro e a de São Paulo, compreende-se como a produção, circulação e consumo de objetos artísticos articula-se a um sistema de distinção social. Pelos dados apresentados neste artigo, percebe-se como a pintura produzida em uma área periférica a esses dois centros articula-se ao mencionado sistema. Nela, o pintor é duplamente limitado: por força da imposição de padrões estéticos pelo mercado e pela dificuldade de formação profissional, muitas vezes restrita aos grandes centros.