

*A administração JK em Belo Horizonte
e o diálogo com as artes plásticas e a memória:
um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960*



Alberto da Veiga Guignard. Retrato de Juscelino Kubitschek. 1944.

Marcelo Cedro

Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Professor de História do Centro Universitário Una, de Belo Horizonte/MG, e professor substituto do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). marcelocedro@hotmail.com

A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960*

Marcelo Cedro

RESUMO

Este artigo aborda o incentivo da administração municipal de Juscelino Kubitschek em Belo Horizonte no que se refere à cultura, especificamente às artes plásticas e à memória. Esse empreendimento, dentre outros, pode ser considerado como o ponto de partida de seu projeto governamental que se estenderia pela década de 1950 e início da de 1960 à frente dos governos estadual e federal, amplamente conjugado com o projeto político-cultural de modernidade tardia sustentado pelo Estado Novo.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade tardia; Juscelino Kubitschek; Belo Horizonte.

ABSTRACT

This article approaches the incentive of the municipal administration of Juscelino Kubitschek in Belo Horizonte in that if it relates to the culture, specifically to the plastic arts and the memory. This enterprises, amongst others, can be considered as the beginning of its governmental project that if would extend along the decades of 1950 and 1960 the front of the governments state and federal, widely were conjugated with the Estado Novo's politician-cultural project.

KEYWORDS: late modernity; Juscelino Kubitschek; Belo Horizonte.



A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, contribuiu para o desenvolvimento do modernismo tardio brasileiro. A linguagem difundida importava tendências cubistas, expressionistas, surrealistas e futuristas contidas nos movimentos vanguardistas europeus após a I Guerra Mundial. Pode-se considerar que tal evento não iniciou o modernismo no Brasil, mas, sim, reuniu propostas de mudanças contidas em polêmicas publicações, pinturas, artigos e conferências que vieram a público em anos anteriores, por obra de autores como Oswald de Andrade, Emílio de Menezes, Anita Malfatti, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Graça Aranha¹. A partir da Semana de Arte Moderna, o modernismo tardio nacional, embora restrito à elite artística paulista e carioca, identificou-se com propostas de renovação em relação à política, à sociedade e à arte, buscando superar o tradicionalismo e o atraso da república oligárquica.

As principais idéias propagadas pelos intelectuais modernistas, resumidamente, eram: a fragmentação dos textos baseada no dinamismo

* Retomo, aqui, análise contida em minha dissertação de mestrado em Ciências Sociais, *JK desperta BH (1940-1945): a capital de Minas Gerais na trilha da modernização*, defendida na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) em 2002.

¹ Ver VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 122.

da vida moderna; a abolição de adjetivos desnecessários usados em estilos anteriores, principalmente simbolismo e parnasianismo; a procura de uma identidade nacional, valorizando elementos e temas da cultura brasileira, (combatendo “estrangeirismos”), a ironia, o humor, a paródia no tocante ao tradicionalismo da sociedade e academicismo artístico; a dessacralização da arte, com a adoção de temas cotidianos e a apreciação de temas urbanos como forma de simbolizar a era moderna.

A Semana modernista de 1922 repercutiu na cidade de Belo Horizonte, quando da organização de uma caravana de intelectuais, em 1924, para visitar as cidades históricas mineiras em busca da origem da brasilidade pretendida, ou seja, a valorização do estilo barroco como peculiar à realidade nacional. Como consequência dessa visita, algumas iniciativas foram empreendidas pelo Estado, com propósito de estimular as propostas modernistas na cidade de Belo Horizonte e em Minas Gerais. O presidente do Estado, Fernando Mello Viana (1924-1926), propôs então a criação de uma comissão que cuidasse da preservação das construções barrocas, que estavam relegadas ao abandono. Era uma iniciativa que convergia com as concepções modernistas de 1922.

Em 1927, o chefe do executivo mineiro, Antônio Carlos de Andrada (1926-1930), beneficiando-se da reforma educacional de Francisco Campos², fundou a Universidade de Minas Gerais, com a meta de dar novos rumos ao ensino superior e de estabelecer uma instituição que pudesse empreender iniciativas culturais, como o concurso de arquitetura promovido para a construção da reitoria, cujos projetos foram expostos em uma mostra no saguão do Teatro Municipal, à rua Goiás³. Também é digna de nota a visita da professora belga Jeanne Louise Milde, que, patrocinada pelo Estado, tinha o objetivo de enriquecer as artes plásticas na capital mineira com a influência artística européia.⁴

Nas primeiras décadas do século XX, o Estado, assim como havia patrocinado a construção arquitetônica de Belo Horizonte, segundo os moldes da contemporaneidade européia, tentava inserir o modernismo nas artes plásticas, mas à sua maneira. De acordo com Ivone Luzia Vieira⁵, a partir da I Guerra Mundial, houve preocupação com os movimentos de vanguarda na Europa, principalmente o futurismo, o qual propiciou rupturas artísticas que não agradavam ao poder instituído no Brasil. Sendo assim, o Estado estimulou eventos artísticos de cunho tradicionalista e acadêmico, como aqueles liderados pelo fluminense Aníbal Mattos, que criou em 1918, em Belo Horizonte, a Sociedade Mineira de Belas Artes, promotora de exposições anuais de artes plásticas com direito a prêmios conferidos pelo Estado. Nos anos de 1920, o mesmo Aníbal Mattos, e ainda sob o aval do Estado, instituiu cursos de belas-artes na capital mineira, instalando-os no prédio da Escola de Música, na Avenida Afonso Pena. Contudo, “ao estruturar as artes plásticas na cidade, Mattos reproduz o conservador sistema hegemônico das belas-artes no país. Na década de 20, ele consegue consolidar as bases sobre as quais se edificou a hegemonia acadêmica em Belo Horizonte, que durou longo tempo e foi das mais estáveis do país.”⁶

As produções artísticas e literárias no Brasil não se modernizaram de forma homogênea. A poesia e a prosa, nas décadas de 1920 e 1930, deram um passo inicial rumo à ruptura modernista. Todavia, a arquitetura, a pintura e a escultura seriam impulsionadas, notadamente, no

² Francisco Campos, à época que ocupava o cargo político de Secretário do Interior de Minas Gerais (1926-1930), empreendeu reformas educacionais atraindo professores e educadores europeus para a capital mineira. Posteriormente seria o ministro da Educação e Saúde no início da era Vargas.

³ Ver VIEIRA, Ivone Luzia, *op. cit.*, p. 123.

⁴ Ver ÁVILA, Cristina. Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (orgs.), *op. cit.*, p. 177.

⁵ Cf. VIEIRA, Ivone Luzia, *op. cit.*, p. 131.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 133.

⁷ Ver RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996, p. 92.

