

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Departamento de História – FAFICH

**Traços de Belo Horizonte: A contribuição dos caricaturistas para o Modernismo
na Cidade Moderna.**

André Mascarenhas Pereira

Belo Horizonte
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Departamento de História – FAFICH

**Traços de Belo Horizonte: A contribuição dos caricaturistas para o Modernismo
na Cidade Moderna.**

André Mascarenhas Pereira

PROFESSORA ORIENTADORA DRA.: REGINA HELENA ALVES DA SILVA

Belo Horizonte
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Departamento de História – FAFICH

**Traços de Belo Horizonte: A contribuição dos caricaturistas para o Modernismo
na Cidade Moderna.**

André Mascarenhas Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em História Social da Cultura.

Belo Horizonte, 2011

981.511 Pereira, André Mascarenhas
P436t Traços de Belo Horizonte [manuscrito] : a contribuição dos caricaturistas
2011 para o modernismo na cidade moderna /André Mascarenhas Pereira.- 2011.

208 f.

Orientadora : Regina Helena Alves da Silva
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1.História - Teses. 2. Modernismo - Teses 3. Caricatura - Teses. 4.
Intelectuais- Teses. 5.Belo Horizonte (MG) – Teses.I.Silva, Regina Helena Alves
da . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título



Dissertação defendida pelo aluno **ANDRÉ MASCARENHAS PEREIRA** em **23 de agosto de 2011** e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. **Regina Helena Alves da Silva** – Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Maria Eliza Linhares Borges**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Elio Chaves Flores**
Universidade Federal da Paraíba



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
AV. ANTÔNIO CARLOS, 6.627 - PAMPULHA
31270.901 - BELO HORIZONTE - MG

PÓSGRADUAÇÃO
históriaufmg

Traços de Belo Horizonte: A contribuição dos caricaturistas para o Modernismo na
Cidade Moderna.

André Mascarenhas Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em História da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção
de grau de Mestre em História Social da Cultura.

Data: __23__ / __08__ / __2011__

PROFa Dra. REGINA HELENA ALVES SILVA
(orientadora)

PROF. Dr. ELIO CHAVES FLORES

PROFa Dra. MARIA ELIZA LINHARES BORGES

Belo Horizonte, 2011

RESUMO:

A proposta central, sob a qual se articula esta dissertação, compreende identificar a relevância dos caricaturistas das décadas de 1920 e 1930 e suas produções artísticas como elementos que influenciaram a configuração do modernismo em Belo Horizonte. Através de uma pesquisa qualitativa, a presente dissertação argumenta como tal corrente artística se disseminou nesta cidade, com maior intensidade, a partir de seu desenvolvimento urbano e industrial. Para compreender o desenvolvimento do modernismo em Belo Horizonte e a sua relação com os caricaturistas, foi necessário resgatar a formação social da cidade que possibilitou compreender a constituição do campo artístico local sobre o qual ditos artistas tentaram ascender. As fontes consultadas foram: periódicos, revistas e jornais, como também uma pesquisa iconográfica baseada em charges e caricaturas. As conclusões obtidas revelam como, nas primeiras décadas do século XX, as produções simbólicas valorizadas pela elite belo-horizontina eram de natureza acadêmica impressionista para, a partir da década de 1920, tornarem-se um embate contra as correntes modernistas. Por conseguinte, constatou-se que o desenvolvimento urbano e industrial da cidade contribuiu não só para a ampliação das atividades da imprensa local, mas também, de forma ideológica, para impulsionar a atuação de um grupo de intelectuais que pregavam pela consolidação do modernismo em Belo Horizonte. Em suma, a reivindicação de uma arte moderna possibilitou maior espaço de ação para os caricaturistas e, conseqüentemente, a valorização simbólica de suas produções.

Palavras chave: Modernismo, Belo Horizonte, Caricatura, Intelectuais.

ABSTRACT:

The main proposal that organize this paper is to identify the significance of the way that caricaturists in the 1920s and 1930s and their productions worked out as elements that had an influence over the modernism of Belo Horizonte. Through a qualitative research, this paper argues how this artistic movement spread all over the city in a wider range on account of the industrial and urban development. In order to understand the progress of the modernism in Belo Horizonte and its connection to caricaturists, it was necessary to look for the social formation of the city that enabled the comprehension of the artistic field which these artists aimed to reach. The sources consulted were: newspapers, magazines and journals as well as an iconographic research based on cartoons and caricatures. The resulting conclusions show how, during the first decades of the twenty century, the symbolic productions valorized by the belo-horizontinian elite were of an impressionist academic nature to turn, from the 1920s, into a struggle against the modern movements. Therefore, it was testified that the urban and industrial progress of the city contributed not only to the increase of activities of the local press, but also, in an ideological way, to the impulse of performance of an intellectual group who advocated for the modernism consolidation in Belo Horizonte. Summing up, the claim of a modern art made possible a bigger space of action for the caricaturists and, consequently, a symbolic valorization of their productions.

Key words: Modernism, Belo Horizonte, Caricature, Intellectuals

Mas a “caricatura” também é uma projeção que nos permite compreender o que a “política da arte” pode significar e qual tensão fundamental habita a história dessa política.

Jacques Rancière, 2009

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	viii
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: O ADVENTO DA MODERNIDADE NO BRASIL: SEUS IMPACTOS SOCIOCULTURAIS.....	30
1.1 . Manifestações e expressões culturais no Brasil:A caricatura e a Modernidade nas primeiras décadas do século XX.....	30
1.2 Os paradigmas dos Modernismos Brasileiros.....	56
CAPÍTULO II: O MODERNISMO EM BELO HORIZONTE REPRESENTADO PELA CARICATURA.....	77
2.1 A Modernidade belo-horizontina: entre a inovação e a tradição.....	77
2.2 Caricatura e Charge Modernista: seus espaços e meios de difusão em Belo Horizonte.....	95
CAPÍTULO III: OS CARICATURISTAS E O MODERNISMO: CONSCIENTIZAÇÃO E RECONHECIMENTO.....	148
3.1 Por Uma Arte Modernista Em Belo Horizonte.....	148
3.2 O Salão de Arte Moderna Bar Brasil de 1936.....	158
CONCLUSÃO.....	183
IV. REFERÊNCIAS.....	190
4.1 BIBLIOGRAFIA.....	190
4.2 FONTES.....	198
V. ANEXOS	203
5.1 LISTA DE INSTITUIÇÕES E ACERVOS CONSULTADOS.....	203
5.2 RELAÇÃO DE REVISTAS CONSULTADAS.....	204
5.3 TABELAS DE PERIÓDICOS 1.....	207
5.4 TABELAS DE PERIÓDICOS 2.....	208

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Fig. 1: Caricatura de Delfim Moreira – Alberto Delpino, Revista Novo Horizonte, 7 setembro de 1910. Arquivo Municipal de Belo Horizonte

Fig.2: Caricatura de Abílio Barreto - Alberto Delpino, Revista Novo Horizonte, 7 setembro de 1910. Arquivo Municipal de Belo Horizonte

Fig.3: Charge - José Peret, Revista Vida de Minas, 1º de junho de 1915. Arquivo Municipal de Belo Horizonte

Fig.4: Charge - José Peret, Revista Vida de Minas, 15 de fevereiro de 1915. Arquivo Municipal de Belo Horizonte

Fig.5: Capa de Revista - autoria desconhecida, Revista Tank, número 1, 1º de janeiro de 1919, Hemeroteca do Estado de Minas Gerais

Fig.6: Cartaz de anúncio - Domingos Monsã. Jornal Folha de Minas, 1934. Coleção João Batista Monsã.

Fig.7: O banquete do Lápis e da Penna - Domingos Monsã, Semana Illustrada, 1927. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.8: Cartaz de propaganda - Domingos Monsã, 1929. Coleção João Batista Monsã

Fig.9: Charge Raul e Gastão Penalva - Domingos Monsã, Estado de Minas, 1928. Coleção João Batista Monsã.

Fig.10 Capa de Revista- Érico de Paula, Cidade Vergel, ano I número 2, 1927. Arquivo Municipal de Belo Horizonte.

Fig.12: Estudo - Érico de Paula, 1934. Coleção Wilma de Paula.

Fig.13: Capa de Revista - Érico de Paula, Belo Horizonte, 1936. Arquivo Municipal de Belo Horizonte

Fig.14: A reprise de um banquete - Érico de Paula. Semana Illustrada, 1927. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.17: Capa de Revista -Fernando Pieruccetti, Belo Horizonte, 16 de setembro de 1933. Arquivo Municipal de Belo Horizonte.

Fig.18: Henrique Diniz Filho - Fernando Pieruccetti, Folha de Minas, 1936, Coleção Yedda Pieruccetti.

Fig.19: Capa de Jornal - Fernando Pieruccetti, Diário de Minas. 6 de fevereiro de 1936. Coleção Yedda Pieruccetti.

Fig.20: Caricatura - Delpino Junior, Revista Para Todos, 1928. Coleção Alberto Delpino de Mendonça.

Fig.21: Capa de Revista - Delpino Junior, Revista Para Todos, 7 de abril de 1928. Coleção Alberto Delpino de Mendonça.

Fig.22: Caricatura Antonio Carlos - Delpino Júnior, O Globo, maio de 1929,. Coleção Alberto Delpino de Mendonça.

Fig. 23 Capa de Revista - Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1927, n.18. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig. 24 Capa de Revista – Domingos Monsã. Semana Ilustrada, 1927, n.29. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig. 25 Capa de Revista - Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1928, n.40. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.26 Capa de Revista- Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1927, n.28. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.27: Capa de Revista - Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1927, n.24. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.28: Capa de Revista - Érico de Paula, Bello Horizonte, 30 out., 1936, n.73. Arquivo Municipal de Belo Horizonte.

Fig.29: Ilustração Tiradentes- Domingos Monsã, Semana Ilustrada, 1928, n.46, p.19. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.30: Capa de Revista- Fernando Pieruccetti, Montanheza, 1936, n.34. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.31: Capa de Revista - Delpino Júnior, Montanheza, 1936, n.29. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.32: Capa de Revista - Domingos Monsã, Semana Ilustrada, 1927, n.21. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig. 33: Capa de Revista - Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1927, n.22. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.34: Capa de Revista – Domingos Monsã, Semana Ilustrada, 1927, n.26. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.35: Capa de Revista – Domingos Monsã, Montanheza, 1936, n.30. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.36: Capa de Revista – Domingos Monsã, Semana Ilustrada, 1927, n.20. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.37: Charge - Delpino Júnior, Montanha, 1936, n.22 p.12. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig. 38: Caricatura – Domingos Monsã, Montanha, 1936, n.18 p.24. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.39: Charge- Delpino Júnior, Montanha, 1936, n.27, p.29. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.40: Charge- Fernando Pierucetti, Revista Momento, 1936, n.26, p.5. Coleção Yedda Pierucetti.

Fig. 41: Ilustração – Domingos Monsã, Bello Horizonte, 1933, out n.8, p. 8. Arquivo Municipal de Belo Horizonte.

Fig.42: Capa Revista - Delpino Júnior, Semana Ilustrada, novembro 1928, n 72-73. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.43: Charge- Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1927, n.24, p.21. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig. 44: Charge - Érico de Paula, Semana Ilustrada, 7 de jun 1928. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.45: Capa de Revista -Domingos Monsã, Semana Ilustrada, jan. 1928 n.33.Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig. 46: Charge - Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1928, n.38, p.11. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig. 47: Charge- Delpino Junior, Montanha, 1936, n.17, p.12. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.48: Charge- Delpino Junior, Montanha 1936, n.21, p.14. Biblioteca UFMG: Arquivo Linhares.

Fig.49: Capa de Revista - Érico de Paula, Silhueta, 1932, n.6. Arquivo Municipal de Belo Horizonte

Fig. 50: Ilustração - Fernando Pierucetti, Folha de Minas,18 de novembro de 1934, p.13. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig.51: Ilustração poema de Achiles Vivacqua - Érico de Paula Cidade Vergel, junho, 1927. Arquivo Municipal de Belo Horizonte.

Fig.52: Ilustração poema de Emílio Moura - Fernando Pierucetti, O Surto, 1934, p.48. Biblioteca Nacional.

Fig.53: Ilustração (caricatura) poema de Carlos Drummond - Érico de Paula, Silhueta, 1932, n.1, p.25. Arquivo Municipal de Belo Horizonte.

Fig. 54: Ilustração de poema de Carlos Drummond - Delpino Júnior, O Surto, 1934, p.43. Arquivo Municipal de Belo Horizonte.

Fig.55: Ilustração de poema de Carlos Drummond - Domingos Monsã, Folha de Minas, 1 de janeiro de 1930, n.5. Coleção João Batista Monsã.

Fig. 56: Peúba,- Delpino Júnior, 1936, (paradeiro desconhecido). Reprodução. Coleção Alberto Delpino Mendonça.

Fig.57: Noturno de Belo Horizonte - Delpino Júnior, 1934. Coleção Alberto Delpino.

Fig. 58: Jornaleiros – Fernando Pierucetti, 1936. Coleção Museu Mineiro. Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais.

Fig. 59: Miséria – Fernando Pierucetti, 1936 Coleção Museu Mineiro. Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais.

Fig. 60: Retrato do Barão Herman Von Tiesenhausen – Érico de Paula, 1936. (reprodução) Coleção Wilma de Paula.

Fig. 61: Marte e Vênus - Érico de Paula, 1936. (reprodução). Coleção Wilma de Paula.

Fig. 62: Caricatura de Fernando Pierucetti – Delpino Júnior, 1936. Coleção Yedda Pierucetti.

Fig. 63: Caricatura de Delpino Júnior - Domingos Monsã, Semana Ilustrada, 1927. Coleção Alberto Delpino Mendonça.

Fig. 64: Caricatura de Érico de Paula - Domingos Monsã, Semana Ilustrada, 1927. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

Fig. 65: Caricatura Monsã - Érico de Paula, Semana Ilustrada, 1927. Coleção João Batista Monsã.

Fig. 66: Caricatura Delpino Júnior - Grupo de Artistas do Salão Bar Brasil, Folha de Minas, 1936. Coleção Alberto Delpino Mendonça.

Fig.67: Charge Domingos Monsã - Grupo de Caricaturistas da Revista Semana Ilustrada, Semana Ilustrada, 1927. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

Existem poucos estudos que compreendem a Arte Moderna em Belo Horizonte, referentes ao período anterior a 1944, ou seja, antes da primeira exposição de Arte Moderna patrocinada pelo então Prefeito Municipal Juscelino Kubitschek.¹ A carência de pesquisas se torna ainda maior, se nos referirmos às análises que abordam essa temática, a partir de uma perspectiva historiográfica, tornando pertinente a construção de novas reflexões.

No desenvolvimento desta pesquisa, verificar-se-á a relação entre a caricatura e o modernismo, investigação que se torna relevante devido à viabilidade de novas investigações em torno da gestação desse movimento artístico na cidade de Belo Horizonte. Estabelecer uma análise, sobre tal processo cultural, possibilita uma discussão que engloba aspectos políticos, culturais, ideológicos e econômicos que constituíam a conjuntura histórica na qual a sociedade belo-horizontina se intercalava.

Mediante as complexidades que se evidenciam no estudo sobre o modernismo brasileiro, é possível relacionar a caricatura como um fator relevante para a configuração dessa corrente artística. Para a compreensão de como esses artistas e suas obras se incorporam ao seu contexto, primeiramente, faz-se necessário traçar uma contextualização da manifestação das artes, no período referente às décadas de 1920 e 1930.