⁸ ESTADO DE MINAS. BH 100 anos: Nossa História. In: RIBEIRO, Marília Andrés, 1996, *op.cit.*, p. 34.

⁹ Ver DRUMMOND, Thaís Ferreira. Sobre os arcos do viaduto. In: SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p. 155.

¹⁰ Cf. VIEIRA, Ivone Luzia, *op.cit.*, p. 125.

decorrer da década de 1940. Era, portanto, bem diferente a situação entre as artes plásticas, a arquitetura e a literatura em Belo Horizonte nos anos 1920 e 1930. Exponentes do modernismo literário mineiro, como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura, Martins de Almeida, João Alphonsus, por meio de correspondência freqüente, mantiveram contatos com intelectuais paulistas e cariocas, precursores do modernismo nacional, a fim de se atualizarem com as principais idéias do movimento. As artes plásticas não seguiram o mesmo ritmo da modernização literária, pois seus nomes mais destacados não adotaram o mesmo procedimento dos poetas e dos escritores mineiros no sentido da inserção no modernismo nacional.⁷

Pode-se dizer que a arquitetura mineira se achava no mesmo nível das artes plásticas. É bem verdade que, também no âmbito nacional, houve um desenvolvimento tardio, cujo impulso inicial foi a construção do Ministério de Educação e Saúde, em 1936, no Rio de Janeiro. Porém os precursores do modernismo arquitetônico nacional, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, assim como ocorreu como expoentes das artes plásticas, não desenvolveram, de forma relevante, intercâmbio sólido com artistas mineiros na década de 1930.

Desde o período de sua construção, como nos anos que a sucederam, Belo Horizonte ostentava várias edificações que simbolizavam a modernidade estética na cidade: o prédio da Estação Ferroviária, o complexo da Praça da Liberdade, o edifício dos Correios, entre outros. Todavia, predominavam estilos arquitetônicos europeus importados (como o neoclassicismo, a *art nouveau* e a *art déco*), que, quando se consolidaram na capital mineira, já eram considerados ultrapassados pela vanguarda arquitetônica no continente europeu.

Essa tendência para a reprodução estética importada, contudo, não se coadunava com o viés modernista nacional, que não mais aceitava a influência hegemônica de estrangeirismos. No final dos anos de 1920, um empreendimento que pode ser considerado moderno para a capital mineira foi a construção do Viaduto de Santa Teresa, que possuía formas arrojadas para a arquitetura daquela época, rompia com a estética da cidade e era considerado “o maior vão de cimento armado da América Latina”⁸. Apesar disso, é possível pensar que o Viaduto de Santa Teresa simbolizou mais a modernidade literária do que arquitetônica. O viaduto representava a liberdade, a atitude, o sonho da modernidade, associados a Carlos Drummond, Pedro Nava, Abguar Renault, entre outros, que caminharam sobre seus arcos⁹. Posteriormente o simbolismo contido naquela edificação seria transmitido a outra geração literária de suma importância para as letras mineira e nacional, representada por Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Autran Dourado.

Segundo afirma Ivone Luzia Vieira¹⁰, as tendências da capital mineira nos anos de 1920 e de 1930, em relação às artes plásticas, não seguiram os preceitos de ruptura dos modernistas de 1922. O cenário político nacional que colocava Belo Horizonte em uma posição de destaque na política dos governadores contribuiu para que as idéias modernistas permanecessem em conformidade com a aliança oligárquica. O modernismo literário emergente foi adotado por uma minoria de jovens autores que, contudo, continuou simultaneamente inserida no campo artístico tradicional. A falta de coesão entre os artistas mineiros e a dificuldade

encontrada para divulgação de sua produção literária estimulou-os a migrarem para o Rio de Janeiro e São Paulo, em busca de uma vida cultural mais ativa e de maior amplitude.

Concomitantemente ao academicismo patrocinado pelo Estado, ocorreram eventos isolados que, embora não tivessem tido continuidade, propunham uma nova visão artística, de certo modo consoante com a tendência do modernismo revolucionário. Em 1920, antes mesmo da inauguração da Semana de Arte Moderna em São Paulo, foi realizada uma exposição de arte moderna, na capital mineira, pela pintora Zina Aita. Nas palavras de Ivone Luzia Vieira, “sua mostra assinala, pela primeira vez, significativa polêmica na cidade, entre o antigo e o novo: entre tradição e modernidade. Estabeleceu-se, de início, o significativo confronto entre as obras modernistas de Aita e o espectador”¹¹. O uso, pela pintora, de cores vibrantes feriu o tradicionalismo plástico adotado até então e mereceu críticas da opinião pública pelo estranhamento proporcionado. No mesmo patamar pioneiro do modernismo belo-horizontino dos anos de 1920 e de 1930, situava-se Genesco Murta, que usou, em suas obras que retratavam a paisagem mineira¹², técnicas inovadoras em relação ao academicismo vigente. Tanto Zina Aita como Genesco Murta se deixaram influenciar pelas vanguardas européias do período. Entretanto, como se disse, foram iniciativas isoladas, sem continuidade e, portanto, insuficientes para, na época, caracterizar um movimento modernizador mais consistente das artes plásticas na cidade de Belo Horizonte.

Esse cenário começou a ser alterado a partir da Exposição de Arte Moderna de 1936, conhecida como Salão Bar Brasil, realizada, como sugere o nome, em um bar tradicionalmente freqüentado por artistas e intelectuais de Belo Horizonte, durante as décadas de 1920 e 1930. A organização do evento coube a Delpino Júnior, que contou com a colaboração de Genesco Murta, Jeane Wilde, Renato de Lima, estudantes da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais (inaugurada em 1930). O evento foi a primeira exposição coletiva organizada por artistas que despontavam no cenário modernista belo-horizontino¹³. O estranhamento das pessoas pouco habituadas a apreciar a arte de vanguarda se deu inclusive em razão do local onde se realizou a exposição. Os artistas participantes, J. Coury, Hardy Filho, Shakespeare Gomes, Santólia, entre outros, contrapunham seu estilo ao acadêmico, introduzido na cidade por Abílio Mattos. Essa contraposição à arte institucional, expressa por meio de obras cubistas, expressionistas e *art déco*, causou impacto junto ao público, à imprensa e ao poder público, despertando, inclusive, a atenção do prefeito Otacílio Negrão de Lima, que, além de ter comparecido ao encerramento da exposição no Salão Bar Brasil, sancionou resolução que instituiu a repetição anual daquele evento.