Para estabelecer um estudo, a partir da relação entre caricatura e modernismo, torna-se relevante contextualizar essa forma de expressão sob o prisma da industrialização, da expansão urbana e do desenvolvimento da imprensa. Ou seja, pretende-se focar a caricatura enquanto forma de manifestação cultural que é influenciada por processos e fenômenos que delinearam as características da Modernidade no Brasil, nos últimos anos do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

No prefácio da edição de 1988, de *Tudo que é Sólido desmancha no Ar*, Marshall Berman define “o modernismo como qualquer tentativa feita por mulheres e homens modernos no sentido de se tornarem não apenas objetos, mas também sujeitos da modernização, de apreenderem o mundo moderno e de se sentirem em casa nele” (BERMAN, 2007, p.11). Essa definição sintetiza a proposta que o presente estudo toma como pressuposto, para prosseguir sua respectiva argumentação e desenvolvimento. É possível inferir que o

¹ De acordo com a observação de Adrian Gorelik (1999), um aspecto paradoxal esteve sempre presente nesses grupos que se denominavam modernistas, mas, somente na década de 1930 isso se tornou mais identificável. Nos anos seguintes, esses intelectuais se unem ao Estado, para configurar um projeto de definição e delimitação de sua tradição cultural, a partir de uma sociedade que possuísse uma identidade nacional que contradiz suas propostas primárias: o combate à tradição e seu caráter internacionalista.

modernismo é definido como uma tentativa – voluntária ou involuntária - de produzir manifestações que representem os impactos de uma sociedade marcada pelo fenômeno da Modernidade. Assim é que o comportamento dos caricaturistas e suas produções artísticas são aspectos relevantes para o desenvolvimento de uma cultura modernista em Belo Horizonte.

A experiência do caricaturista, no seu mundo social, permite que ele possa ser reconhecido a partir do contexto no qual sua obra foi produzida, considerando, tais representações, construções determinadas pelos indivíduos que as forjam. Portanto, as obras se estabelecem enquanto reações culturais das condições objetivas e estruturais da sociedade em que “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler” (CHARTIER, 1990, p.17).

O referencial teórico, desenvolvido por filósofos como Benjamin (1986) e Adorno (2006), é relevante para a conceituação e análise dos movimentos artísticos contemporâneos, tais como o modernismo e sua relação com as transformações socioeconômicas do início do século XX. Tais autores constataram que a indústria não só imprimiu uma influência sobre a sociedade, mas também na arte. Entretanto, para eles, a indústria criou mecanismos para reproduzir as obras de arte. Os meios de reprodução não só criaram modos de multiplicação entre as massas, mas afetaram intimamente os artistas que detinham técnicas artesanais de criação.

As obras suscetíveis às técnicas de reprodução perderam sua *aura*, fragmentando o que restava de ritualístico em sua essência. Seguindo esse argumento, Benjamin aponta que a obra de arte, na era da reprodutibilidade, perde seu valor intrínseco, ritualístico e se converte ao valor de troca. Ou seja, a obra de arte, na era da Modernidade, é fortemente influenciada pela indústria na qual se torna mais uma mercadoria, dentro do circuito de economia de trocas simbólicas. Para o autor, na medida em que a arte vai perdendo sua significação social, é perceptível no público uma separação entre o espírito crítico e a fruição. Porém, essa inovação ocorrida na arte amplia suas possibilidades, na medida em que torna o seu acesso mais democrático - no caso da caricatura - e possibilita contribuir para uma politização da arte.

Após a última explanação, é possível identificar a obra de arte moderna enquanto uma manifestação cultural influenciada pelas abruptas transformações das estruturas econômicas e sociais contemporâneas. Daí a necessidade de compreender como o desenvolvimento urbano industrial e as aspirações intelectuais de tendências modernistas refletiram diretamente na produção artística em Belo Horizonte, nas décadas de 1920 e 1930. Argan (1992) apresenta uma precisa definição na qual ele afirma que o modernismo se constitui por:

[...] correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial [...] uma arte em conformidade com a sua época e a renúncia à inovação de modelos clássicos, tanto na temática quanto no estilo (ARGAN, 1992, p.185).

O modernismo, enquanto movimento urbano e universalista, desenvolve-se nas capitais europeias, atingindo, posteriormente, as cidades de países periféricos como o Brasil (ANDRADE, 1995). Propõe-se, dessa forma, uma discussão sobre a arte moderna enquanto um conjunto de manifestações resultantes da interação entre o artista e a cidade, enfatizando os aspectos que influenciaram sua produção. O modernismo se configura como uma corrente artístico-cultural, relacionada à nova dinâmica do estilo de vida urbano, uma vez que engloba um conjunto de fenômenos gerados na dinâmica da metrópole moderna:

Por uma série de razões sociais e históricas a metrópole, da segunda metade do século XIX e da primeira do século XX, ingressou em uma dimensão cultural totalmente nova. Agora era uma cidade muito maior ou inclusive uma capital de uma nação importante. Era o lugar onde começavam a se formar novas relações sociais, culturais, econômicas mais além da cidade e da nação em seu sentido mais antigo (WILLIAMS, 1988, p.65).

Em suma, a caricatura contemporânea pode ser definida como uma representação resultante da experiência e a relação do artista no meio urbano, enquanto uma manifestação modernista. Estudos como os de Velloso (2003)² e Belluzo (1992)³, analisam a caricatura como uma relevante contribuição para o desenvolvimento do modernismo no país, através da atuação de intelectuais caricaturistas do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente, na virada do século XIX para o XX. Por meio dos escritos satíricos e das caricaturas, o grupo buscou mostrar as mudanças que estavam ocorrendo nos tempos modernos. As caricaturas desses intelectuais abarcavam críticas à sociedade, à política, ao racionalismo e ao ideal europeu das elites. Configuraram uma arte que se adaptava aos tempos modernos: informal, veloz, massiva, com uma linguagem e estética que eram capazes de estabelecer uma comunicação mais dinâmica com grande parte da sociedade.

Relacionar caricatura e Modernidade requer um exercício minucioso. Para que não ocorram certos anacronismos e conceituações imprecisas, deve ser enfatizado que a caricatura que se pretende abordar é a caricatura da Indústria Moderna, da dinâmica capitalista. A fonte enfocada neste trabalho é a caricatura que se desenvolveu nos períodos posteriores à

² VELLOSO, Mônica Pimenta. Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

³ BELLUZZO, Ana Maria. Voltolino e as raízes do Modernismo. São Paulo: Marco Zero, 1992.

Revolução Francesa, influenciada pelo aprimoramento da imprensa e da indústria no século XIX. Essas formas de expressão foram representadas em jornais e folhetos, em um período no qual a arte não seria mais exclusivamente devocional, mas um veículo de divulgação, um produto capaz de se comunicar com as massas e em algumas ocasiões utilizado como ferramenta política.

A caricatura é, sobretudo, uma forma de expressão estética que constitui a reprodução gráfica de uma pessoa, animal ou coisa, exagerando-se certos aspectos com intenção satírica, cômica ou bizarra. As primeiras formas deste estilo remontam ao início do século XVII, de autoria dos irmãos Anibale e Agostini Carracci. Na conceituação acadêmica mais específica, a Caricatura significa “a representação da fisionomia humana com características humorísticas, cômicas ou grotescas, acentuando de forma desproporcional certas características físicas articulando com as características emocionais” (ROMUALDO, 2005, p. 182). Já a Charge, é melhor definida como uma subdivisão da Caricatura, abordando fatos ou conhecimentos específicos devido à grande ênfase na expressão visual, e na mensagem inteligível, torna-se um veículo de comunicação de grande acessibilidade. O Cartum geralmente é um gênero em que o conteúdo temático e visual se apresenta de forma mais livre no momento em que é dirigido a eventos e assuntos atemporais e genéricos. Mas isso não significa necessariamente que exista uma abstinência na abordagem política e social. Sendo a caricatura o elemento estético em maior evidência nestas formas de expressões gráficas, apresenta-se como um elemento presente tanto na Charge como no Cartum (idem, 2005). Portanto, pelo fato de a charge e o cartum serem compostos por caricaturas e delas derivados essencialmente e, como na análise das fontes em relação aos artistas pesquisados, estes sempre são referidos como caricaturistas, optou-se neste trabalho direcionar aos artistas como *caricaturistas*.

Através de experiências estéticas que se difundiram nas correntes pós-renascentistas, artistas elaboravam retratos da face de pessoas, relacionando-a com animais ou objetos. Por este motivo, surgiu a denominação italiana *Ritrati Carichi* (retrato carregado), do qual foi derivado o termo Caricatura.

E os inventores da arte não foram os propagandistas pictóricos, que existiam, de uma forma ou de outra, séculos antes, mas dois artistas altamente sofisticados e refinados, os irmãos Carracci. Poucas de suas caricaturas têm sido identificadas, mas, segundo fontes literárias das quais não temos motivos para duvidar, os Carracci inventaram também a brincadeira que consiste em transformar a cara da vítima na de um animal ou mesmo na de um utensílio inanimado, praticada pelos caricaturistas desde então (GOMBRICH, 2007, p.290).

Esse gênero se propagou como um meio de polemizar ou acentuar, de forma aguda, uma pessoa ou um grupo social já existente, a fim de direcionar uma noção de reconhecimento desse ser caricaturado. A caricatura, portanto, é uma expressão na qual os desenhos acentuam detalhes desproporcionais do indivíduo ou do objeto representado. “Neste sentido, a caricatura nunca tenta enfeitar o próprio objeto, mas sim enfeá-lo, enfatizando certos traços até a deformidade” (ECO, 2006, p.152). Em um dicionário de 1681, o termo Caricatura significa “um método de fazer retratos do qual se procura o máximo de semelhanças com o conjunto da pessoa retratada, enquanto por brincadeira e às vezes por zombaria, os defeitos dos traços copiados são exagerados e acentuados desproporcionalmente (...)”.⁴

As formas caricaturais específicas foram aprimoradas, em especial no século XVII, consolidando-se no campo das artes durante o século XIX. Em meados do século XVIII, o desenvolvimento da caricatura inglesa, com contornos fortes e um teor militante, expressados através de alegorias e símbolos, deu origem às tradicionais caricaturas e charges políticas. “Na Inglaterra desse período, retratos caricaturados foram inicialmente introduzidos em estampas políticas, nas quais a caricatura tornou-se uma arma social por desmascarar e ridicularizar as pretensões dos poderosos” (BOIME, 1988, p.72). Durante o século XVIII, na França Revolucionária, a iconografia satírica era difundida recorrentemente para as classes populares, com o intuito de atacar a aristocracia. Artistas, como Jacques Louis David, recorreram à forma de expressão caricatural, a pedido da burguesia, com a finalidade de obter maior apoio e mobilização das classes populares, durante o desenrolar da Revolução.

Uma vez que o rei foi guilhotinado em janeiro de 1793, no entanto, todo o aparelho de propaganda fora empregado, incluindo os caricaturistas que foram chamados para preparar a população francesa para a invasão estrangeira e a contra-revolta doméstica de simpatizantes monárquicos (*idem*, 1988, p.72).

Em virtude da ênfase na expressão visual, e na mensagem inteligível, a caricatura torna-se um veículo de comunicação de grande acessibilidade. A caricatura, entretanto, tem um grande poder de interlocução, sendo largamente difundida entre vários segmentos sociais. Muito se deve à predominância do conteúdo imagético, pois esse gênero é integralmente visual, proporcionando uma compreensão acessível de sua mensagem. Em suma, a caricatura é um gênero estético no qual o desenho é realizado de forma mais veloz e dinâmica. Devido a

⁴ Citação retirada de um dicionário de Filippo Baldinucci, datado de 1681. Para mais ver em: GOMBRICH. E.H. O experimento da Caricatura. In: Arte e Ilusão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2007.

seu impacto, seu potencial sintetizador de significados, e sua comunicação célere, a arte caricata é um veículo que dialoga de forma eficaz com o grande público.

A Arte do caricaturista é de apreender este movimento por vezes imperceptível, e de torná-lo visível a todos os olhos, ampliando-o. Ele mascara (no sentido de simular, fazer caretas seus modelos como eles mesmos simulariam se fossem até o fim de seus trejeitos). Ele adivinha, sob as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria (BERGSON, 2001, p.21).

Com o desenvolvimento da imprensa, a caricatura se estabeleceu como um importante instrumento de comunicação social. As propriedades mais sintéticas e leves do desenho caricatural têm uma capacidade de transmissão de mensagens que pode ter um alcance mais amplo, sendo assimilável por uma extensa parte da sociedade, conferindo assim seu caráter popular (MOTTA, 2006). Como Walter Benjamin (1986) enfatiza, em seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, este gênero historicamente possui uma característica mais democrática, devido a maior difusão e propagação, tornando-se acessível às classes populares. Em virtude da intensa ênfase na expressão visual, e na mensagem inteligível, torna-se um veículo de comunicação de grande acessibilidade (ROMUALDO, 2005).

A facilidade com que ela se comunica com o grande público e a acessibilidade de sua mensagem oferecem um argumento adicional para os críticos que vêm confirmadas suas suspeitas de se tratar de expressão cultural vulgar (...). A caricatura ajuda a produzir os eventos conflitos e grandes personagens políticos para a linguagem popular, tornando tais temas mais palatáveis para indivíduos iletrados e/ou socialmente excluídos (MOTTA, 2008, p.16).

O poder de interlocução e diálogo da caricatura e suas propriedades que despertam a curiosidade e o interesse de grande parte da sociedade, independente de suas classes, tem por força motriz sua essência cômica. Em vários exemplos, as charges e caricaturas tornam-se uma forma de arte irônica, sarcástica e satírica, preservando o tom humorístico. Os traços carregados e exagerados geram um aspecto bizarro e grotesco, despertando o campo da curiosidade e não necessariamente, o campo de repugnância. Tais traços acentuam as características não só físicas, mas também características do caráter e personalidade do indivíduo retratado. Em suma, tal forma de expressão foca os políticos como alvos de sátira e comicidade. Focar tal expressão em uma classe social, um indivíduo ou uma facção política, não é uma ação despreziosa, mas sim consciente.

Formas de arte cômica, muitas vezes trabalham em um nível subconsciente, porque nós não necessariamente abordamos estas sob um aspecto intelectual. Quando o

ímpeto de artistas nos choca ou nos comove ao tentar desferir sua opinião, estamos conscientes de confronto sob uma voz altamente partidária. Humoristas podem fazer o seu ponto tão inequívoco, mas muito mais sutil (REAVES, 2010, p.2).

Através de estudos como o de Henri L. Bergson⁵, o gênero caricatural frequentemente está relacionado à comicidade, pois estimula o riso. Debates acerca da comicidade refletem como ela pode ser um elemento capaz de prejudicar e desestabilizar a imagem política (MOTTA, 2007). Bergson parte da hipótese de que esta percepção remonta a filósofos da Antigüidade como Platão e Aristóteles. Para tais pensadores, o cômico era o inverso da seriedade, portanto um aspecto obsoleto praticamente marginalizado (MALAGON, 2007). Um indivíduo, ao rir de outro ou zombar do mesmo, tem a pretensão de emitir uma atitude de superioridade, uma vez que entram em choque os defeitos e imperfeições do seu alvo. A caricatura, nesse sentido, utiliza o humor não só como aparato de comunicação com as massas, mas serve-se de sua característica coletiva de inferiorizar personagens de grande evidência na sociedade. A representação do caricaturista, uma vez que é subjetiva, necessita de um outro ser para que a transmissão de sua mensagem seja interpretada e posteriormente considerada uma expressão humorística.

O riso agressivo e destrutivo, a derrisão, guarda estreita proximidade com o universo do grotesco, que diz respeito ao que é estranho, bizarro, extravagante, deformado, feio, monstruoso e ridículo. Há quem sustente, e com certa dose de razão, que a caricatura pertence ao domínio do grotesco, por sua ênfase na deformação e no gosto pela hipérbole (MOTTA, 2007, p.197).

A ampliação da imprensa, que ocorreu no período da Renascença, muito colaborou para a acessibilidade e popularização da caricatura no século XVII (MALAGON, 2007). A caricatura passou a se institucionalizar como expressão e suas derivações, charges e cartuns, passaram a se desenvolver. Gradualmente, vários jornais e revistas começaram a inserir em suas páginas charges e caricaturas (SARIGUL, 2009). Porém, foi no século XIX, com o desenvolvimento industrial e a ampliação da imprensa, que a caricatura obteve um alcance popular mais abrangente.