Nos três anos seguintes, manteve-se a realização dos salões, que contavam com exposições das mais variadas, desde a de fotografia até a de arte inca. Esse pluralismo, porém, nada teve de inovador, já que, para a organização do evento, a prefeitura designou (para desespero dos modernistas), o tradicionalista acadêmico Aníbal Mattos. Daí que “os salões dos anos 30 foram um espaço significativo de tendências contraditórias, ao reunir tanto modernos quanto acadêmicos, autodidatas e artistas com formação em tradicionais escolas de arte do país e do exterior”¹⁴. Segundo Cristina Ávila, “o movimento decorrente do Salão Bar Brasil



¹¹ *Idem, ibidem*, p. 147.

¹² Ver SAMPAIO, Márcio. *A paisagem mineira*. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1977, p. 19.

¹³ Ver VIEIRA, Ivone Luzia, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 161.

¹⁵ ÁVILA, Cristina, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶ Ver SANT'ANNA. Affonso Romano de. Aquele salão de arte moderna. *Estado de Minas*, 3/2/2002, p. 10.

¹⁷ Ver SOUZA, Eneida Maria de. Imagens da modernidade. In: SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Modernidades tardias*, *op.cit.*, p. 26.

¹⁸ Ver FONSECA, Maria Augusta. Hilde Weber: desenhos de Ouro Preto. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 180.

¹⁹ Cf. SANT'ANNA. Afonso Romano de, *op. cit.*, p. 10.

não propiciou a consolidação da modernidade em Minas, pois era tímido e apenas incipiente”¹⁵. Desse modo, os artistas modernistas não deram continuidade ao movimento, pois necessitavam de uma escola de belas-artes que contasse com metodologia moderna de ensino para a formação de novas tendências no contexto belo-horizontino.

Exposição de arte moderna de 1944: instituição do modernismo mineiro

Não se deteve na arquitetura da Pampulha a intenção do prefeito Juscelino Kubitschek de incentivar o modernismo em Belo Horizonte: ela se estendeu às artes plásticas, com a realização da Exposição de Arte Moderna, no Edifício Mariana, entre os dias 6 e 31 de maio de 1944. A administração juscelinista havia suspenso a realização seqüencial das exposições anteriores para retomar, quatro anos depois, uma mostra em dimensões artísticas maiores, contando com artistas e intelectuais renomados. O propósito do evento, segundo Juscelino Kubitschek, era resgatar as propostas de 1922 e aproximar a sociedade belo-horizontina das principais idéias modernistas, seja através das obras expostas, seja pela realização de vários debates, conferências e palestras sobre arte.

Dessa maneira, a capital mineira reuniu pela primeira vez, em um mesmo evento, vários artistas e intelectuais que se destacavam no âmbito modernista nacional e internacional, como o pintor alemão que retratou Einstein, Arthur Kaufmann, entre outras personalidades alemãs que se encontravam exiladas pelo regime de Hitler¹⁶. No salão do Edifício Mariana foram reunidas pinturas, gravuras e uma escultura de Brecheret, totalizando quase 140 obras.¹⁷

Chegou no noturno de Belo Horizonte, trem que desembarcava na estação da capital mineira, um grupo de intelectuais e artistas partidos de São Paulo, tendo a bordo figuras notáveis da vida cultural brasileira. O escritor Oswald de Andrade, o crítico Sérgio Milliet, os artistas plásticos Alfredo Volpi, Reboló Gonzales, Anita Malfatti, Hilde Weber, a pianista Ana Stela Schik, o historiador Caio Prado Júnior, o físico Mário Schenberg eram alguns dos nomes que se juntavam numa verdadeira ‘carnavalização’ de fazeres e ocupações, representantes do mais recente perfil da mescla bandeirante na produção cultural. Tratava-se de uma caravana paulista, como anunciou em manchete um dos jornais mineiros, estampando fotos do grupo que visitava a cidade, recepcionada pelo prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira. Como parte da programação cultural para esses visitantes, promoveram-se passeios às cidades históricas.¹⁸

Nomes como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, Santa Rosa, Burle Marx, Miriam Etz, Jorge Amado, entre outros, também se fizeram presentes. Affonso Romano de Sant’Anna afirma que a mostra foi tão importante para Belo Horizonte que reunia não mais artistas experimentalistas, mas sim artistas consagrados ou em vias de consagração.¹⁹

O objetivo de Juscelino Kubitschek era conjugar o modernismo arquitetônico, já apresentado à sociedade com a Pampulha, com o modernismo das artes plásticas presente na realização da Semana de Arte Moderna, de modo a instituir, com o auxílio desses empreendimentos, o cosmopolitismo artístico na capital mineira. A partir dessa exposição,

houve o estreitamento da amizade entre os intelectuais mineiros e intelectuais paulistas e cariocas. Mário de Andrade, após sua estadia na capital mineira, escreveu a Otto Lara Resende e elogiou o grupo modernista que conheceu em Belo Horizonte²⁰. Anteriormente à Exposição, de 1944, já ocorria, no âmbito literário, uma troca de correspondência entre autores; porém, na esfera artística, só depois dela houve uma aproximação do circuito cultural belo-horizontino ao de São Paulo. Pode-se considerar que a Exposição de 1944 foi a consolidação do modernismo nacional, e a Semana de Arte Moderna de 1922 foi sua iniciação.²¹

Quando empreendimentos modernos são realizados, especialmente em um país periférico, são comuns reações contrárias ao “novo” que se institui no campo artístico, o que evidencia a pluralidade de opiniões que integra um contexto rumo à modernidade. Em Belo Horizonte, a recepção do moderno tardio causou grande impacto e foi marcada pela reação negativa do público e da imprensa, numa mescla de incompreensão, admiração e estranhamento.

A aceitação e compreensão do público se davam quando as obras se identificavam com seus títulos. Quando isso não acontecia, havia divergências de opiniões e protestos radicais, como o retalhamento a gilete das telas modernistas por estudantes de esquerda. A pintura de Portinari, *Cabeça de galo*, foi uma das mais criticadas, pois “remetia à idéia do galo de cabeça para baixo, sendo apelidada de olag”²². (Nota-se que a palavra “galo” está invertida para ser associada àquilo que estava sendo transmitido pela imagem). Portinari era tido como o artista oficial da ditadura²³, tal como o próprio modernismo em si, já que o Estado Novo o adotou em sua política cultural.

O despreparo da sociedade belo-horizontina para assimilar o moderno não foi demonstrado apenas no momento do primeiro contato com as obras em exposição. Eneida Maria de Souza²⁴ fornece outro exemplo da incompreensão do público que merece destaque: o retrato de Juscelino Kubitschek, pintado por Guignard, e exposto no salão, recebeu de um jornalista o comentário de que a tela estava incompleta e seria concluída posteriormente.

Logo se vê que a maioria do público as obras em exposição distorcidas demais em relação aos padrões até então conhecidos pela população. Eneida Maria de Souza²⁵ pergunta se o próprio Juscelino Kubitschek, contrariando seu discurso de modernidade artística, teria gostado de seu retrato pintado por Guignard. Esse questionamento se torna válido porque o prefeito deu o retrato à sua irmã Naná Kubitschek Soares, que colou uma outra gravura sobre ele, e o manteve nesse estado por mais de vinte anos.

Em 1943, um ano antes da realização do Salão do Edifício Mariana, Cândido Portinari, enquanto projetava seu trabalho para a Pampulha, e tocado pela efervescência cultural patrocinada por Juscelino, aconselhou-o a convidar Alberto da Veiga Guignard para participar do projeto modernista empreendido pela prefeitura. Desde 1915, Guignard estudou na Europa, em um período de conflitos e rupturas decorrentes da I Guerra Mundial²⁶. Após cursar a Academia de Artes de Munique, mudou-se para Florença e, posteriormente, para Paris, em busca das novidades modernistas que despontavam àquela época. Tendo aceitado o convite de Juscelino, fundou, em 1943, a “Escolinha do Parque”, como ficou conhecida a

²⁰ Ver DRUMMOND, Thais Ferreira. Horizontes da liberdade. In: MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*, op. cit., p. 149.

²¹ Ver FABRIS, Annateresa apud RIBEIRO, Marília Andrés. O moderno e o contemporâneo na arte de Belo Horizonte. *Varia História*, n. 18, Fafich, Belo Horizonte, set. 1997, p. 234.

²² SOUZA, Eneida Maria de. *Olhares do cidadão*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte/Museu, s/d.

²³ Ver BARRETO, Abílio. *Juscelino prefeito: 1940-1945*. Belo Horizonte: Rona, 2002, p. 57.

²⁴ Ver SOUZA, Eneida Maria de. *Imagens da modernidade*, op. cit.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Ver VIEIRA, Ivone Luzia, op. cit., p. 37.

²⁷ Ver SOUZA, Renato César de. A última escola antiga. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*, op. cit., p. 118.

²⁸ Ver ÁVILA, Cristina, op. cit., p. 192.

Escola de Belas-Artes de Belo Horizonte, que diferia dos cursos instituídos na década de 1920 por Aníbal Mattos por haver nela a inserção dos novos padrões modernistas.

Paralelamente, Juscelino Kubitschek decidiu harmonizar os patamares da arquitetura e das artes plásticas em Belo Horizonte a partir de uma renovação única. Como novos bairros estavam sendo construídos, eram necessárias novas construções e, conseqüentemente, novos arquitetos. A Escola de Arquitetura mineira, fundada em 1930, seguia as tendências clássicas francesas e acadêmicas, baseadas, sobretudo, nos regimentos da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, excetuado o período de direção do arquiteto Lúcio Costa, que tentou levar adiante postulados modernos. Decidido a renovar esses pressupostos metodológicos, Juscelino Kubitschek incorporou a Escola de Arquitetura à Escola de Belas-Artes, dirigida por Guignard. Assim, foi criado o Instituto de Belas-Artes de Belo Horizonte em fevereiro de 1944, sob a direção de Alberto da Veiga Guignard. No final de 1944, o governo federal reconheceu a Escola de Arquitetura, que passou a contar com maior credibilidade, tendo seus diplomas validados em todo o país.²⁷

O curso de belas-artes funcionou no ateliê de um prédio da prefeitura localizado no Parque Municipal. As aulas de Guignard eram, na maioria das vezes, ministradas ao ar livre. Essa nova didática, conjugada à liberdade de criar, possibilitou que as artes plásticas na capital mineira seguissem novas orientações, diferentes do academicismo até então vigente. A presença de Guignard em Belo Horizonte inspirou a subversão do academicismo artístico. Jovens — rapazes e moças — foram instigados a pintar e desenhar com liberdade. Abandonaram-se as cópias de quadros clássicos, os locais fechados, a luz artificial, o impressionismo e demais técnicas e estilos há muito superados na Europa, mas ainda correntes em escolas tradicionais. O Parque Municipal transformou-se em pátio de discussões livres e de criação fora do isolamento dos ateliês.²⁸

O Estado sempre agiu como mecenas ao conduzir tal processo modernizante. Entretanto, na administração de Juscelino Kubitschek, o modernismo se consolidou em Belo Horizonte porque a prefeitura patrocinava artistas realmente comprometidos com a renovação e a ruptura. Mas o modernismo não seria instituído se não se garantisse sua continuidade. Diferente daquele das décadas de 1920 e de 1930, o cenário artístico montado sob a administração Juscelino Kubitschek representou uma nova tendência que não apenas se constituiu como modelo, mas também abriu novas possibilidades criadoras para gerações artísticas posteriores. O Instituto de Belas-Artes era o espaço onde se realizavam debates, discussões e experiências com o propósito de formar novos artistas, que poderiam desenvolver o estilo pessoal sem cair no academicismo, influenciando, dessa forma, a arte das décadas de 1950 e 1960.

A primeira exposição realizada pelo Instituto, em 21 de abril de 1944, precedeu o Salão do Edifício Mariana. A pequena mostra foi organizada pelos alunos de Guignard e foi alvo da reação própria da recepção tardia da modernidade: pessoas (estudantes) destruíram alguns quadros em sinal de protesto ao novo. Os alunos de Guignard participaram também da Exposição de Arte Moderna organizada por Juscelino Kubitschek, como de outras exposições em períodos posteriores, o que demonstra a importância de Guignard no cenário modernista mineiro e nacional. Como



lembra Cláudio Bojunga, “a Escola do Parque mereceu artigo de Mário de Andrade, transformou-se em referência nacional, arregimentou gerações de artistas mineiros”²⁹. Entre seus ex-alunos que contribuíram para a consolidação e a expansão do modernismo mineiro em períodos posteriores, vale mencionar Amílcar de Castro, Yara Tupynambá, Arlinda Corrêa Lima, Maria Helena Andrés, Vicente Abreu, Mário Silésio, Marília Giannetti Tores, Nelly Frade, Sara Ávila, Álvaro Apocalypse, Haroldo Mattos, Chanina, Wilde Lacerda, Mary Vieira, Farnese Andrade, Jarbas Juarez e Eduardo de Paula.³⁰

A construção da Pampulha, a realização da Exposição de Arte Moderna e a criação do Instituto de Belas Artes eram demonstrações de que a administração juscelinista estava engajada na incorporação de seu projeto político-cultural ao modernismo. A partir daí, houve a arrancada para o desenvolvimento do modernismo artístico em Minas Gerais. Belo Horizonte foi inserida na rota nacional de exposições, debates, conferências, o que possibilitou o surgimento de novos artistas, tendências e escolas. É por isso que, “quando governador, sabendo da instalação da Bienal de São Paulo, em 1951, Juscelino revelou a amigos seu desejo de levar aquela mostra a Belo Horizonte, para mais uma vez atualizar os artistas de seu Estado.”³¹

A retomada da tradição em tempos de Estado Novo

A construção do Museu Histórico de Belo Horizonte, obra da administração municipal de Juscelino Kubitschek em 1943, com o fim de preservar a memória da capital mineira, também pode se relacionar com a ideologia do Estado Novo no que tange à preservação da memória coletiva para a construção da identidade nacional.