A caricatura política nasce e se desenvolve vinculada a um novo meio de comunicação: A Imprensa, em um contexto histórico de luta pela liberdade de expressão, de formação de partidos políticos e de correntes de oposição aos governos. Realista em seus conteúdos, satírica em suas formas, encontra um espaço

⁵ O riso, para Bergson, é uma interação social, e o ser que gera o humor necessita de um outro para que seja capaz de receber esta expressão e compreendê-la. Para mais ver em: BERGSON, Henri Louis. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

próprio no jornalismo, como o jornalismo gráfico de propaganda, crítica e capacitação do instante político mais atual (DURÁ, 1999, p.11)

Se os jornais e revistas eram veículos de leitura, que assim como vários outros objetos oriundos da dinâmica industrial compunham o arsenal das inovações cotidianas, é esse tipo de caricatura que vai se integrar à Modernidade.

Mas a característica geral deste período é a divulgação, ampliação da imprensa, um veículo fundamental para o desenvolvimento e expansão deste tipo, de gênero que **neste século (XIX)** em que assistimos a uma mutação do artista-caricaturista de caricatura-jornalista, isto é, a partir de agora o caricaturista torna-se jornalista que irá usar uma variedade de meios à sua disposição (a imagem, por exemplo) para alcançar as massas, massas que no século XIX, em sua maioria não sabe ler nem escrever, daí o papel fundamental deste meio, que se tornará veículo único capaz de usar uma linguagem popular e acessível para todos (MALAGON, 2007, p.6, **grifo nosso**).

O devenir histórico, no qual a Modernidade é delineada, tem suas raízes germinadas a partir de um ciclo dialético. Percebe-se que a edificação desse fenômeno intensificou-se a partir do fortalecimento da burguesia, enquanto classe dominante, e sua hegemonia sobre os meios de produção e aparatos ideológicos. Alicerçada em tendências filosóficas e ideológicas, ao longo do século XIX, a classe burguesa apropriou-se dessa vertente intelectual, embasada na razão instrumental e na lógica. Tal utensilagem foi empregada para o desenvolvimento das forças produtivas, alcançando finalmente a etapa de Industrialização, mais conhecida como Revolução Industrial.

O processo técnico no qual o sujeito se coisificou após sua eliminação da consciência, está livre da plurivocidade do pensamento mítico bem como toda significação em geral, porque a própria razão se tornou um mero adminículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba. Ela é usada como um instrumento universal servindo para a fabricação de todos os demais instrumentos (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 37).

A hegemonia burguesa sobre a economia e a política operou-se gradualmente, a fim de estabilizar e padronizar o *modus vivendi* da sociedade ocidental, através da universalização de valores, costumes e comportamentos. Max Weber (2009) refere-se a esse processo, a partir do termo que ele define como *desencantamento do mundo*.⁶ A partir desse processo, a interpretação lógica da realidade e desmistificação do mundo, a religião, principalmente no

⁶ Para Max Weber o desencantamento do mundo corresponde ao período de delineação da moral burguesa, sendo que a religião perde seu sentido mágico de compreensão do mundo, passando por uma desmistificação, e no campo das ciências, essas ganham autonomia das instituições sagradas agregando um sentido prático e puramente racional nas atividades de cunho técnico. Para mais ver em: WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

que se refere à ética protestante, passa para o campo ascético e a política permanece predominantemente laica. Karl Marx, no *Manifesto do Partido Comunista*⁷, já antecipou a identificação de tal fenômeno, ordenado e elaborado posteriormente por Weber, no qual o ideário do progresso e racionalidade se sobrepôs à religião cristã: “Quando no século XVIII, as ideias cristãs cederam às ideias do progresso, a sociedade feudal batia-se em sua última batalha com a burguesia, a sociedade revolucionária (MARX, 1986, p.12)”.

Impulsionado pela mentalidade burguesa, esse período foi caracterizado pela tensão entre a tradição e a inovação. A racionalidade capitalista padronizava a moral, a mensuração de espaço e tempo, além de objetivar as relações sociais. Desta forma, as inovações criadas pela emergente sociedade de consumo se chocaram com permanências contidas de crenças e tradições. O aprimoramento dessas forças produtivas, mediadas pelo uso da técnica, gerou o processo de industrialização e urbanização que se difundiu da Europa Ocidental para o restante do mundo. Portanto, tal fenômeno é definido como o período caracterizado pelo desenvolvimento capitalista, no decorrer do século XIX, que, não só afetou as relações produtivas, mas também desencadeou transformações em todas as esferas da sociedade.

Portanto, é pertinente destacar que as expressões culturais e artísticas, não ficaram imunes ao desenvolvimento do Capitalismo avançado, dentro da dinâmica da Modernidade, ou seja, as transformações de caráter socioeconômico influenciam as formas de interpretação e representação da realidade social. Karl Marx enfatiza que as experiências do homem, a partir das estruturas sociais, reproduzem as formas de relações e comportamentos com o mundo real. Em seus *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* o autor aponta que:

Todas as relações humanas com o mundo, em suma, todos os órgãos da sua individualidade (...) que são imediatos na sua forma enquanto órgãos comuns, são, na sua relação objetiva, ou seu **comportamento diante do objeto**, a apropriação desse objeto. A apropriação da realidade humana, maneira como esses órgãos se comportam diante do objeto, constitui **a manifestação da realidade humana** (MARX, 1986, p.23, **grifo do autor**).

Em *O Capital* o autor afirma que a estrutura econômica da sociedade é a engrenagem que condiciona a dinâmica da vida social, política e intelectual. Marx e Engels apontam que o “desenvolvimento político, jurídico, religioso, literário, artístico, etc. assenta-se sobre o desenvolvimento econômico, mas reagindo uns sob os outros e sobre a própria base econômica” (ENGELS, p.19, 1986).

⁷As citações de autoria de Karl Marx e Friedrich Engels, foram retiradas da coletânea de textos dos autores, intitulada: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Sobre Literatura e Arte. São Paulo: Global Editora, 1986.

Com o processo de racionalização instrumental e *desencantamento do mundo*, ocorre progressivamente a fragmentação das tradições, de cultos e reverências. Desta forma, a cultura e a arte se emancipam e se tornam mais autônomas de suas formas de dominações tradicionais (como a religiosa e política), viabilizando sua democratização, a partir do aprimoramento e ampliação da imprensa.⁸ Num outro aspecto, essas manifestações foram submetidas a uma dinâmica de mercado, geradas a partir do processo de *reprodutibilidade técnica* industrial, agregadas ao valor de troca do Capitalismo.

Não obstante, tais manifestações tornaram-se subordinadas a uma dinâmica de mercado, geradas a partir do processo de *reprodutibilidade técnica*, agregadas ao valor de troca do Capitalismo. Se a arte e as imagens, num aspecto, são suscetíveis a uma democratização, em outro, elas reproduzem em larga escala a ideologia da sociedade burguesa. “Com isto a cultura e a arte com suas manifestações perdem autonomia. Tais expressões se tornam mais uma mercadoria disponível no mercado” (CAMARGO, 2006, p. 48).

Para Walter Benjamin (2000), o advento da Modernidade, período que se circunscreve na virada do século XIX para o século XX, significou um período de conflitantes adaptações. Prosseguindo em seus ensaios, o autor afirma que cidades transformadas pela racionalidade burguesa, como a Paris do Segundo Império, foram espaços onde indivíduos tentavam sobreviver sob a nova ordem social emergente. Divididos, entre dois mundos, o das tradições e das inovações, muitos não tinham a capacidade de tramitar no labirinto urbano, marcado de contrastes. Citando o exemplo Baudelaire, Benjamin cita o poeta: “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?” (BAUDELAIRE, *apud* BENJAMIN, 2000, p.37).

Sobre esse sintoma sociológico, de adaptação frente às mudanças impostas, Benjamin toma como referência Georg Simmel, em suas constatações sobre a metrópole moderna: “As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou essa questão acertadamente” (BENJAMIN, 2000, p.36). Ainda refletindo sobre tal questão, Marshall Berman (2007) cita que a Modernidade intensificou esse tipo de comportamento ambivalente, ou seja, indivíduos que ora são propensos a aceitar e se entusiasmar com a nova conjuntura ou a criticá-la sob uma forma de saudosismo voltado mais para o conservadorismo e para a manutenção das tradições:

⁸ Existe uma divergência entre Benjamin e Adorno no que se refere à obra de arte no período do Capitalismo Industrial. Para mais ver em: ABREU, Eide Sandra Azevedo. Walter Benjamin e o tempo da grande indústria, *Revista Diálogos*, DHI/UEM, 02: 65-79,1998.

a modernidade ou é vista como um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas (BERMAN, 2007, p.35).

A racionalização da sociedade torna-se, portanto, pilar primordial para a sustentação do *sóbrio capitalismo burguês*, como destaca Weber (2009). Georg Simmel (1987) complementa a tese de Weber, ao definir que, nesse momento, os polos urbanos e industriais tornam-se espaços onde as relações sociais são suscetíveis à objetividade e racionalidade, ao cálculo e formalidade lógica, devido à influência da economia do dinheiro.

Sob tal lógica, a cidade torna-se polo administrativo, lócus da racionalização das relações econômicas sociais e culturais.⁹ A cidade perde sua dinâmica anterior, de espaço meramente habitacional e comercial. No final do século XIX, o mundo urbano triunfa. Ou seja, nasce o polo independente do meio rural, o grande centro das relações econômicas, o território das indústrias modernas. As grandes metrópoles tornaram-se espaços mais dinâmicos para a interconexão de ideias e propostas, devido ao desenvolvimento industrial e de seus aparatos de comunicação, propiciando que tais processos, desenvolvidos na Europa, tivessem maior referência e visibilidade em regiões periféricas, em países como o Brasil.

As correntes migratórias e os diversos deslocamentos de população alteraram a relação tradicional entre cidade e campo. A divisão social do trabalho com novas regras e características do capitalismo em ascensão, destruiu modos de vida tradicionais, alterando drasticamente tanto as estruturas sociais como o ambiente natural. As sucessivas inovações econômicas e tecnológicas, aceleradas a partir do século XVIII, cujas origens recentes remontavam, pelo menos aos séculos XV e XVI, geraram um processo inédito de globalização ao estabelecerem vínculos econômicos, políticos e culturais em quase todas as regiões do planeta (VELHO, 1995, p.228).

Apesar da peculiaridade sob a qual o processo de modernização ocorreu, não se pode negar a influência do Eixo Atlântico Norte, principalmente da Europa Ocidental, como referência não só material como subjetiva. Esses processos provocaram transformações

⁹ De acordo com Georg Simmel, o advento da Modernidade foi possível por dois fatores nevrálgicos: o dinheiro e a metrópole. A expansão da cidade e a sistematização da troca comercial alteraram profundamente as relações humanas, regendo a nova dinâmica da sociedade. Ademais, a centralização das atividades sociais, religiosas e econômicas polarizaram o sentido da cidade, fazendo com que o espaço rural se tornasse mais dependente e mais próximo do espaço urbano. Em suma, o espaço urbano moderno desfragmenta e dita sua influência no espaço rural, além de esvaecer suas tradições. O dinheiro intensificou o contato comercial e meramente profissional entre os indivíduos e a metrópole, abrigou as heterogeneidades e as impessoalidades, nas quais várias pessoas vivem em um mesmo espaço mas indiferentes. As relações sociais se tornaram objetivas. Para mais ver em: SIMMEL, Georg. *A Metrópole e a Vida Mental*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1987.

abruptas, intensificando e acelerando o ciclo de permanências e rupturas na sociedade latino-americana.

(...) na América Latina, a modernidade foi um caminho para se chegar à modernização e não sua consequência; a modernidade se impôs como parte de uma política deliberada para se conduzir a modernização nessa política, a cidade foi o objeto privilegiado (GORELIK, 2008).

Mesmo surgindo focos de resistência na região, o arrebatador movimento da Modernidade Europeia foi uma tendência disseminada, principalmente entre as elites, e almejada por outros segmentos da sociedade brasileira.

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo, dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2002, p.232).

Seus impactos, que abarcam elementos de natureza diversificada – políticos, sociais, culturais –, influenciaram ações heterogêneas e idiosincrasias na criação intelectual e artística. Sobre esse aspecto, em muitos casos, como no Brasil, o modernismo estético – visões, manifestações artísticas e culturais - não acompanhou sincronicamente a modernização econômica - as reformas urbanas, os reajustes e atualizações de âmbito político e institucional. Como observa José Luis Romero (2009), a elite hegemônica mundial no período entre 1880 e 1930, ou seja, a burguesia europeia desenvolveu e difundiu uma mentalidade em que o passado deveria ser reinterpretado, o futuro era uma meta a ser alcançada e a renovação de seus valores e condutas morais deveriam servir de exemplos a serem reproduzidos por todo o restante do planeta.

Era inevitável que, entre tantas coisas as burguesias latino-americanas também aceitassem esse modelo de pensamento de eficácia comprovada. Nele, muitos matizes foram introduzidos, mas o seu núcleo foi recebido intacto e conservado fielmente até que as circunstâncias demonstram que começava a ser coisa do passado (ROMERO, 2009, p.341).

De acordo com Adriana Pérsico (2008), esse fenômeno que se desencadeou nos países da América Latina, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX,

provocou múltiplas interpretações ou distintos testemunhos de época, que caracterizam as variadas formas de se compreender a Modernidade.

A partir da dialética da Modernidade resultante na sociedade – modernismo e modernização - é que se calca o estudo sobre como esses fenômenos se intercalaram com a sociedade belo-horizontina e influenciaram formas de representações culturais entre as caricaturas e seus produtores. Pretende-se investigar e apresentar neste trabalho que, durante as décadas de 1920 e 1930, a caricatura era a principal forma de expressão artística capaz de apresentar uma das variantes do modernismo em Belo Horizonte.

Após as explanações anteriores, é possível identificar a obra de arte moderna, enquanto uma manifestação cultural influenciada pelas abruptas transformações das estruturas econômicas e sociais contemporâneas. Daí a necessidade de compreender como o desenvolvimento urbano industrial e as aspirações intelectuais de tendências modernistas, refletiram diretamente na produção artística em Belo Horizonte, na década de 1930.

Para autores como Vieira (1986), essa representação artística posicionava-se de forma marginalizada, no campo oficial das artes da Capital. É possível constatar que, desde 1918, o grupo dominante era constituído pela Escola de Bellas Artes de Aníbal Mattos, que os caricaturistas só iriam começar a ocupar um espaço relevante em 1936, com a exposição de arte moderna do Salão Bar Brasil, em 1936. Essa concorrência, calcada em uma espécie de “disputa” pela hegemonia e credibilidade das produções artísticas, refere-se ao que Bourdieu (1996) define como campo artístico. O campo artístico funciona como uma esfera da sociedade onde surge uma competição pela legitimidade e notoriedade cultural. Para isso, a produção artística busca, através de temas, técnicas e estilos dotados de valor, converter esse campo em valor simbólico.¹⁰

O campo artístico determina o campo de produção cultural no qual os artistas de uma determinada sociedade se inserem como agentes, sendo que alguns ocupam posições dominantes devido ao seu grau de autonomia e reconhecimento e outros se situam em posições marginais. Ou seja, o campo artístico se apresenta como uma arena, exatamente por ser configurado pela zona de competição na qual indivíduos e instituições disputam o monopólio e a hegemonia da autoridade artística, à medida que essa ganha autonomia.

Ivone Luzia Vieira (1997) ainda enfatiza que, em 1930, o modernismo em Belo Horizonte tomou mais forma e consistência com o Salão Bar Brasil de 1936, representando a

¹⁰ Campo Artístico ver em: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas, 2008. São Paulo, Perspectiva e BOURDIEU, Pierre. Três Estados do Campo. In: As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

conscientização dos artistas modernos de Belo Horizonte. Sob a iniciativa de Delpino Júnior, artistas mineiros, entre eles a maioria caricaturistas, se uniram com a proposta de difundir e inovar as artes belo-horizontinas. Além disso, atribuíram novas temáticas e formas, expandindo-as para fora dos âmbitos institucionais. Desta forma, poderíamos expandir, através das observações de Vieira (1997), e refletirmos se somente com a exposição de 1936 é que surgiram novas expressões, novos temas, novas formas de representação com uma essência modernista. Pretende-se então realizar um percurso sobre a vida sociocultural da sociedade belo-horizontina e seu campo artístico e tentar identificar os caricaturistas que já atuavam com uma certa frequência na cidade, e constatar que seus conteúdos já eram difundidos há praticamente uma década antes do Salão Bar Brasil de 1936. Aqui não se pretende minimizar a importância da mostra, muito pelo contrário, e sim conectar e refazer o trajeto de seus protagonistas, apontando como foram traçados seus trabalhos para chegar até 1936 e realmente dominar o campo artístico de Belo Horizonte.

Outros autores que realizaram pesquisa sobre o período, tal como Cristina Ávila, apontam o aspecto paradoxal do modernismo em Belo Horizonte. Para a autora, o modernismo da cidade só era manifestado através da literatura, seja nas revistas *Leite Criolo* ou *Revista*, de Carlos Drummond de Andrade. Esta observação abre um leque para alguns questionamentos: se por um lado, a única forma de expressão de modernismo em Belo Horizonte era a literatura, como podem ser classificadas as obras dos caricaturistas, através de suas charges e demais ilustrações? Existem outros campos para se manifestar o modernismo? Qualquer forma de expressão que seria uma forma de inovação e/ou representasse a Modernidade da sociedade industrial/capitalista poderia se classificar de modernista? Seria possível fazer modernismo que não fosse de uma forma consciente? O que seria exatamente o modernismo consciente? Para dar mais embasamento a estas questões seria também interessante adicionar mais uma: O modernismo só poderia ser manifestado através de grupos que de forma voluntária se autoproclamassem modernistas, ou, mais além, que se considerassem vanguarda?¹¹

No entanto, Ávila (1991) aponta que a relevância da exposição do Bar Brasil, de 1936, significou um marco no processo de transição das artes em Belo Horizonte em que o tradicional, representado por artistas de origem acadêmica e conservadora, cedeu lugar ao

¹¹ Para Raymond Williams, existe uma grande dificuldade sobre a formação de propostas político-culturais da vanguarda, mas é necessário observar mais além dos indivíduos, a conflituosa série de movimentos artísticos da história do modernismo. No entanto, a emergência de grupos conscientes, designados e condicionados é uma palavra chave para tal movimento. Para mais ver em: WILLIAMS, Raymond. A Política da Vanguarda. In: La Política Del Modernismo: Contra los nuevos Conformistas. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.

inovador, caracterizado em sua maioria por artistas de cunho moderno. Os artistas pressentiam que esse evento tinha grande significado para as artes em Belo Horizonte.

Tendo em vista tais processos, é fundamental identificar, através de análises mais aprofundadas, qual a relação dos artistas com as transformações ocorridas nas esferas políticas, sociais e econômicas da Capital mineira e procurar inseri-los dentro de uma nova proposta que reflita o modernismo brasileiro.

Antes de aprofundar a questão central deste capítulo, torna-se necessário realizar uma discussão bibliográfica, a partir do conceito de Modernidade e identificar como a caricatura foi um gênero estético influenciado por tal fenômeno. O marco conceitual abordado se dá com autores que definem este fenômeno como um processo gerado a partir do crescimento urbano, da consolidação do modo de produção capitalista e o conseqüente desenvolvimento da ciência, da indústria e da sociedade de mercado de consumo.

Para esta pesquisa, é relevante considerar, além de suas propriedades estéticas, o fenômeno artístico da imagem que se insere dentro dos vários processos históricos. Sobre esse aspecto, Panofsky (1986) alerta que a obra de arte deve ser explicada através dela mesma e é possível perceber a realidade social em que se insere. Porém, o método de Panofsky vem sendo contestado, como afirma Burke (2004), o qual alerta que se deve explicar a obra de arte dentro de seu contexto, relacionando-a com outros fenômenos culturais, não somente fixando-se na obra, mas também no artista. Neste viés, o método utilizado na pesquisa, para se consultar as referentes obras, baseou-se em estudo desenvolvido visando ao seu reconhecimento, enquanto produto de uma sociedade histórica. Não se pretende anular ou esquivar totalmente do método de Panofsky, mas fazer um caminho inverso, qual seja, analisar primeiro a sociedade para, posteriormente, analisar a obra, uma vez que se acredita que são fatores políticos, sociais e econômicos que impelem a produção artística. Para Pierre Francastel (1965), as contribuições da sociologia e da história estruturaram uma nova abordagem, em que se considera o material visual, relevando o tempo e o espaço em que estão inseridas tais fontes.

Estudo das sociedades ou da sociedade; tempos imaginários e tempos reais; toda arte é a transposição das necessidades e das aspirações da época em que nasce. É portanto, legítimo pedir-lhe tantos elementos de conhecimento histórico, isto é, descritivo e global, como sociológico, isto é, sistemático, da vida das sociedades. (FRANCASTEL, 1965, p.47)

A problematização, acerca da obra de arte, foi feita a partir da análise não só iconográfica ou iconológica, mas sim relevando a idiosincrasia e as circunstâncias sociais e

históricas que impeliram artistas a realizar uma obra. No entanto, a imagem carrega uma subjetividade, sendo concebida como fruto de um imaginário, representações e perspectivas, porém muito influenciada pelo seu contexto sociopolítico e até mesmo por causas econômicas, como Bourdieu afirma ao se referir ao campo artístico. A obra de arte possui intrinsecamente uma significação, pois é uma imagem repleta de símbolos que exige uma complexidade de análises, das quais não se pode reduzir a perspectiva da estética.

Se o estudo do caráter estético das obras oferece pois um terreno de estudo relativamente fácil e bem determinado, a investigação sobre aspectos significativos e sociais da arte se apresenta como infinitamente mais delicada. Para ser exato, cada época deve ser abordada com um método diferente (*idem*, 1965, p.42).

No Primeiro Capítulo, pretende-se verificar os elementos que influenciaram profundamente as formas de representações culturais no Brasil, tais como as charges e caricaturas. Destacam-se, dentro deste contexto, os caricaturistas, como indivíduos que configuraram uma cultura urbana capaz de captar as irrupções provocadas pelo movimento frenético da Modernidade. No seu prosseguimento, será desenvolvida uma análise para identificar o desenvolvimento do modernismo no país, sob as diversas peculiaridades que se manifestaram e quais suas relações com a sociedade da época. Será elaborada a análise sobre os sujeitos históricos, quais as influências artísticas, políticas e sociais que caracterizaram as tendências culturais no Brasil naquele período. Posteriormente, será investigado como este “mosaico modernista” influenciou os intelectuais e caricaturistas de Belo Horizonte, no projeto de desenvolvimento do modernismo local. A partir da difusão das múltiplas propostas modernistas no Brasil, pretende-se analisar “a dinâmica histórica, acompanhando os acontecimentos e buscar compreender as ideias que estavam sendo esboçadas na cultura do cotidiano” (VELLOSO, 2003, p. 359). A questão a ser discutida é articulada através da reflexão de como, e sob qual ponto de vista, a Semana de Arte Moderna de 1922 teve impacto sobre formas de representações de Belo Horizonte, como uma cidade distinta da cidade de São Paulo.

O Segundo Capítulo será realizado a partir da contextualização do cenário intelectual e cultural de Belo Horizonte, na década de 1920. Através do diálogo com a Historiografia e com as fontes - neste caso as revistas e demais periódicos em que esses caricaturistas atuaram - será investigado como os aspectos de uma cultura modernista se consolidaram na cidade. Através da análise desses veículos de comunicação, será possível obter informações de como os caricaturistas interagiram no ambiente intelectual da cidade. A partir da utilização de

conceitos como Modernização – a economia, as reformas urbanas, os reajustes e atualizações de âmbito político e institucional - e Modernismo - visões, manifestações artísticas e culturais – pôde-se refletir que tais processos não ocorreram de forma sincrônica, como em vários outros cenários (CANCLINI, 2008). No campo artístico e cultural predominavam correntes mais tradicionais. Seguindo-se a contextualização, será realizada uma articulação com o desenvolvimento das artes e da intelectualidade em Belo Horizonte, no princípio da década de 1920. Pretende-se articular uma relação de como o desenvolvimento da imprensa, assim como o desenvolvimento urbano de Belo Horizonte, juntamente com a propagação das novas propostas modernistas difundidas no país, no decorrer da década de 1920, foram elementos que influenciaram os caricaturistas na mobilização de um projeto de renovação das artes plásticas. A partir da leitura de suas obras, - as caricaturas e charges - pretende-se identificar como esses indivíduos representavam a cidade. Através da experiência peculiar dos caricaturistas, será delineado como eles compartilhavam uma forma distinta de interpretar e ilustrar a paisagem belo-horizontina, incorporado-a a uma conjuntura em constante mutação. Torna-se de grande relevância, para tal estudo, analisar, através das caricaturas, como tais agentes representavam a cidade sob a perspectiva modernista, procurando identificar como a modernidade era apreendida pelo lápis do caricaturista. A última parte do capítulo estabelece uma análise, a partir da produção desses artistas ao longo do final da década de 1920 e da de 1930, considerando a difusão da caricatura - que era inferiorizada e marginalizada em relação às demais manifestações artísticas de Belo Horizonte.

A parte final, conseqüentemente o Terceiro Capítulo, será configurada a fim de inferir como os caricaturistas, suas ações e suas obras contribuíram para a edificação de uma cultura modernista em Belo Horizonte, principalmente no campo artístico das artes plásticas. Para isso, pretende-se analisar as estratégias dos caricaturistas e de intelectuais, principalmente dos jornais *Folha de Minas* e *Estado de Minas*, até o período em que se inicia a Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, em 1936, evento que serviu de marco como a consolidação do modernismo em Belo Horizonte. Alguns jornalistas e críticos de arte do período lamentavam a omissão, na capital mineira, de uma arte revolucionária, como a que emergia em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, já na década de 1920. Muitos aspectos vinculados a essa exposição serão analisados: os participantes, os visitantes, as notícias de jornais e as obras. Este procedimento será realizado, a fim de detectar os motivos pelos quais os artistas que priorizavam suas atividades de caricaturistas eram tentados a penetrar no campo das belas artes da capital.

Em suma, vários autores apontam para a necessidade de se refletir, de forma mais complexa e crítica, sobre a própria construção da essência do modernismo brasileiro. Tal paradigma tem sido hegemônico em várias versões historiográficas no Brasil que associaram o modernismo a um tempo cronológico e espaço fixo: São Paulo, na década de 1920. O que se pretende, portanto, é repensar o movimento paulista de 1922 como um processo de confluências de várias ideias que já vinham sendo esboçadas na sociedade brasileira. Os modernismos brasileiros estavam presentes em várias cidades, desde a virada do século XIX para o XX, conforme vêm mostrando algumas análises mais recentes. Desta forma, o modernismo não pode ser cristalizado em São Paulo, como sendo o único expoente desse movimento no Brasil, nem mesmo o único fator de influência.

CAPITULO I O ADVENTO DA MODERNIDADE NO BRASIL: SEUS IMPACTOS SOCIOCULTURAIS

1.1 Manifestações e expressões culturais no Brasil: A caricatura e a Modernidade nas primeiras décadas do século XX

Para desenvolver uma discussão sobre as formas de expressões estéticas e culturais produzidas no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, torna-se relevante uma pequena análise e reflexão acerca de como o processo denominado Modernidade foi sendo construído, nos principais polos urbanos do país, afetando e transformando severamente as manifestações políticas, sociais, econômicas e culturais.

A Modernidade, longe de ser um processo simples, é aqui entendida como um fenômeno que corresponde a um conjunto de práticas sociais e culturais, movimentações políticas, transformações tecnológicas e urbanísticas que afetaram as bases materiais e imateriais da sociedade ocidental contemporânea, sendo um termo complexo de se conceituar e analisar.

Essa cadeia de movimentos influenciou e mobilizou diversos agentes, numa vastidão de espaços sociais, principalmente em dois aspectos. Por um lado, a consolidação do capitalismo industrial e a ética burguesa não só transformaram as estruturas econômicas, mas também valores, posturas, pensamentos em um ritmo abrupto e radical, resultando em uma ambivalência de êxtase e agonia. Por outro, essas mesmas manifestações se chocaram diretamente com os resquícios medievais, pulverizando instituições, valores e práticas tradicionais.

Em consequência, essa cadeia de movimentos, que aqui designamos como Modernidade, influenciou tanto os meios de produção artística utilizados pelos caricaturistas e até mesmo o clima ideológico e cultural que emanava e vingava na alma desses indivíduos.

“O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma” (KRAKAUER, 2009, p. 91). A análise anterior feita com primazia por Krakauer (2009), serve como referência para iniciar uma reflexão de como a caricatura - neste caso em particular, as caricaturas e charges de Belo Horizonte, durante o período de 1920 a 1936 - carrega o significado de uma época.

Tal significado conflui em minuciosas representações ou formas de expressão que carregam elementos de suma importância para a compreensão de um espaço e um tempo determinado. A leitura do sujeito histórico sobre seu contexto pode ser expressa de várias

formas. No que se refere à cidade moderna contemporânea, objetos da vida cotidiana, por mais simples e involuntários que possam parecer, tornam-se vestígios valiosos para se compreender tal contexto histórico. Esses objetos que à primeira instância são identificados como inócuos, podem revelar a verdadeira dinâmica da sociedade à qual pertencem. Portanto, estes componentes triviais do dia-a-dia podem conter a mesma quantidade de informações contidas nos relatos e crônicas voluntários de uma época.

A princípio, tais registros poderiam ser vistos de forma superficial e ingênua, porém contêm, desde sua forma e conteúdo, resquícios e rastros relevantes para auxiliar o relato de uma época. Neste caso específico, a caricatura foi intimamente influenciada por um fenômeno que englobava práticas, pensamentos, valores, percepções, que em movimento traçam determinados caminhos. E as caricaturas e charges de Belo Horizonte, realizadas no período que abrange 1920 a 1936, podem ser delineadas da mesma forma.

Retomando, mais uma vez, as pertinentes palavras de Krakauer, para nós o desenvolvimento da Modernidade que se instaura gradualmente no Brasil não foi registrado somente a partir de observações mais objetivas e voluntárias sobre tal processo. Começaram a florescer também na vida rotineira pequenos detalhes, objetos, fragmentos, rastros, que à primeira instância são desprezíveis, mas reunidos dentro do cosmo urbano tornam-se pertinentes evidências que expressam pensamentos e práticas da época sobre a qual nos focamos. Pequenas transformações nas relações sociais, na economia, na vida cultural, a inversão nas concepções e comportamentos, sobre esse novo ambiente moderno, são emitidos nas mais variadas formas de produção humana.

Desta forma, a questão fundamental sobre a produção cultural, no início do século XX, não pode ser desconectada da relação intrínseca com o desenvolvimento do cenário político e socioeconômico do Brasil. Para Marshall Berman (2007), a modernidade se compõe, a partir de uma relação dialética, de modernização e modernismo: “modernização entre economia e política, modernismo em arte, cultura e sensibilidade” (p.110). Uma vez que esse novo conjunto de práticas e relações sociais, ideologias, políticas, atividades econômicas e tecnológicas que provinham essencialmente de polos urbanos, influenciam as manifestações culturais – o modernismo – pretende-se compreender essa corrente artística e suas peculiaridades dentro de cidades como Belo Horizonte. Sem embargo, antes de direcionarmos este estudo para a capital mineira, torna-se pertinente focar também para o desenvolvimento do modernismo em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Tal exercício não só tem a intenção de detectar similaridades e peculiaridades, mas também possui o intuito de encontrar uma definição desse movimento no Brasil. Uma vez que a grande parte da bibliografia sobre

o Modernismo, em qualquer forma de representação, insiste em trabalhar com os modelos paulistas e cariocas, existe uma brecha no que se refere ao restante de cidades brasileiras como, neste caso, Belo Horizonte.