Uma das proposições presentes no discurso político-cultural professado pelo Estado Novo resumia-se na valorização das tradições, dos fatos passados, dos mitos, do folclore e da cultura popular como elementos formadores da memória coletiva. Os ideólogos estado-novistas afirmavam a necessidade que a sociedade tinha de inteirar-se do passado brasileiro e compreendê-lo para, a partir daí, desenvolver o sentimento de patriotismo, a unidade e a formação da identidade nacional. O resgate da memória era visto como um dos fundamentos da construção identitária.

O período da virada do século XIX para o século XX, foi uma época de transição e indecisão para o Brasil. As mudanças ocorridas com a abolição da escravatura e com o final da monarquia eram recentes, estando o passado imperial ainda bem próximo. Impunha-se, para muitos, a necessidade de formar-se uma identidade nacional. Várias teorias foram formuladas para se compreender a realidade nacional. Baseadas nos modelos europeus, essas teorias reproduziam, em níveis diferenciados, o discurso que melhor se adaptasse ao Brasil.

Como este artigo não se propõe a mergulhar em profundidade nessa discussão, apenas algumas considerações preliminares serão tecidas acerca da questão da memória e da identidade nacional no período que antecedeu ao Estado Novo. Assim, será enfocada a maneira como o regime estado-novista se apropriou dessas teorias para a formação de sua ideologia sobre memória, identidade e patrimônio.

²⁹ BOJUNGA, Cláudio. *JK o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 160.

³⁰ Ver RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, op. cit., p. 90.

³¹ BOJUNGA, Cláudio, op. cit., p. 232.

³² CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e peronismo*. Campinas: Papirus, 1998, p. 223.

³³ Cf. CAPELATO, Maria Helena Rolim, *op. cit.*

Após a proclamação da independência, os primeiros estudos que procuravam delinear o perfil da nação brasileira foram realizados pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, durante o 2º Império. A identidade que se firmava constituía-se em um prolongamento da colonização europeia. A cidadania era exclusiva da população branca. A ideologia iluminista de civilização e progresso herdada dos brancos europeus foi transposta ao Brasil.

Diversos estudos foram desenvolvidos até a década de 1930. A maioria dos intelectuais convergia para a idéia de que o povo brasileiro era “desprovido de orientação, firmeza, perseverança; seu espírito contemplativo, próprio da raça latina, impedia-o de realizar algo de prático. O ceticismo sonhador, a indolência, o relaxamento, a insensibilidade, a inércia e o comodismo o caracterizava”³². Esse modo de pensar era influenciado pelo cientificismo que dominava na Europa: o positivismo, o darwinismo social e o evolucionismo.

Essas correntes de idéias foram importadas e procuravam justificar o atraso econômico brasileiro, além de tentar construir a identidade nacional. A apatia, a tara, a indolência, o desequilíbrio intelectual e moral eram tidos como elementos intrínsecos ao brasileiro, e tinham como causa, segundo essas concepções, o clima e a raça. Mestiçagem traduzia-se, portanto, em inferioridade, e era tida como o diferenciador brasileiro em relação aos europeus. E mais: quando havia a comparação com os norte-americanos, os brasileiros eram vistos como pessimistas em relação àqueles; por isso difundia-se a idéia da necessidade da “americanização” dos hábitos brasileiros.

O Estado Novo contestou de forma veemente essas teorias e construiu um discurso próprio sobre a questão identitária. O estudo do passado voltado para o reconhecimento da tradição/vocação do Brasil levou alguns historiadores a identificar características básicas no povo brasileiro. Três atributos — índole pacífica, anseio de unidade nacional e bravura de povo — expressariam a nossa especificidade em relação a outras nações latino-americanas.³³

Note-se a diferença da análise dos intelectuais estado-novistas em relação às teorias anteriores ao regime: para fortalecer seu discurso político-cultural, difundia-se uma visão otimista no que tange à essência do povo brasileiro. “A necessidade de união nacional” era o pretexto ideal para justificar a centralização do Estado em detrimento do “doente” federalismo oligárquico de antes. O Estado Novo precisava legitimar-se a partir da sociedade brasileira. Era necessário obter o apoio geral para fazer prevalecer a política autoritária imposta por Getúlio Vargas. A ideologia de “formação do novo homem” justificava-se ante a necessidade de construção da “verdadeira” identidade nacional.

O discurso do Estado Novo apresentava o Brasil como um país “doente”, cuja nacionalidade não se completara. Era preciso “curar” a população e formar um “novo homem” para que fosse constituída uma sociedade harmônica, capaz de conduzir o país pelas trilhas do progresso. Dentre outras iniciativas para que isso ocorresse, o governo daria especial atenção à educação. A educação, segundo o discurso estado-novista, era o maior problema do país, sendo necessário reformulá-la e modernizá-la. Além do mais, a educação, assim como as artes e propaganda, foi uma de suas maiores aliadas na propagação de sua ideologia político-cultural,

contribuindo para a construção da memória e da identidade oficiais. A alfabetização da população era importante para que fossem inculcados nos brasileiros, desde a mais tenra infância, valores de culto à pátria.

Até aqui, o que se pode concluir é que, em todos os momentos da história brasileira, não houve o resgate da memória e formação da identidade de maneira natural e espontânea, a partir da própria sociedade. Como adverte Castells, “a identidade também pode ser formada a partir da instituição dominante”³⁴. Tal processo ele denomina de “identidade legitimadora”, que é imposta pelo Estado-Nação à sociedade civil, ou seja, de “cima para baixo”. Mesmo a imposição contribui para a construção da identidade. Instituem-se conceitos no imaginário social, tentando-se fazer com que eles sejam assimilados pelo inconsciente da população, que, no limite, se identifica como portadora deles.