Portanto, para compreender o desenvolvimento das atividades artísticas e culturais manifestadas no Brasil, durante as primeiras três décadas do século XX, torna-se de grande relevância traçar uma pequena revisão sobre o impacto da Modernidade que não esteja restrita a uma perspectiva apenas embasada em comparações com a realidade europeia. Para tal exercício, é necessário analisar de forma mais minuciosa,

(...) o processo de modernização que o Brasil experimenta a partir do final do século XIX, que uma série de estudos recentes tem tentado pensar, de maneira mais dialética, a modernidade cultural que se instaura no país para além de categorias ortodoxas oriundas do modelo europeu (FABRIS, 1996, p.16).

Influenciadas pelas tendências desse período, as elites brasileiras procuravam se equalizar perante as novas tendências comportamentais, mercadológicas, urbanísticas e culturais da Europa ocidental, provocando mudanças de posturas e comportamentos no final do século XIX. Direcionando seu foco para o eixo do Atlântico Norte, essas elites procuravam reproduzir “os modos de viver, os valores, as instituições, os códigos e as modas daquelas que então eram vistas como as nações progressistas e civilizadas” (NEVES, 2003, p.19).

Sob a tutela de ideologia liberal, a expansão capitalista industrial das grandes potências econômicas atingiu países de economia periférica como o Brasil. A partir dessa dinâmica, foi iniciado o processo de exploração do proletariado, através de sua mão de obra barata e da obtenção de matéria prima dessas áreas menos desenvolvidas. A acentuação das relações sociais impulsionadas pelo novo contexto capitalista gerou dialeticamente confrontos de classe entre burgueses e operários. O avanço técnico científico impôs um ritmo cada vez mais acelerado do qual parte do mundo tem como meta atingir o polo do progresso e civilização, em oposição ao polo do atraso e da barbárie.

Nesse tempo retilíneo e direcionado mover-se-iam todas as nações, que viam e eram vistas como modernas e na medida em que se situassem no limiar das mais recentes conquistas da época, consideradas como manifestações inequívocas da primazia de seu engenho e arte (idem, 2003, p.21).

No caso brasileiro, a doutrina positivista¹², adotada pelas novas classes dirigentes que instauraram o regime Republicano no país, colaborou anteriormente para questionar as antigas instituições tais como a Monarquia e a Escravidão (SKIDMORE, 2003). O positivismo era uma corrente ideológica embasada na máxima de que toda proposição racional pudesse ser comprovada sob a lógica científica. Baseada em uma corrente filosófica do século XVIII, a concepção de progresso significava o domínio da racionalidade. Em meados do século XIX, essa corrente se consolidou como uma doutrina compromissada com o desenvolvimento científico e industrial, que ganhou adeptos na França, Inglaterra e Alemanha.

Portanto, as elites brasileiras se julgaram no dever de projetar um modelo de desenvolvimento embasado principalmente na corrente cientificista/positivista, em voga na Europa do século XIX. Para se alcançar o almejado progresso, tais grupos políticos acreditavam ser necessário implantar o modelo positivista de República e uma série de reformas de cunho modernizador. Diante de todas as reformas planejadas para modernizar os aspectos socioeconômicos, culturais e políticos do Brasil, emergia uma questão iminente; Enquanto o país tentava se ajustar e atualizar, de acordo com os padrões europeus ocidentais, a nação brasileira ainda permanecia indefinida.

A busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação, seria a tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República (1889-1930). Tratava-se na realidade de uma busca das bases para a redefinição da República, para o estabelecimento de um governo republicano que não fosse uma caricatura de si mesmo (CARVALHO, 2008, p.32).

Para a nova classe dirigente na recém-inaugurada República, era preciso organizar as instituições, controlar os conflitos de ordem política, mas também, criar mecanismos – imagens e símbolos - que fomentassem o imaginário coletivo, intensificando a identificação do povo com o regime Republicano e com a nova concepção de Nação – manobra árdua, difícil e dispendiosa. “Durante esse primeiro momento Republicano, ainda instável e turbulento, governo e intelectuais ligados ao novo regime não descuraram na difícil busca da construção de referências simbólicas para a República Brasileira” (NEVES, 2003, p.37). Desde a proclamação da República, com as graduais mudanças nas estruturas da sociedade, intensificaram-se debates a respeito da afirmação e definição da identidade nacional. Nesse cenário conturbado, surgem diversos movimentos que discutem o dilema da nação brasileira,

¹² Para Auguste Comte, fundador da doutrina Positivista, a sociedade e o seu trajeto histórico eram regidos sob leis da razão científica. Portanto a racionalidade e técnica seriam os mecanismos que proporcionariam esta organização e progresso da sociedade. Para mais ver em: CARVALHO, José Murilo A formação das Almas. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

o que permeia sua cultura e suas manifestações artísticas. Mais do que construir uma identidade nacional, era necessário também se desvincular de todos os resquícios da monarquia e da escravidão, a fim de mudar a imagem brasileira no contexto internacional.

As medidas para alcançar tal imagem foram a introdução de sistemas tecnicamente avançados de transporte, indústria, urbanização e sistemas de comunicação. Uma das primeiras medidas, para alcançar a almejada imagem de nação moderna, seria atualizar e aprimorar as estruturas urbanas de suas principais cidades. Tomando como referência a reforma de Paris, projetada pelo Barão Haussmann, as classes dirigentes do país sentiam a necessidade de transformar o cenário urbano, inspirando-se nas perspectivas paisagísticas nos estilos das grandes capitais do Atlântico Norte.¹³ “O modelo da transformação de Paris, concebida por Napoleão III e levada a cabo pelo Barão de Hausmann, exercia uma decisiva influência sobre as novas burguesias” (ROMERO, 2009, p.310). Acreditavam que estas mudanças seriam um grande passo para seu ingresso no mundo civilizado.

No projeto das elites, a modernização significou também um reordenamento geral dos espaços da política, com manutenção da exclusão popular da mesma, como no Império, e a reorganização dos espaços urbanos e rurais: as casas enfileiradas das colônias rurais corresponderam as vilas construídas para confinamento e disciplinarização dos operários urbanos. À nova disciplina de trabalho imposta pela implantação do colonato no campo corresponderam as novas disciplinas de trabalho e de sociabilidade instaurada nas fabricas, nas escolas, nos teatros, nas ruas da cidade, na intimidade da casa (ARIAS-NETO, 2003, p.227).

As reformas de cunho modernizante, engendradas no continente europeu, ressoavam no Brasil como uma meta a ser alcançada para o desenvolvimento do país. Tais empreendimentos influenciaram as reformas urbanísticas de cidades brasileiras que, à semelhança de outras cidades de países periféricos, inseriram-se no processo de modernização/ocidentalização, baseando-se esteticamente nos referenciais europeus:

(...) quase todas nações atrasadas se encontraram perante a equivalência entre modernização e ocidentalização e o problema do moderno foi posto paralelamente ao da identidade nacional. Um pouco por todo o lado distinguiu também a modernização econômica e técnica, da modernização social e cultural (LE GOFF, 1984, p.382).

Esse processo, no Brasil, ocorreu de forma mais conflituosa. Os primeiros movimentos que caracterizam a Modernidade na região são identificados a partir de reformas e projetos de

¹³ Durante 1853 a 1869, o Barão Haussmann implantou um processo inovador de urbanização em Paris, que serviu de referência para a reforma e construção de várias cidades da Europa e das Américas. Este tipo de urbanização tinha como objetivo a projeção de uma cidade racional, higiênica, planejada, funcional e zoneada. Para mais ver em: CHOAY, Françoise. O Reino do Urbano e a Morte da Cidade. São Paulo, n.18, p.1-427, maio,1999.

modernização inspirados em padrões da Europa ocidental e dos Estados Unidos. Esses projetos provocaram transformações abruptas, intensificando e acelerando o ciclo de permanências e rupturas na sociedade brasileira. A Modernidade foi uma meta para alcançar os projetos de modernização e não seu resultado. A Modernidade, no país, foi imposta a partir de um plano político deliberado para se conduzir a modernização. Neste aspecto, a cidade foi o palco privilegiado para tais tentativas e experimentos (GORELIK, 2008).

Grosso modo, a modernização de cidades brasileiras foi resultado de um projeto que almejava estipular uma cultura ideologicamente motivada para produzir uma transformação estrutural na sociedade. O Brasil se tornou um território abundante para a gestação e proliferação dos conflitos e tensões que adinham dos processos de modernização. Comparados aos modelos específicos europeus, os conflitos, devido à dialética do processo de modernização, geraram contrastes mais sutis, pois foram gerados de forma endógena, em relação ao caso de países latino-americanos.

No Brasil, por mais que alguns segmentos da elite resistissem, com suas tradições seculares, a esta nova ordem hegemônica difundida pelas burguesias europeias, as novas gerações começavam a aderir às novas ideias de progresso. Além disso, as ideias liberais ganhavam mais força, a partir de sua difusão, na classe média que ascendia nos grandes polos. A imagem do progresso, ao findar o século XIX, se definia melhor e era mais venerada à medida que suas premissas se concretizavam. Os avanços técnico-científicos e sua influência na política e na cultura transformavam permanentemente os costumes e valores da sociedade ocidental. Seu júbilo triunfal era prestigiado pelas elites da Inglaterra, da França e da Alemanha, como um escopo a ser reproduzido em todo mundo.

Para as classes dirigentes brasileiras, tal imagem deveria ser introduzida, a fim de se construir no novo mundo os pilares para edificar uma moderna civilização. Portanto, a Modernidade no Brasil significou um processo de inovação, racionalização, atualização e aprimoramento, que se difundiu tanto culturalmente como estruturalmente. Em suma, o que chamamos aqui de Modernidade, no Brasil, significou a transmissão dos mais recentes aparatos mercadológicos, urbanísticos, industriais e comportamentais europeus. Nesse sentido, a Modernidade brasileira foi um processo orientado por referências ocidentais.

(...) o planejamento e a execução de políticas públicas destinadas a modernizar as áreas urbanas, a implantar redes de comunicação capazes de encurtar distâncias territoriais e a facilitar o contato entre pessoas, como também orientou a produção, a circulação e o consumo de bens materiais e simbólicos, responsáveis pela mudança de uma parcela significativa dos modos de ver, acreditar, sentir e relacionar (BORGES, 2008, p.7).

De fato, desde a Independência, já existia uma tendência no Brasil - como em praticamente todos os países de economia periférica - de identificar a Europa como eixo civilizador, a partir de um modelo a ser seguido. Esse processo de subordinação do Brasil a outros Estados europeus remonta ao período no qual a região ainda era uma colônia portuguesa. Posteriormente, mesmo com a conquista de sua autonomia política, em 1822, o país ainda subsistiu dependente e submisso às imposições econômicas e ideológicas de potências europeias, como define Paul Singer:

A nova classe dominante via na dependência de seus países dos países capitalistas adiantados – até o último terço do século XIX, praticamente só o Reino Unido – o elo que os ligava à *civilização* da qual se acreditavam os únicos e autênticos representantes. Almejavam o progresso de seus países – a noção de desenvolvimento ainda não fora inventada – e só podiam concebê-lo como expansão contínua das atividades especializadas de exportação. Os elementos materiais e espirituais do progresso só eram alcançáveis mediante importação dos países *civilizados* para poder pagá-los havia que exportar. (SINGER, 1999, p.119).

A proclamação da República, em 1889, foi marcada pelo contexto da evolução capitalista, do avanço da ideologia liberal, das inovações técnico-industriais impondo às elites republicanas a necessidade de ajustar o Brasil frente às tendências políticas e econômicas ocidentais. “Substituir um governo e construir uma nação, esta era a tarefa que os republicanos tinham de enfrentar” (CARVALHO, 2008, p.24). A concepção difundida entre grande parte dos intelectuais era de que os europeus concebiam o Brasil como um país atrasado culturalmente, devido a sua miscigenação e indefinição enquanto nação. Para esse segmento, modernizar e alcançar a equivalência dos demais centros de economia desenvolvida significava organizar a sociedade brasileira, a fim de se garantir a ordem social e política.

O fim da escravidão e o advento da República, significaram, para o Brasil, mais do que eventos de conotação simbólica, mas o desenrolar de um processo complexo, inserido dentro de uma conjuntura mais ampla que acarretou uma série de modificações econômicas, sociais e culturais. O fim da Monarquia e a Abolição da Escravidão coincidiram também com o período de fortalecimento econômico e político da elite cafeeira, de gestação industrial, da imigração europeia e a intensificação das redes de interligação entre o mundo urbano e o rural. Todos estes fatores reunidos foram de extrema relevância para a mudança dos padrões comportamentais e intelectuais da sociedade brasileira.

Como foi destacado anteriormente, esse processo de modernização também engloba reformas e aprimoramentos nas esferas político-institucionais. A mudança da Monarquia para o regime Republicano despontou utopias e esperança sobre uma nova era no Brasil. Apesar de

todas as expectativas positivas, por parte da nova classe dirigente, sobre as mudanças que poderiam ocorrer no país, tais reformas institucionais e políticas não foram eficazes. Muitos problemas de ordem civil e social ainda não tinham sido sanados (CARVALHO, 2008). Entre esses problemas, existia a desigualdade social, acentuada com a exclusão dos ex-escravos da vida pública e a acentuada hierarquização da sociedade.

É verdade que ocorreu um tipo de modernização que pode ser caracterizado como centralizador, concentracionista e autoritário. Em outras palavras, embora tenha ocorrido um grande desenvolvimento econômico, a este não se seguiu nem correspondeu o surgimento de um regime democrático e, menos ainda, de um processo de desenvolvimento humano e social (ARIAS NETO, 2003, p.225).

A precariedade na área educacional ainda persistia desde a Monarquia, na qual cerca de apenas ¼ da população era alfabetizada. Este fator era em parte devido à Constituição de 1891 que não obrigava o Estado a fornecer educação primária. A participação política, nas primeiras décadas da República, também tinha caráter excludente: Na primeira eleição presidencial apenas 2,2% da população participou, devido às várias restrições que não se alteraram com a nova Constituição. O liberalismo explícito, abraçado pelas elites republicanas, também oferecia motivos de isentá-las na interferência de regulamentações trabalhistas (CARVALHO, 2008). Quando existia insatisfação por parte dos trabalhadores, acarretando greves e manifestações, esses eram reprimidos por alarmarem a ordem pública. “A expectativa positiva com o novo regime foi seguida de uma igualmente grande desilusão, na medida em que este se mostrou incapaz de atender aos anseios da classe operária” (BATALHA, 2003, p.173).

A instauração da República estimulou a expectativa da inclusão dos negros e indígenas na sociedade, devido à crença de alguns militantes positivistas. Eles salientavam a importância da diversidade étnica no Brasil e a necessidade de integrar negros e indígenas no novo projeto de nação. Contudo, ao representar a República com esculturas e quadros, só se criavam imagens baseadas em modelos de mulheres brancas, inspiradas nos referenciais republicanos franceses. Eram poucos os artistas de militância positivista no Brasil que recorriam ao uso de símbolos que remetem à imagem republicana tal qual a figura feminina, que representa a mulher-mãe. Artistas como Décio Villares e Eduardo de Sá, foram os que mais recorreram a obras que remetessem à mulher de estilo francês, enquanto símbolo da República. “Quando se tratava de representar a humanidade ou a República, não apareciam índias, nem negras, nem mulatas, nem proletárias, mesmo idealizadas” (CARVALHO, 2008, p.84).