Segundo Norberto Guarinello³⁵, a memória coletiva fundamenta-se nas tradições e cultura de um povo, dando sentido aos atos da coletividade. A sobrevivência do passado reproduz-se na sociedade, contribuindo para as permanências, unidade e identidade social. Assim também afirma Lucilia de Almeida Neves, para quem “a memória passa a se constituir como fundamento da identidade”³⁶. Guarinello acrescenta que, além de construir a identidade coletiva, o resgate da memória possibilita a reflexão do passado por meio de análises e reconstruções, para que se dê novo sentido ao presente. Lembranças, recordações, tradições, manterão o passado vivo no presente, contribuindo para o processo de identificação de um povo, de uma civilização, de uma nação.³⁷

Uma das afirmações de Guarinello mais afinadas com o conteúdo deste artigo é aquela que identifica a memória como fonte de poder, na medida em que se constrói, arbitrariamente, uma dada memória para uma coletividade, em que os atos de “lembrar” e “esquecer” são limitados ao que interessa à elite dominante. Dessa maneira, identidades sociais são destruídas para que possam ser recriadas segundo certas conveniências. Sabe-se que a memória coletiva foi e é um importante elemento da luta das forças sociais em busca de poder. Tornar-se senhor da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, grupos, indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.³⁸

O Estado Novo usou diferentes estratégias para a construção da memória coletiva ao buscar a construção de uma memória oficial, com seu discurso e releitura do passado brasileiro. A prática estado-novista de construção da memória coletiva coadunou-se com as idéias de Maurice Halbwachs³⁹, que afirma que os sujeitos individual e coletivo são condicionados a partir das instituições, sendo a memória dependente das relações de convívio e dos grupos de referência.

Um outro ponto merece, aqui, menção especial. O discurso político-cultural propagado pelo Estado Novo, ao valorizar o passado, e resgatar, à sua moda, as tradições e a memória nacional com o intuito de formar um novo homem para o futuro, também tinha em vista a preservação do patrimônio na construção da identidade nacional. Em 1937, após a instauração do Estado Novo, foi criado o Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que se subordinava ao Ministério de Educação e Saúde. Tendo sofrido grande influência do

³⁴ CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade: a era da informação — economia, sociedade e cultura*, v.1. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 23.

³⁵ Cf. GUARINELLO, Norberto. Memória e história científica. *Revista Brasileira de História*, v. 14, n. 38. São Paulo, Anpuh, 1994, p. 188

³⁶ NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. *Histórias: fronteiras*. – Anais do XX Simpósio Nacional de História, v. II, São Paulo, Anpuh/Humanitas, 1999, p. 109.

³⁷ Cf. GUARINELLO, Norberto, *op. cit.*, p.188.

³⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 189.

³⁹ Cf. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 17.

⁴⁰ GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos históricos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 42.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 44.

⁴² Cf. *idem, ibidem*.

movimento modernista dos anos 20 no que tange à valorização da brasilidade, o SPHAN exercia, entre outras funções, “a de proteger o patrimônio histórico e artístico brasileiro”⁴⁰. A valorização do “nacional”, a partir do patrimônio, era vista sob o ângulo da história da arte e da arquitetura colonial. A arquitetura colonial seria o estilo artístico intrínseco ao Brasil, sem cópia de nenhum modelo europeu, ao contrário do ecletismo do final do século XIX. Entretanto, os critérios de preservação adotados pelo SPHAN estavam inseridos na corrente historiográfica positivista: “a tradição é vista como objeto de conhecimento científico, e, ao mesmo tempo, como uma fonte de autenticidade pessoal e coletiva. Ela tem de ser descrita e explicada em termos científicos, racionais, ao mesmo tempo em que dever ser resgatada e diferenciada como a fonte de identidade cultural brasileira.”⁴¹

Sendo assim, a retomada das tradições, da memória coletiva, servia como fonte de poder ao Estado Novo. Os critérios de como e o que preservar eram auxiliares na manipulação da memória nacional. A identidade que se formava era imposta pelo Estado. O patrimônio é encarado como objeto de conhecimento profissional, como parte integrante da história da arte e da arquitetura, simultaneamente objeto de causa nacionalista, concebida como conhecimento racional, objetivo, da história, excluindo toda atitude romântica, simplista e sentimental em relação ao passado.⁴²

A preservação da tradição era a profilaxia contra o esquecimento e a perda da memória coletiva. O Estado Novo, através do SPHAN, sustentava que a preservação do patrimônio artístico e histórico nacional era uma das formas de construção da identidade brasileira ao resgatar a memória e o reconhecimento da “civilização” existente.

A valorização da memória belo-horizontina

A construção do Museu Histórico de Belo Horizonte se liga intrinsecamente ao discurso estado-novista no que tange à valorização do passado, já que o prefeito da capital mineira tinha como uma de suas preocupações exaltar a importância da memória da capital mineira. Juscelino propunha a valorização do passado da cidade, que, a partir da modernização no presente, prepararia Belo Horizonte para o futuro. Era o mesmo discurso de modernidade, de progresso e de preservação do passado assumido pelo Estado Novo, só que este para a nação e o de Juscelino para a cidade. Desde 1935, organizava-se o Arquivo Público Municipal de Belo Horizonte, que reunia peças históricas do antigo Arraial do Curral Del Rei. Essa organização coube a Abílio Barreto, um intelectual que acompanhou a construção de Belo Horizonte.

Em 1941, Juscelino Kubitschek aproveitou-se do trabalho elaborado por Abílio Barreto e criou uma Seção de História da Cidade anexada ao Arquivo Público Municipal. A idéia que ganhava corpo era a de construir um museu histórico. Em se tratando de valorizar o passado e as tradições, a meta foi resgatar a memória da cidade por meio da Fazenda do Leitão. Este local foi de enorme importância para o projeto de Juscelino Kubitschek, pois seria ideal para manter viva a memória de Belo Horizonte, já que era a única construção dos tempos do Arraial do Curral Del Rei que não fora destruída. O casarão datava de 1883 e seu nome



devia-se ao Córrego do Leitão, que ali passava, e à família proprietária homônima.

Ao que conseguimos saber, a seção de História que o Sr. JK acaba de instituir, representa o passo inicial para a criação de um Museu Municipal, onde serão recolhidos documento e objetos de expressão histórica. (...) embora lançadas as bases do museu, não se sabe ainda quando poderá ser ele instalado. O local já foi escolhido: a Fazenda Velha do Córrego do Leitão. (...) os funcionários do Arquivo Municipal estão realizando um grande trabalho de coleta de elementos para o Museu: livros para a biblioteca, objetos de arte e interesse histórico. Já estão recolhidos, entre outros, um rico candelabro da Velha Matriz de Boa Viagem, as chaves de várias casas do Arraial do Curral De-Rei, a urna contendo a pedra fundamental do antigo edifício dos correios. Além desses, muitos objetos interessantes têm sido postos à disposição do prefeito para o futuro Museu da Cidade.⁴³

Segundo os jornais daquela época, tal iniciativa agradou à sociedade, despertando o interesse daqueles que possuíam objetos de valor histórico, que poderiam ser vendidos à prefeitura. Mas também houve doação de herdeiros ou parentes dos antigos moradores. Juscelino Kubitschek recebia muitas cartas como, por exemplo, de Juvenato Milanez, que se dispôs a vender à prefeitura dois móveis antigos que pertenceram à Baronesa de Sabará em 1908⁴⁴. Juscelino encaminhava essas cartas e ofícios a Abílio Barreto, com observações feitas de próprio punho, a caneta, no mesmo ofício.