No final do século XIX, a industrialização começou a se expandir moderadamente, a partir da iniciativa privada e sem incentivo estatal, principalmente porque até 1930 a classe política mais influente era composta pelos grandes cafeicultores.¹⁴ Em torno de 1910, no estado de São Paulo, já se desenvolvia uma rede industrial consideravelmente implantada. As maiores dificuldades da consolidação de seus empreendimentos, encontradas pelos industriais daquele período, além da política que favorecia a agricultura, eram relativas aos empregados. A maioria dos trabalhadores originários do meio rural, brasileiros ou mesmo imigrantes encontravam grandes dificuldades de adaptação ao ofício, sistemático e tecnicamente rígido, das fábricas (BATALHA, 2003). Com o decorrer dos anos, formavam-se grupos de anarcossindicalistas e socialistas, embasados em parte por correntes militantes da esquerda europeia, reivindicando melhores condições de trabalho, aumento salarial e maior organização trabalhista. Essas mobilizações de trabalhadores resultaram em movimentos sindicais que, muitas vezes, eram condenados pelo Governo, através de repressões policiais.

Outra atitude referente à atualização do Brasil, com o contexto ocidental, seria a política de branqueamento. A fim de divulgar a identidade nacional para os países influentes do Atlântico Norte, a elite estava preocupada com o grande número de negros e mulatos em sua população. Correntes europeias, desde o século XIX, tentavam provar, sob argumentos científicos, a superioridade biológica da raça branca. Esses dados causaram angústia no pensamento da elite brasileira, como entrave para o seu desenvolvimento enquanto nação. “No esforço para melhorar a imagem do Brasil no exterior, a elite estava particularmente preocupada com a raça” (SKIDMORE, 2003, p.112).

No campo das artes, nas primeiras décadas posteriores à proclamação da República, os artistas mudaram somente os protagonistas de suas obras. A temática que se refere à arte de caráter cívico e histórico no século XX foi calcada na tentativa de criar heróis da República. Esta prática foi utilizada da mesma forma por Pedro Américo e Vitor Meirelles que trabalharam no período da Monarquia. Por mais que se tentasse acompanhar a trajetória das mudanças políticas e institucionais – fim da escravidão, proclamação da República, Constituição de 1891 e até mesmo a mudança da Escola Imperial de Belas Artes para Escola Nacional de Belas Artes -, muitos artistas estavam estagnados em sua formação durante o

¹⁴ Sobre o período de industrialização no Brasil, no início do século XX, ver em: ARIAS-NETO, ARIAS-NETO, José Miguel. Primeira República: economia cafeeira, urbanização e industrialização. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O Brasil Republicano: volume 1 o tempo do liberalismo excluyente - da proclamação da república à revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

período do Império.¹⁵ Não se harmonizavam com o sentido da *res pública*, da qual se esperava uma participação popular. Ao contrário, a própria proclamação não contou com a mobilização do povo. Este, portanto se encontrava estagnado, apesar da mudança de Regime político, continuava com a mesma postura de seguir as orientações dos dirigentes do Governo, remanescendo muito dos moldes antigos.

O advento da Modernidade no Brasil e a implantação do regime Republicano provocaram diversas reações e novas formas de comportamento na sociedade brasileira. Enquanto alguns viam esse período com otimismo, outros o encaravam com ceticismo, criticando o ideal progressista, enquanto aparato de dominação das elites, através da importação de referenciais importados da Europa. “Contaminados pela crescente onda de desilusão com a República, embora não houvesse base ideológica clara para essa insatisfação, por trás de tudo estava a percepção generalizada de que o Brasil fracassara em sua luta pela modernidade” (SKIDMORE, 2003).

Influenciados pelo cenário sociopolítico, crescia cada vez mais, no seio da intelectualidade, o questionamento sobre o mito racionalista do progresso e das correntes que julgavam o Brasil um país atrasado. No país, assim como em grande parte da América Latina, “se, por um lado, se elogia tal época como símbolo do progresso, por outro lado se percebe o aspecto ameaçador e bárbaro da Modernidade” (PÉRSICO, 2008, p.12). A partir desta postura crítica, muitos intelectuais passaram a condenar a submissão das elites aos valores europeus. Diante do contexto marcado por ideologias contrastantes, grupos referenciavam padrões europeus como uma panaceia para as sociedades civilizadas, enquanto outros eram mais cautelosos, ao aderir a modelos europeizantes. No país então instável e indeterminado, cresceu a necessidade, por grande parte dos intelectuais brasileiros, de assumir a tarefa de definição de uma identidade nacional (GOMES, 1993). O pensamento que vigorava era de que o intelectual deveria difundir sua arte enquanto instrumento de função cívica.

Esta é a palavra de ordem da época: criar a nação. Daí o tom de urgência assumido pelo debate intelectual então instaurado com vistas à descoberta de um veredicto seguro, capaz de encaminhar o processo da organização nacional. O problema da identidade nacional assume lugar de relevo. Encontrar um tipo étnico específico capaz de representar a nacionalidade torna-se o grande desafio enfrentado pela elite intelectual. (VELLOSO, 1993, p.89).

¹⁵ As tradições através da transmissão cultural e perpassada pelas gerações se institucionalizam e o que demarca sua decadência é a repetição e não a mudança. In: GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, FGV, 1999.

A partir desse contexto, começavam a se definir, cada vez mais, discursos, apregoando que a forma mais eficiente de difundir a ideia de identidade seria através da arte. Portanto, caberia a essa intelectualidade brasileira aceitar e compreender a identidade nacional multifacetada (*idem*, 1993).

Descontentes com a República e com os processos de modernização projetados pelas elites políticas que instauraram o novo regime, os intelectuais criticavam as reformas urbanas que marcavam a sociedade moderna no Brasil. Entretanto, esses intelectuais não eram totalmente contra a Modernidade. Mais do que tomar uma posição de confronto e oposição frente à Modernidade, suas críticas - em um termo mais preciso - significavam uma desaprovação ao curso desencadeado na sociedade brasileira e não exatamente repúdio (NEVES, 2003).

Narrativas e representações acerca das consequências que essas transformações estruturais e ideológicas impunham no Brasil começavam a ser desenvolvidas. A evolução dessas manifestações desencadeou uma série de movimentos que exprimiam seu descontentamento e suas convicções políticas, através de representações artísticas tais como caricaturas, poesias e trovas (LUSTOSA, 2003). Literatos como João do Rio e Lima Barreto¹⁶ se opunham à situação da República e às ações de dirigentes que concretizavam uma visão restrita e conservadora de Modernidade. Já nos últimos anos do século XIX, essa nova geração de intelectuais começa a ter uma maior participação e atuação dentro das sociedades modernas. Na América Latina esses intelectuais se inseriam na sociedade, de forma paradoxal e ambígua, uma vez que muitos eram pertencentes a classes médias ou altas, e mesmo frequentando ambientes mais abastados, também interagiam nos espaços das classes populares e faziam críticas às elites e às instituições mais conservadoras.

Apesar de manterem alguma consciência de elite são, na sua maioria autodidatas que desconfiam de qualquer tipo de instrução metódica. Eles preferem o sugestivo espaço literário dos cafés do que a exatidão científica das salas de aula de Universidades ou o recolhimento nas ruas lotadas do que as academias e liceus. Esta nova geração milita na redação de jornais, fazendo crônicas ou realizando críticas impressionistas (PÉRSICO, 2008, p.37).

No Rio de Janeiro, desde o final do século XIX, começava a se formar um grupo de intelectuais boêmios que no início do século XX editou revistas humorísticas como a *D. Quixote* e o *Malho*. Composto por caricaturistas e escritores, esses intelectuais, através de sua

¹⁶ Sobre as crônicas de Euclides da Cunha e Lima Barreto, na virada dos séculos XIX ao XX, período em que a modernidade se instaura no Brasil, Para mais ver em: SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

arte impressa, satirizavam as elites políticas, a fim de desmoralizar as classes dirigentes do Regime Republicano e seus projetos de modernização autoritária, implantados nas principais metrópoles do país. Neste aspecto, os caricaturistas das revistas humorísticas foram mais bem sucedidos. Suas representações do novo regime político, muitas vezes recorrendo à frase “esta não é a República de meus sonhos”, satirizavam a figura feminina republicana com charges que apresentavam velhas decadentes e prostitutas.

A Republica, quando não se representava pela abstração clássica ou romântica, só encontrava seu rosto na versão da mulher corrompida era uma *res publica*, no sentido em que a prostituta era uma mulher pública (CARVALHO,2008, p.89).

O gênero caricatural tem por natureza polemizar ou acentuar, de forma aguda, uma pessoa ou um grupo social já existente, a fim de direcionar uma noção de reconhecimento deste ser caricaturado. A caricatura, portanto, é uma expressão na qual os desenhos acentuam detalhes desproporcionais do indivíduo ou objeto representado. No caso da República, representada oficialmente por uma dama, os caricaturistas indicavam sua insatisfação política com a corrupção das classes dirigentes, deformando a imagem republicana, através de charges e caricaturas.

De fato, bem depressa os caricaturistas passaram a usar a figura feminina para ridicularizar a Republica. (...) Esta não é a Republica dos meus sonhos, rapidamente invadiu o mundo dos caricaturistas, ao mesmo tempo em que atingia os políticos da propaganda e os escritores. (*idem*, 1990, p.87)

No Brasil, as primeiras caricaturas surgiram, aproximadamente, no decorrer das três primeiras décadas do século XIX. Essas primeiras representações, de autoria de Araújo Porto Alegre, proliferaram várias gerações de artistas que chegaram ao apogeu da caricatura brasileira na virada do século XIX para o século XX. Apesar das descontinuidades de publicações, devido a uma forma de resistência que procurava censurar as revistas ilustradas, desde 1860, com o lançamento da *Semana Illustrada*, de Henrique Fleiuss, era possível identificar certa regularidade do gênero caricatural (BELLUZZO, 1992).

A caricatura satírica brasileira começou a se difundir com maior proporção, conferindo destaque a um ítalo-brasileiro, Angelo Agostini, nas últimas décadas do século XIX. O artista foi editor da *Revista Illustrada* (1876-1898) que serviu de referência para as demais revistas de caricaturas brasileiras, sendo também veículo para as críticas à monarquia e defesa da abolição da escravatura. O esforço inicial foi feito pelos caricaturistas da imprensa periódica, grande maioria simpática à República (*id. ibid*, 1990, p.79) No entanto, foi na revista *D.*

Quixote que Agostini influenciou os demais caricaturistas. Com o fim da escravidão e a instauração do regime Republicano, sua arte perdeu o tom crítico e a caricatura não se compatibilizaria com reverências.

Na virada do século XIX para o século XX, com o desenvolvimento das técnicas na imprensa, o boêmio português Julião Machado ofuscou a caricatura de Agostini. A caricatura alcançou grande ímpeto como veículo de crítica e a prosperidade da imprensa no Brasil proporcionou sua consolidação e maior difusão, o que caracteriza as primeiras décadas do século XX na “etapa de industrialização da cultura marcada pelo aparecimento dos semanários ilustrados” (BELLUZZO, 1992, p.263). No mesmo período em que se difunde a imprensa, que representa a classe operária com forte influência do anarquismo, na qual trabalham intelectuais mais marginalizados e contrários às projeções das classes dirigentes, como Lima Barreto, verifica-se uma grande propagação das revistas ilustradas.

Essas revistas resultam de uma dosagem de crônicas mundanas, seções de humor, crítica literária, promoção de figurões da política e das letras, publicação de contos, versos e romances de aventura, variedades, crítica teatral, crítica de arte, coluna de modas, entrevistas, reportagens, inquéritos, uma pitada de estudos e ensaios sociais; a receita de mistura ao mundanismo com todos os tipos de fórmulas literárias. Recorre-se à fotografia bem como às demais técnicas de ilustração, à litografia e à xilogravura, empregam-se a rodo charges e caricaturas, multiplicando-se com isto as ilustrações coloridas (MICELLI, 2001, p.56).

Mais sintética e leve, porém mais limpa, devido às novas formas de impressão colorida, a caricatura de Julião Machado influenciou uma geração de artistas: J. Carlos, Kalixto e Raul Pederneiras. Marcos Silva (1990) cita uma obra publicada em 1916, de autoria de Max Fleiuss, filho do caricaturista Henrique Fleiuss. Max Fleiuss discute sobre a nova era da caricatura no Brasil, que se consolidou, no final do século XIX, com a ampliação de novos meios de comunicação, impressos tais como as revistas ilustradas e com a nova geração de artistas como Raul, Kalixto e J. Carlos. “Pode-se dizer que a caricatura genuinamente brasileira surge a partir da estreia destes três caricaturistas” (LUSTOSA, 2003 p.303). À medida que a imprensa se disseminava na sociedade, sua relação com a vida cotidiana brasileira tornava-se mais próxima, tornando-se um veículo comunicativo típico da modernidade. Esses artistas criaram uma nova personagem para simbolizar a personificação da identidade brasileira, *o Zé Povo*, com a pretensão de abolir o índio romantizado, de Ângelo Agostini, que não se adequava mais à realidade social na qual o país atravessava.

O crescimento do número de caricaturistas fez com que esses alcançassem maior expressão na imprensa e nos círculos intelectuais. Esses artistas começaram a criticar as regras da arte acadêmica, através dos salões de caricatura, mais conhecidos posteriormente

como Salão dos Humoristas. Esses caricaturistas questionavam os cânones da ‘grande arte’ que estavam vinculados aos referenciais estéticos europeus. Nas revistas como *Fon Fon* também se abria espaço para ironizar os Salões de Belas Artes da Escola Nacional. Tal instituição permaneceu condizente com os ditames políticos das novas classes dirigentes da República. Assim como alguns artistas do século XIX, da antiga Escola Imperial de Belas Artes, atendiam às necessidades da Monarquia, com uma produção artística voltada para seus interesses; com a República a nova geração de artistas estava em harmonia com a ideologia positivista dos novos governantes.

A transição do novo regime e a passagem do século XIX para o século XX foi tomada de expectativas, quando as novas realidades se afirmavam. O regime das belas artes no país, pela Escola oficial, ultrapassou as datas-limites que corresponderam ao novo sistema político e ao novo estatuto do ensino, e acompanhou os interesses da nova dimensão do poder (IPANEMA, 2008, p.6).

Crônicas com ilustrações desses caricaturistas que satirizavam as exposições acadêmicas acentuavam as divergências no campo artístico entre a arte erudita e a caricatura, que ganhou o padrão de arte popular. “A caricatura brasileira do ultimo quartel do século XIX, até as primeiras décadas do século XX, contrapõe-se à convenção acadêmica, abandonando seus cânones, negando suas hierarquias, propondo novos motivos a atenção do artista” (FABRIS, 1994, p.16).

Muitas vezes subestimada no campo artístico, a caricatura foi minimizada devido a sua estética grotesca, bizarra além de estar relacionada ao satírico e ao humor. A caricatura, conceituada como arte menor, ficou polarizada sob forma de expressões culturais de cunho erudito, não só por suas propriedades estéticas, mas também por sua profusão social.

A necessidade de legitimar a caricatura como componente da arte brasileira se desenvolveu a partir da diferenciação que marcou essa expressão artística em relação contrastante com a arte erudita. O predomínio do apoio político à arte acadêmica inabilitava e desqualificava a caricatura, oferecendo um espaço privilegiado ao erudito no campo artístico. Enquanto a arte erudita apresenta uma sensibilidade mais formal, a caricatura se distingue com uma sensibilidade mais espontânea, dinâmica. “A separação entre caricatural (ou popular) e erudito foi assim transformada em relação entre alma (ou espontaneidade) e cultura, retirando parcialmente o gênero caricatural desse último e prestigiado espaço” (SILVA, 1990, p.77).

Gonzaga Duque, em *Os Contemporâneos*, obra crítica que analisa a caricatura brasileira, deu ênfase ao autodidatismo desses artistas, de preferência à aprendizagem formal.

Para ele a caricatura era uma corrente estética de linguagem humorística, tendo sido J. Carlos, Raul e Kalixto os principais agentes da sua legitimação no Brasil (SILVA, 1990). O desenho virtuoso, de acordo com o autor, caracterizava a plasticidade eclética, fruto da técnica peculiar adaptada à dinâmica desses caricaturistas. Apesar de todas essas considerações e reconhecimento da reputação da caricatura, Duque destacava que a arte acadêmica ainda se posicionava níveis acima:

A legitimidade plástica dos procedimentos caricaturais foi por ele realçada ao reconhecer como expressiva sua liberdade frente aos padrões acadêmicos. Todavia, nesse mesmo passo o autor não renunciou àqueles padrões referidos como “justos rigores acadêmicos”. O reconhecimento de técnicas e métodos do humor visual, portanto, foi mantido à sombra de outro campo de produção plástica mesmo quando se afirmava suas especialidades (*idem*, 1990, p.80).

Mesmo conferindo valor à produção caricatural, a distinção entre a análise de um crítico de arte e a visão do público em geral - que, de acordo com Gonzaga Duque pouco ou nada entendiam do tema - conferiu esta subordinação da caricatura à arte erudita. Deve-se levar em conta que a caricatura era uma arte mais acessível ao público, devido a vários aspectos: o caráter irônico, a espontaneidade, a objetividade, a leveza estética assim como os próprios veículos que dinamizavam sua difusão: jornais e revistas, que estavam ao alcance do povo. Apesar dessa popularidade, no campo artístico brasileiro predominava uma hegemonia de hierarquia acadêmica sobre a arte caricatural. Muitos desenhistas se sentiam em posições desfavoráveis em relação à questão artística-hierárquica entre essas artes (SILVA, 1990).

A desvalorização do gênero caricatural não ocorria somente no campo das artes plásticas, mas também em qualquer área que enfocasse a comicidade. A discussão que envolvia intelectuais era debatida desde as últimas décadas do século XIX, a respeito do reconhecimento da arte que envolvia o cômico. Porém muitos estiveram propensos a não dar valor a manifestações dessa natureza, referindo-se a essa arte apenas como gênero ligeiro. “A caricaturização dos personagens e a comicidade com que são tratados assuntos sérios são fatores de desqualificação” (VELLOSO, 1993, p.90).

Monteiro Lobato reconheceu a popularidade da caricatura, ao atribuir o sucesso da Revista *O Malho* aos conteúdos que convergiam com o interesse de várias classes sociais. Porém, certas questões a respeito do objetivo e proposta das Revistas Ilustradas merecem um espaço para reflexão. Alguns intelectuais minimizaram a função da caricatura, como prática social de um gênero artístico intelectual, alegando que tais revistas se dirigiam a um público de consumo e que seu tom satírico e até mesmo crítico se configurava em detrimento da predominância da mercadoria sobre os demais aspectos desses desenhos. A depreciação sobre

a arte dos caricaturistas se processou devido à concepção de um conteúdo estético dirigido aos leitores em razão de uma demanda de caráter mercadológico. “O público saiu dessas abordagens como fator essencialmente problemático, cuja identificação com o ramo artístico discutido se deu no plano da sustentação econômica e das danosas consequências para seu temário e linguagem” (SILVA, 1990, p.82).

Se os caricaturistas e suas revistas eram de certa forma dependentes do mercado, no aspecto referente a Governo e produção artística, possuíam uma autonomia. Eles não eram oficialmente patrocinados pelo governo e sua arte não era encomendada pelas classes dirigentes. Se os artistas acadêmicos procuravam estar coerentes com a nova ordem vigente, os caricaturistas já viam a política com críticas e desconfiança. Em um aspecto, não é possível negar a sua submissão ao mercado, do qual o caricaturista não deixava de ser um operário, desprovido de seus meios de produção. Porém, mesmo sendo produtores de um bem de consumo da sociedade burguesa capitalista, como a revista e o jornal, não se pode constatar sumariamente que todos os caricaturistas eram cúmplices e colaboradores voluntários de tal sistema. “O que a caricatura mostra é justamente essa passagem conflituosa, em que o intelectual procura se integrar às demandas do mercado” (VELLOSO, 1996, p. 193) Ou seja, mesmo que estivesse inserido dentro da lógica do capital e do mercado de bens simbólicos, não significa que a autonomia do caricaturista em sua manifestação estética era nula.¹⁷

Entretanto, tais revistas de caricatura humorística e satírica desenvolviam-se enquanto mecanismo que tinha também por função interpretar a descrença e frustração sobre o regime Republicano brasileiro e suscitaram no povo indagações sobre os respectivos representantes políticos. Não deixavam de sustentar uma denuncia, um posicionamento de indagação à situação política, aproximando-se dos interesses do público consumidor.

A degradação da República pelos índices de arruaça e entidades políticas produzidas foi ali permeada pela utilização de elementos de modernidade urbana, defendendo sua integridade face às práticas políticas republicanas. Se a situação atingia a forma de governo, não menos era alvo quem promovia aquelas manifestações, diante das quais o periódico procurava atuar como árbitro. Colocava-se, também, frente a frente, povo e regime que carregava seu nome. A recepção crítica para com a República tendia a confirmar a exclusão política desse povo. (SILVA, 1990, p.90)

Devido ao desenvolvimento e aprimoramento da imprensa no Brasil, a caricatura se estabeleceu como um importante instrumento de comunicação social. As propriedades mais

¹⁷ Sobre a proletarização do artista e sua inserção dentro do mercado de bens simbólicos, Para mais ver em: FABRIS, Annateresa. Arte e Política. p. 7-21.

sintéticas e leves do desenho caricatural têm uma capacidade de transmissão de mensagens que podem ter um alcance mais amplo, sendo compreensível por uma extensa parte da sociedade, conferindo assim seu caráter popular (MOTTA, 2006).

Para Ana Maria Moraes Belluzzo (1990), no período em que a cultura passa a se transformar em produto de consumo da sociedade industrial, surgem novos perfis de artistas, como o artista profissional, ou seja, o artista destituído de seus meios de produção.¹⁸ Esses artistas, sejam eles caricaturistas ou até mesmo cronistas, através de novos veículos de comunicação, são intérpretes dos vários segmentos sociais que compõem o cenário urbano moderno, pelas novas demandas de comunicação de massas.¹⁹ No ensaio, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (1986) aponta como a indústria abrangeu as manifestações artísticas, a ponto de propagá-las para um público de maior escala. Ou seja, o avanço tecnológico da imprensa permitiu que obras de arte, que antes eram restritas, ampliassem a setores sociais que não possuíam os meios de acesso a elas. De certa forma, a caricatura e a charge se incluem neste processo, democratizando-se.

Os intelectuais boêmios, que viviam no Rio de Janeiro, antiga capital do país, apresentavam características modernas, por sua conduta frente ao novo cenário urbano. Suas relações com as camadas populares excluídas pelas elites, sua atuação artística, através de veículos de comunicação gerados pela industrialização e suas indagações ao novo regime político instaurado, também, eram reflexos de um comportamento em sintonia com a modernidade urbana (VELLOSO, 1996). O Rio de Janeiro, enquanto cidade cosmopolita, abrigava indivíduos de todas as partes do país, pluralizados pela diversidade social. Nessa cidade, os caricaturistas estavam em um cenário de múltiplas influências. Nas caricaturas desses intelectuais cabiam críticas à sociedade, à política, ao racionalismo, ao ideal europeu das elites.

Os caricaturistas e sua arte, representada nas folhas ilustradas, tornavam-se um veículo que se adaptava aos novos tempos, onde o poder político era configurado na crítica social transgressora da ordem, inversamente à produção acadêmica da pintura, onde o poder político é objeto da composição desta ordem (IPANEMA, 2008).

¹⁸ Para mais ver em: BELLUZZO, Ana Maria Moraes. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: 1990.

¹⁹ A forma mais abrangente de como a caricatura se comunica com o grande público e suas mensagens mais acessíveis foram possíveis à medida que a imprensa se aprimorava. A caricatura transforma e sintetiza grandes eventos e personalidades políticas em uma representação mais inteligível para indivíduos analfabetos ou marginalizados socialmente. Para mais ver em: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Sob tal atmosfera, os caricaturistas e intelectuais boêmios, através de seus diálogos com as classes populares e suas críticas às classes dirigentes do país, eram às vezes opostos ao comportamento das elites. Adriana Roriguez Pérsico (2008) destaca que tanto na Europa como na América Latina, a modernidade estética desenvolveu, em alguns grupos, formas de manifestações antiburguesas.

O estilo de vida urbano engendrado pela evolução industrial e pelo crescimento das cidades foi de extrema importância para a concepção da intelectualidade modernista. No Rio de Janeiro, a relação desta com os demais agentes e cenários foi fundamental para a participação e observação da sociabilidade das classes populares onde ocorriam os diálogos, os conflitos, o trabalho, em suma, toda a vida cotidiana das ruas. A posição de vários intelectuais cariocas que não conseguiam acompanhar ou discordavam das reformas modernizadoras, fazia com que se marginalizassem. A recusa em adotar condutas que imitassem o estilo de vida europeu, defendido pelas elites, e que excluía o restante da população, os aproximava das classes populares.

Os intelectuais cariocas procuravam encontrar no submundo uma postura que remetesse a um padrão de sociabilidade alternativo e um ambiente de tendência organizadora. É nessa perspectiva que eles se identificam com as camadas populares e com a cidade como parte constitutiva de si mesmos. A cidade se transforma na casa subjetiva e objetiva em que a sociabilidade é vivida intensamente no cotidiano (VELLOSO, 1996, p.27).

Artistas de revistas como a *Fon Fon* e o *Malho* expressavam seu posicionamento crítico frente às máximas apreciadas pelos políticos republicanos como a modernidade e o progresso. Caricaturistas como J. Carlos, Kalixto, Raul Pederneiras que, através de sua criatividade na qual o humor se agregava à crítica política, alcançaram considerável expressão na imprensa brasileira. Criaram um personagem que batizaram de *Zé Povo*, que sintetizava as características mais marcantes da sociedade brasileira. *Zé Povo* representava um indivíduo integrante das classes populares, inquieto frente aos problemas causados pelas inovações modernas da cidade, sendo o inverso do padrão de vida dos governantes e suas condutas. Elaborado sob uma perspectiva política, a personagem tecia comentários que induziam os leitores a encarar a República com maior descrédito.

Nessa discussão, a diferença entre povo e nação serviu de contraponto à identidade do *Zé do Povo*. A modernidade, base do debate, foi reivindicada por J. Carlos e Raul para a produção caricatural, com o segundo se referindo respeitosamente a Agostini como produtor de um símbolo acadêmico e o outro ressaltando a necessidade de se rejeitar o indígena para fazer justiça ao progresso do país (SILVA, 1990, p.20).

Essas caricaturas significavam uma forma de interpretação do contexto sob o qual a sociedade brasileira estava inserida. Tais caricaturistas elaboraram uma arte que se adaptava aos tempos modernos, informal, veloz, democrática, com uma linguagem e estética que eram capazes de se comunicar com grande parte da sociedade.

No Rio de Janeiro, é de fundamental importância considerar os espaços informais da cultura, na constituição de sociabilidades que, em muito, contribuíram para a dinâmica modernista (...). É a partir destes espaços que deve ser compreendida a cultura urbana modernista (VELLOSO, 2003, p.370).

A discussão em torno da renovação intelectual e artística, portanto, já repercutia em outros círculos sociais anos antes da simbólica Semana de Arte Moderna de 1922. Esse grupo boêmio carioca, por exemplo, formado por caricaturistas e escritores, formava espaços culturais de sociabilidade, a fim de se distanciar das Academias de Letras e Artes. O Salão dos Humoristas de 1916, que teve trabalhos apresentados basicamente por caricaturistas, foi local onde Di Cavalcanti apresentou um de seus primeiros desenhos, antes de conhecer Oswald e Mário de Andrade e se mudar para São Paulo (CASTRO GOMES, 1993).

O elemento humorístico se define, portanto, como preponderante nas charges e caricaturas, sendo uma característica do homem moderno. Através de estudos como o de Henri L. Bergson²⁰, o gênero caricatural frequentemente é relacionado à comicidade, pois estimula o riso. O riso, para Bergson, é uma interação social, na qual o ser que gera o humor necessita de um outro, para que seja capaz de receber essa expressão e compreendê-la. A representação do caricaturista, uma vez que é subjetiva, necessita de um outro ser para que a transmissão de sua mensagem seja interpretada e posteriormente considerada uma expressão humorística. O humor, devido a sua dinâmica, ou seja, sua comunicação social, é um gênero de fácil acesso, ainda que em suas formas mais sintéticas, sendo definido como um gênero estritamente harmônico com o contexto da Modernidade (VELLOSO, 1996).

Com a proclamação da República, a modernidade no país gradualmente acelerava o ritmo da sociedade. Sob uma dinâmica dialética, eram geradas, no início do século XX, interpretações e manifestações estéticas que se chocavam diretamente com as correntes artísticas canonizadas. A apreensão e captação das transformações sociais, nesse período de desenvolvimento urbano, caracterizam o artista moderno, sendo que os caricaturistas das grandes cidades brasileiras se adequavam a esse perfil. Assim, essas representações culturais

²⁰ BERGSON, Henri Louis. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

da não linearidade e inconstância da vida traduzem toda a complexidade da contemporaneidade moderna. Assim como as demais propostas modernistas,

a caricatura, no Brasil, do último quartel do século XIX até as primeiras décadas do século XX representou um ataque às formas artísticas acadêmicas. Os caricaturistas, desvinculados de cânones consagrados, ultrapassavam a divisão convencional dos gêneros artísticos. O desenho, improvisado na escola da vida, alargava o horizonte de motivos que merecia atenção do artista (BELLUZZO, 1991, p.261).

Os estudos de Ana Maria Moraes Belluzo (1992)²¹ e Mônica Velloso (1996)²² sobre a atuação de caricaturistas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, no início do século XX, evidenciam como as transformações artísticas e culturais desse período serviram de base para a gestação do pensamento modernista que incorporou maior definição artística ideológica, no início da década de 1920. “Através dos escritos satíricos e das caricaturas, o grupo busca mostrar as mudanças que estavam ocorrendo nos tempos modernos” (VELLOSO, 2003, p.356). As caricaturas eram elaboradas a partir de críticas à sociedade e à política, estabelecendo um diálogo mais próximo com as classes populares. A circularidade e interação de artistas, com segmentos sociais distintos, representavam um olhar diferenciado da visão das elites. De acordo com Mônica Pimenta Velloso (1996), a caricatura se conforma como uma manifestação emblemática da modernidade.

Para Annateresa Fabris (1992), ao mesmo tempo em que a modernidade está presente no artista na forma de representação, relativamente efêmera, a caricatura elabora-se na forma de um discurso transgressor. “A caricatura denuncia o papel reservado à arte na sociedade contemporânea e renova ideias e formas de trâmite da comunicação social que lhe possibilita atingir um público em específico” (FABRIS, 1994, p.16). A caricatura moderna brasileira posiciona-se nas origens do experimentalismo da transformação artística no Brasil que se consolidaram com maior expressão nacional em 1922, com a Semana de Arte Moderna. Esse experimentalismo era derivado de formas estéticas mais livres, contidas de humor, irreverência e crítica, colidindo com a formalidade da arte acadêmica. Destruição esta que seria a proposta defendida por intelectuais paulistas e cariocas anos depois, através do “surto” modernista.

As caricaturas elaboradas no Brasil, nos finais do século XIX e no início do século XX, devido a seu elemento informal e antiacadêmico, projetavam-se como um novo gênero

²¹ BELLUZZO, Ana Maria. Voltolino e as raízes do Modernismo. São Paulo: Marco Zero, 1992.

²² VELLOSO, Mônica Pimenta. Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

estético. Ana Maria de Moraes Belluzo (1992) identifica uma forma de manifestação cultural influenciada pelo período de expansão urbano e industrial, através de seus estudos sobre as caricaturas de Voltolino. Seu desenho caricatural contrariava as normas institucionalizadas e acadêmicas, transgredindo os cânones artísticos, intensificando assim sua propriedade destruidora.