Apesar da política cultural estado-novista baseada na valorização da memória nacional, dos grandes fatos históricos, a atitude de Juscelino em construir um museu foi recebida com certa desconfiança. A crítica sutil (já que a censura não permitia uma crítica veemente) dizia respeito à inexistência de acontecimentos interessantes em uma cidade ainda muito jovem para possuir um museu: “muito embora se observe que a cidade, por contar apenas 43 anos de existência, não tenha um passado cheio de fatos interessantes marcantes de épocas diversas”⁴⁵. Nota-se, no comentário, a grande influência positivista no imaginário social, descrente da existência de eventos marcantes para a história oficial. Assim também, como já foi abordado anteriormente, questionava-se o trato científico e racional que era dado à tradição e à memória. Porém Juscelino Kubitschek, juntamente com Abílio Barreto, rebatia a crítica, alegando que o fato de a cidade ser jovem, longe de impedir, facilitava a reunião de elementos para a organização de um museu que formasse sua memória. Nesse discurso, há uma convergência com a ideologia do Estado Novo, que apregoava a construção de uma nova identidade por via da memória coletiva, visando formar um novo homem. Pode-se dizer que Juscelino pensava da mesma forma: a partir do museu, se começaria a resgatar as origens de Belo Horizonte, que remontavam ao Arraial do Curral Del Rei, e se aglutinaria aos elementos da época moderna, de modo que a memória coletiva da cidade pudesse ser preservada no presente e no futuro.

Juscelino Kubitschek desejava que os resquícios do antigo Arraial do Curral Del Rei pudessem ser preservados para mantê-lo vivo na memória da cidade. Todavia o museu também pretendia reunir objetos da época da construção de Belo Horizonte, bem como de seus primeiros anos. Ao mesmo tempo, objetos atuais seriam acrescentados, com o in-

⁴³ Lançados os fundamentos da criação do Museu de Belo Horizonte. *Folha de Minas*, 3 abr. 1941.

⁴⁴ Ver Correspondências expedidas e recebidas por Abílio Barreto. 3 maio 1941. Museu Histórico Abílio Barreto. CX-01/PT-05.

⁴⁵ Está sendo remodelada a Fazenda Velha. *Estado de Minas*, 11 jul. 1941.

⁴⁶ Ver Ofício do SPHAN a JK. Parecer técnico do SPHAN feito por José de Souza Reis. 4 ago. 1942. Museu Histórico Abílio Barreto. Ofício nº 871 / CX 01/PT 08.

⁴⁷ Carta de JK a Rodrigo Mello Franco. 27 out. 1942. Museu Histórico Abílio Barreto. Ofício 175/42.

⁴⁸ Ofício de Rodrigo Mello Franco a JK. 25 nov. 1942. Museu Histórico Abílio Barreto. Ofício 1152 / CX 01/PT 08.

tuito de construir a memória coletiva, visando ao futuro. O SPHAN, que havia sido requisitado para trabalhar na reconstrução da Fazenda do Leitão, não aprovou de imediato a idéia de agrupar objetos pertencentes às duas épocas: colonial e moderna. Seus técnicos entendiam que, devido à arquitetura rural da fazenda, os objetos referentes a Belo Horizonte destoariam do ambiente. Para eles, o museu deveria expor, no máximo, a foto do decreto de instalação da nova capital e o autógrafo de Aarão Reis.⁴⁶

O objetivo da Prefeitura, contudo, era dotar a cidade de um museu que reunisse acervo não somente da época do Arraial do Curral Del Rei, mas também dos tempos modernos, como se lê na carta de Juscelino Kubitschek em resposta ao diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco: “cumpre esclarecer a V. Exa. que o pensamento desta prefeitura é dotar a capital de um museu não somente coletor e conservador de coisas históricas do Arraial do Curral del-Rei, mas também de preciosidades históricas de Belo Horizonte. Com esse objetivo, mandei reservar, junto à Fazenda Velha do Leitão, terrenos bastantes para futuras construções de pavilhões em estilo e em tamanho adequados para as seções do museu referentes à capital.”⁴⁷

O SPHAN, propagador do discurso estado-novista no que concerne à preservação do patrimônio, queria fazer vigorar sua ideologia no projeto de Juscelino. Aqui se observa o caráter paradoxal da administração juscelinista em relação à ideologia do Estado Novo. Se, por um lado, o projeto da prefeitura convergia com o discurso estado-novista de preservar a memória, por outro, contrariava-o na maneira como Kubitschek queria implantar a preservação. O SPHAN seguia as idéias dos modernistas de 1922, em seu propósito de valorizar a época colonial devido ao fato de as construções terem especificidade brasileira. Objetos ou construções do estilo neoclássico, usados à época da construção de Belo Horizonte, deveriam ser desprezados. Juscelino Kubitschek, ao absorver a metodologia estado-novista de preservação, também criava seus próprios critérios na valorização da memória da cidade. Em resposta ao ofício expedido por Juscelino, o diretor do SPHAN, Rodrigo Mello Franco, contestava, novamente, a proposta do prefeito:

*(...) uma obra de arquitetura de grande sabor rural e que, por certo, sofrerá prejuízo grave com a iniciativa de se erigirem novas construções na sua proximidade, ainda que sejam projetadas à feição do edifício principal. Afigura-se, com efeito, que não seria acertado anexar a uma obra autêntica da nossa arquitetura tradicional construções que, ou contrastariam com aquela por suas características modernas, ou representariam ali o papel de jóias falsas junto da verdadeira.*⁴⁸

Com muita diplomacia, finalmente Juscelino obteve do SPHAN o pretendido: que o museu fosse construído à sua maneira para preservar e abrigar a memória de Belo Horizonte, no período contemporâneo e no da época do Arraial do Curral del-Rei. A iniciativa de Juscelino Kubitschek mobilizou parte significativa da sociedade: setores da Igreja e da elite belo-horizontina apoiaram o projeto e doaram várias peças que obedeciam aos critérios de preservação organizados por Abílio Barreto. O depoimento de Cordelina da Silveira Matos, neta de Cândido Lúcio da Silveira, antigo proprietário da Fazenda do Leitão, elogiava a instalação do museu e colocava à disposição alguns móveis:

Quem poderá saber que o bairro Santo Antônio foi o antigo 'Pasto da Mandioca' e o bairro de Lourdes, o 'pasto do Manoel do Rosário' pertencentes outrora à Fazenda? Ela é o último marco do Arraial do Curral del-Rei que desapareceu para dar lugar à moderna capital. É o vestígio de uma era que se afigura bem afastada diante do progresso da cidade. No intuito de colaborar com V.Exa. venho pôr à disposição alguns móveis que pertenceram à Fazenda. (...) proponho-me de boa vontade escrever o histórico da velha propriedade.⁴⁹

Juscelino Kubitschek conciliou o resgate da memória belo-horizontina com o ideário de progresso e modernidade. A criação do museu obedeceu a um sério planejamento e árdua pesquisa, para que fosse organizado nos parâmetros de modernidade presentes nos melhores museus do Brasil. Para isso, Kubitschek incumbiu Abílio Barreto de viajar ao Rio de Janeiro a fim de visitar o museu de História Nacional, o Municipal Quinta da Gávea, o Imperial de Petrópolis, bem como museus escolares e particulares. Tal iniciativa objetivava coleta de orientações quanto à organização, instalação e funcionamento do museu da capital mineira. As considerações traçadas por Abílio Barreto serviram de base para que fosse dado o passo inicial do projeto da prefeitura. Segundo o relatório de Abílio Barreto, os museus sempre eram instalados em grandes edifícios históricos e tradicionais, situados no centro de parques ou jardins, em locais silenciosos. O mobiliário era sempre antigo; objetos de valor eram postos em um mostruário envidraçado; às fotografias cabia uma seção especial, e o pessoal admitido deveria possuir cultura histórica e artística. Por isso, dizia: "Parece-me que a Fazenda do Leitão, local escolhido por V. Exa., está apropriada para o nosso museu (...) mas é indispensável que o velho prédio tenha divisões completas e adequadas e que, em torno dele, se prepare um pequeno parque fechado, pitoresco que atraia os visitantes e lhes proporcione aí o maior bem-estar."⁵⁰

Na inauguração do museu, em 19/02/1943, Juscelino, em seu discurso feito nos moldes estado-novistas, salientou que aquela construção era necessária para a preservação da memória e a aceleração do progresso de Belo Horizonte:

Belo Horizonte apresentava aspectos de maior interesse para o turista que vem a Minas, que aqui tem uma impressão abrangente do desenvolvimento e da cultura do povo mineiro. Mas, se perguntava pelo museu da cidade, ficava contrafeito com a resposta de que ainda não o possuíamos, (...) a vida e evolução da capital ficavam espalhadas (...). Por ser a nova capital, nem por isso é de importância restrita a sua história, (...) grandes acontecimentos se assinalaram nesse espaço de tempo de 50 anos e, embora de ontem, já se acham esquecidos. Diante da Fazenda do Leitão, nossa imaginação é encaminhada imediatamente para o Arraial do Curral Del Rei primitivo e desprezioso, absorvido pelo trabalho do homem e transformado em pouco tempo numa grande metrópole de vida agitada.⁵¹

Posteriormente ainda seria construído o parque rústico que separaria o casarão dos novos pavimentos destinados às peças da "era moderna". Além disso, evidenciando as intenções de Juscelino, ele escreveu ao secretário de Educação e Saúde Pública pedindo que tomasse providências para que houvesse a visitação regular dos alunos de estabelecimentos de ensino ao Museu Histórico. Nota-se a semelhança com o Estado

⁴⁹ Correspondência de Abílio Barreto. Museu Histórico Abílio Barreto. 13 set. 1941.

⁵⁰ Correspondência de Abílio Barreto a JK. Viagem feita por Abílio Barreto ao Rio Janeiro em visita aos museus para poder organizar o Museu Histórico de Belo Horizonte. 20 ago. 1941.

⁵¹ Nada se perderá de agora em diante da história de Belo Horizonte. *Estado de Minas*, 19 fev. 1943.

Novo no que concerne à propagação da memória a partir da educação.

Desse modo, Juscelino Kubitschek mostrou-se inserido no contexto estadonovista ao trabalhar no resgate da memória e da tradição, mas também provou que sua conduta política era peculiar ao rebater os conselhos do SPHAN, órgão oficial do Estado Novo e um dos propagadores de seu discurso, procurando sempre manter seus empreendimentos de acordo com os padrões modernos. A construção do museu foi um das realizações da administração juscelinista que causou impacto na sociedade. Turistas, alunos de escolas e sociedade em geral visitavam o museu. De 1944 até 1951, foram registradas 93.511 visitas⁵², o que demonstra ter a iniciativa alcançado grande impacto social e correspondido às expectativas governamentais de mobilizar a sociedade em relação à memória do município.

Desde então, foram identificados pontos de convergência entre o discurso político-cultural do Estado Novo com o discurso de modernidade e progresso sustentado pelo prefeito Juscelino. Não somente no patamar arquitetônico (complexo da Pampulha; obras de planejamento urbano) Juscelino instituiu o modernismo em Belo Horizonte, mas também incentivando as artes plásticas com a realização da Exposição de Arte Moderna que reuniria pela primeira vez na capital mineira artistas de renome nacional e internacional engajados com a renovação e com a ruptura. A criação do Instituto de Belas-Artes, sob a direção de Guignard, diferente do padrão dos cursos similares existentes em períodos anteriores, fez dela uma escola conceituada de formação de novos artistas e estilos, tendo em seus ex-alunos expoentes na renovação artística nacional, imprimindo continuidade à tendência modernizante proposta por Juscelino.

A construção do Museu Histórico representou o incentivo à preservação da memória municipal, além de ter sido demonstrada a conjugação desse empreendimento ao projeto cultural do Estado Novo, como também foi do intento de Juscelino dotar Belo Horizonte de um museu aos moldes das cidades modernas. A convivência entre o tradicional e o atual enquadra-se em uma das características da era moderna.

O dinamismo presente em sua administração municipal marcaria o início de um novo estilo de administrar, e que seria consolidado quando do exercício da presidência da República. Pode-se afirmar que o discurso de modernidade encampado por Juscelino Kubitschek à frente da prefeitura de Belo Horizonte não foi concluído ao término de seu mandato municipal. Ele se expressou igualmente no governo mineiro e no governo federal. Os três mandatos políticos de Juscelino podem ser considerados etapas concernentes ao seu projeto de modernidade. Os objetivos do prefeito e os do presidente Juscelino se assemelhavam. Para Belo Horizonte ou para o Brasil, o intento era destacá-los no cenário da era moderna.



82

Artigo recebido em novembro de 2006. Aprovado em janeiro de 2007.