No início do século XX, Voltolino, através de sua estética mais dinâmica, desenvolve uma forma de expressão típica da cultura urbana, que registra a época que corresponde ao processo de industrialização na capital paulista. Devido à aceleração da modernização ocorrida na cidade, esses processos impunham um ritmo de expressão artística cada vez mais intenso. Essa forma de expressão seria uma forma de esboço iminente que deveria se ajustar aos novos processos que alteravam a configuração da sociedade.

O caricaturista supera a estagnação da arte distanciada da vida porque logra situar o desenho dentro do processo geral da sociedade. Acerta o passo com o processo que se desenrola dentro de nossos limites geográficos e, para sermos mais precisos, dentro da cidade de São Paulo. Ao situar seu desenho no presente passageiro do dia-a-dia, quer anular a separação entre arte e vida (BELLUZZO, 1992, p.262).

Não obstante, a crítica à República não era conduzida somente pelas Revistas Humorísticas do Rio de Janeiro. Através da análise das charges de Voltolino, um caricaturista que atuava em periódicos de São Paulo, desde o início do século XX, é possível verificar uma semelhança na entonação da crítica política deste com os caricaturistas cariocas. Voltolino, assim como os caricaturistas do Rio de Janeiro, fazia representações da República como uma mulher promíscua ou prostituída. Muitas de suas caricaturas eram críticas às facções militares que governavam o país. Assim como os desenhistas cariocas, Voltolino apresentava sua vertente de crítica social quando também se apropriava do personagem Zé Povo.

Nas alusões às camadas dominadas, figura várias vezes o Zé Povo. Entre a imagem do Zé Povo, excluído e prejudicado e a imagem do trabalhador altivo há um espaço preenchido por deliberado espírito de luta. Voltolino busca converter por meio do desenho marginalizado em força social. O protesto pelos direitos democráticos de cidadania social das camadas excluídas – pressuposto pela imagem do Zé Povo – vem desembocar em nova visão: a do trabalhador explorado (BELLUZZO, 1992, p.121).

Através dos caricaturistas desse período, percebe-se um posicionamento mais crítico em relação às contradições da Modernidade que marcam características do artista moderno: “a capacidade de transformação/atualização da tradição; a dessacralização da arte; o envolvimento e intervenção do artista no mundo; e a glorificação de elementos da cultura

popular” (DUARTE, 2003, p.3). A caricatura neste contexto se define, portanto, como uma manifestação modernista, resultante da experiência e relação do artista com as intensas transformações no ambiente urbano e das consequências causadas pela consolidação da sociedade industrial. Essa expressão cultural representou um mecanismo de se relacionar com as reformas modernizadoras pelas quais o país passava. Os caricaturistas são artistas que configuram uma cultura urbana condicionada pelo advento da modernidade deflagrado no país, no final do século XIX. A caricatura, por ser um gênero estético no qual o desenho era realizado de forma mais veloz e dinâmica, adaptava-se ao ritmo acelerado do novo contexto.

Esses artistas estavam a serviço de veículos típicos da sociedade moderna como os jornais e revistas. O aprimoramento da imprensa, pelo desenvolvimento industrial, exigia uma manifestação tão dinâmica quanto os movimentos da Modernidade. Devido a sua propriedade dinâmica, de acompanhar o constante ritmo da sociedade, esse gênero torna-se uma forma de crônica visual e acessível, capaz de detectar e imediatamente representar o contexto político, social, cultural e econômico de seu tempo.

(...) a caricatura, pictórica ou escrita, apresenta-se como possibilidade irrecusável para o artista moderno, interessado em captar o caráter fantasmagórico, absurdo e paradoxal de seu tempo (...) Imeroso no tempo presente, na história, que se constitui em matéria prima da modernidade, o caricaturista seria capaz de flagrar, com argúcia, o cotidiano. Ele é portanto o pintor das circunstâncias, o *flaneur* e o filósofo (VELLOSO, 1996, p.108).

Ao mencionar o caricaturista como *flaneur*, Monica Pimenta Velloso insinua uma relação com o poeta Charles Baudelaire, na Paris do Século XIX, a partir da perspicaz leitura de Walter Benjamin.²³ Para o autor, Baudelaire foi um artista errante que transitou pela multidão de uma cidade turbulenta e procurou se adaptar e captar as inovações que gestavam no cotidiano de uma sociedade em contínua transformação, devido às novas condições impostas pelo auge do capitalismo. Baudelaire, à medida que tentava se acomodar a esse cenário, observava, nas aglomerações do povo das ruas, novas formas de sociabilidade e comportamentos, para assim registrar, através de seu lirismo, esse novo mundo emergente. Esta meticulosa forma de observação do artista se assemelha à perspectiva de detetive que não deixa escapar nenhum detalhe da rotina frenética da cidade grande. O talento do homem moderno se deve a sua capacidade de apreender o volátil. “Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim

²³ Para mais ver em: BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: Um lírico no Auge do Capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

imaginar-se próximo ao artista. Todos elogiam o lápis veloz do desenhista” (BENJAMIN, 2000, p.38).

O horizonte urbano, portanto, era a paisagem e a representação do caricaturista. A experiência vivida nesse “espaço imagético” (BOLLE, 1994), os impactos da vida moderna, proporcionam diferentes olhares, e conseqüentemente distintas formas de representação. A paisagem não se restringe, nem se limita a uma perspectiva ou a uma extensão visível. O horizonte urbano é composto pelos sintomas, pelas evidências da modernidade. Os carros, a luz elétrica, os edifícios, as avenidas, as novas formas de relações sociais e os novos hábitos são elementos que compõem esse novo mundo urbano-industrial; a Modernidade. O artista moderno, neste caso o caricaturista, não se debruça sobre uma tela e fica estático, contemplando uma paisagem. Ele capta todos esses fragmentos, essas frações instantâneas e dinâmicas, através de sua trajetória na cidade moderna e assim transfigura tudo isso em sua arte, em suas charges e caricaturas: sinais e comportamentos de um novo tempo. Uma nova forma de representação, um novo espaço imagético: “A Metrópole Moderna” (*idem*, 1994).

A experiência na cidade moderna e seus fragmentos são absorvidos durante a convivência diária e transmitidos sob diversas formas voluntárias e inconscientes. A metrópole se transforma em espaço de captação de inúmeros elementos: “A constelação de temas urbanos” proporciona ao artista um repertório de aspectos que o influenciam e são repassados em sua arte. É neste ponto que a paisagem se constitui: Na pluralidade de percepções e interações do indivíduo com o seu espaço e com sua sociedade. O caricaturista se torna sensível e suscetível a esse espírito moderno que se alastra na cidade. E o compartilhamento desse espírito, com demais artistas em suas expressões estéticas, é o que se torna a representação do horizonte urbano.

Como Georg Simmel define²⁴, na urbs moderna, as mudanças na relação e experiência entre o indivíduo e a cidade ocorreram principalmente no sentido da visão. A paisagem moderna interage e influencia o comportamento do indivíduo, sensibilizando os estímulos visuais. A espontaneidade de aspectos que pululam na cidade grande faz com que a visão seja preponderante sobre os demais sentidos. Muitos processos e elementos são demasiadamente ligeiros, fazendo com que a compreensão deste mundo seja tortuosa. A perspicácia do caricaturista surge exatamente através de seu olhar atento, que consegue captar e representar este conjunto de significados que emergem na cidade.

²⁴ Para Georg Simmel, na cidade moderna, a visão é o sentido preponderante sobre os demais. Para mais ver em: A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Gilberto (org.), O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1987 pp. 13-28.

Se o cronista era o *flâneur* que captava os elementos da dinâmica urbana e a transcrevia através de um gênero literário, o caricaturista fazia o mesmo a partir do desenho. O *flâneur* percorria o caótico caminho desse mundo metamórfico, ao mesmo tempo em que procurava registrar as inovações citadinas. Tanto autores como João do Rio e Lima Barreto quanto caricaturistas como Voltolino e J. Carlos teciam crônicas com a finalidade de “extrair do cotidiano os elementos que lhes permitiam bosquejar sua percepção da nova paisagem urbana” (FABRIS, 1992, p. 17), porém utilizavam formas distintas de expressão.

Em Belo Horizonte, no início da década de 1920, o cenário urbano também se modificava devido à intensificação da expansão urbano-industrial. Autores como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava eram os cronistas que discorriam nas páginas de jornais e revistas sobre as inovações que emergiam na capital mineira. À medida que a industrialização progredia, a imprensa também prosperava, acompanhando seu ritmo. “É interessante perceber os sentidos da intensa atividade editorial que se verifica na cidade, pois na **virada do século da segunda década do século (XX)**, a cidade já conheceu cerca de 430 publicações” (CASTRO, 1995, p.23, **grifo nosso**). Revistas como *Novo Horizonte*, *A Marreta* e *Tank* já circulavam na década de 1910 e posteriormente, na década de 1920 foram publicadas *Semana Illustrada*, *Silhueta* e *Montanha*, muito influenciadas pelos famosos periódicos cariocas. Tais revistas foram os veículos que propiciaram o advento de uma nova geração de caricaturistas mineiros, os *flâneurs* do desenho e do lápis como Érico de Paula, Monsã, Delpino Júnior e Fernando Pieruccetti.

Desde a década de 1920, devido às transformações ocorridas na própria estrutura urbana de Belo Horizonte, começa a desenvolver um esforço modernizador assumido por alguns setores da sociedade. As reformas urbanas, a implantação de Escolas e Faculdades abriram espaços para a modernização, permitindo ações políticas e culturais que dinamizaram o processo de mudanças ocorrido na cidade. Nos setores da área cultural da cidade, é possível perceber a caricatura em jornais e revistas da época como uma manifestação artística harmônica com as complexidades de uma metrópole. No entanto, para autores como Cristina Ávila (1986), o modernismo em Minas Gerais se encontrou frente a um paradoxo: enquanto a

literatura permanecia no auge, as artes plásticas estavam estagnadas aos cânones tradicionais.²⁵

No período que se refere ao início da década de 1920 e no decorrer da década de 1930, o modernismo incipiente de Belo Horizonte era manifestado por meio de charges e caricaturas. É pertinente apontar que a contribuição, para a difusão de uma cultura modernista em Belo Horizonte, não se restringiu somente à produção desse gênero, mas à atuação e ao comportamento sócio-cultural dos próprios caricaturistas. Através de seus contatos com grupos de outras regiões do país, suas participações em revistas e Manifestos e por fim, seus esforços, na tentativa de promover uma arte em consonância com as ideias modernistas difundidas no país, identifica-se o intuito presente nesses indivíduos.

Entretanto, essa representação artística posicionava-se de forma marginalizada, no campo oficial das artes plásticas da Capital (VIEIRA, 1986). Sem embargo, é possível constatar a presença da caricatura em jornais e revistas da época, como uma manifestação cultural harmônica com as complexidades do desenvolvimento urbano.

Portanto, a relação que se pode estabelecer entre o modernismo e a caricatura deve-se a uma análise de características distintas, da condição de resultado da dinâmica cultural urbana e dos diferentes ambientes de relações sociais, tendo a circularidade entre artistas e indivíduos de camadas populares assegurado essa peculiaridade. “O povinho das ruas, o português da venda, a empregada mulata, o pessoal da lira, a festa da penha, o carnaval, todo o Rio de Janeiro vai aos poucos penetrando nas festas que a caricatura política vai deixando entreabertas” (LUSTOSA, 2003, p.304). Esses artistas do lápis²⁶, se por um aspecto eram desprestigiados no campo oficial artístico, configuraram uma forma de expressão que se articulava e se aproximava com maior frequência das grandes massas, ao abordarem temáticas mais voltadas para o cotidiano e de interesse do público geral. O temário do humor também,

²⁵ Para Cristina Ávila, o modernismo literário em Belo Horizonte já estava no seu apogeu, durante a década de 1920, representado pela geração de Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Pedro Nava e João Alphonsus. Em contrapartida, não existiam artistas plásticos que compartilhassem o mesmo espírito inovador. Para mais ver em: ÁVILA, Cristina. Modernismo em Minas - literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. Análise e Conjuntura, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, vol. 1, nº 1, jan./abril, 1986. pp.165-199.

²⁶ Os caricaturistas eram conhecidos como artistas do lápis. Para mais, ver em: LIMA, Herman. História da Caricatura no Brasil.

como foi observado anteriormente, torna-se uma linguagem mais eficaz para atingir o interesse público.²⁷

A caricatura das revistas dessas cidades, apesar de ser contestada enquanto arte e minimizada por suas propriedades que se aproximam do gosto popular, mostra seu cunho engajado, principalmente por ter como foco a política. Por seu abundante conteúdo imagético, torna-se mais acessível à grande parte da população. A Modernidade se destaca como um fenômeno de transformações frenéticas que é registrado através da percepção irreverente dos caricaturistas. Em uma sociedade de frequente e abrupta mutação, seus aspectos são representados por esses caricaturistas de forma distorcida, bizarra.

Tais formas de manifestações artísticas – neste caso a caricatura, que procura representar o conjunto de transformações pululantes do mundo moderno, - se caracterizam como modernismo. O modernismo, expressado por esses desenhistas, adquiriu uma representação própria, devido à grande influência das revistas de humor e de suas caricaturas. Essa leitura suscita uma nova reflexão sobre os marcos cronológicos e espaciais do modernismo estético no Brasil. Não se pode afirmar sumariamente que ele tenha nascido de uma iniciativa exclusiva no âmbito das ideias de um restrito grupo, como no caso dos modernistas paulistas da década de 1920.

As melhores convicções dos jovens modernistas brasileiros não se coadunaram com a satisfação imediata dos novos setores sociais que se firmaram com a República e o surgimento da Indústria, mas tiveram neles seu fundamento. E como o academismo decadente nada mais tinha a oferecer – e era urgente romper com ele, - a contribuição dos caricaturistas foi antecipatória e intermediadora desse processo de renovação (BELLUZZO, 1992, p.267).

Dentro desse cenário, o modernismo no Brasil se configura como um conjunto de práticas de caráter heterogêneo, composto por várias propostas inovadoras entre as quais a arte agrega uma dimensão política, acarretando diferentes perspectivas e manifestações. De acordo com Aracy Amaral (1990), a influência da modernidade na América Latina, no final do século XIX, se manifesta sob diferentes representações nas artes visuais, porém em todas pode-se constatar um aspecto em comum: a necessidade de estipular uma linguagem atual que esteja condizente com as inovações recorrentes na sociedade, uma linguagem propriamente

²⁷ Sobre tal aspecto é pertinente traçar aqui um diálogo com Nestor Garcia Canclini, no qual ele constata que, sobre a cultura visual modernista, a circulação dos bens simbólicos ficou restrita às elites, retida dentro de espaços como museus e outros tipos de centros culturais. Neste caso, Canclini se atem às imagens tais como pinturas, esculturas, que se espiritualizam sob a forma de criação artística. Desta forma, é relevante agregar o aspecto da caricatura no processo de difusão da cultura visual, além das elites, que não fora discutido pelo autor durante seu ensaio. Para mais ver em: CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997, p.69.

moderna. A essa nova forma de linguagem se articulava uma intenção de retratar a realidade e seu contraste com a Modernidade. Seriam elaborados relatos, sobre o contraste que a modernização causou na sociedade, provocando transformações nos hábitos e comportamentos nas classes do país.

Uma vez que o modernismo se define, a partir de um conjunto de manifestações heterogêneas, com o intuito primordial de captar e representar o mundo Moderno, torna-se pertinente analisar o modernismo no Brasil, sob suas múltiplas facetas, variando desde a interpretação e apropriação de indivíduos.

Assim, tanto internamente nas sociedades pioneiras da Revolução Industrial como na sua expansão planetária, o capitalismo moderno associa-se a mudanças significativas em todas as esferas da vida social (...). No terreno dos costumes e das mentalidades, ou da cultura de um modo mais sintético, assistimos à convivência e, constantemente, ao confronto de visões de mundo diferenciadas, quando não antagônicas (VELHO, 1995, p.229).

Na fase em que os processos de modernização já estão em um estágio mais avançado, percepções desse período da Modernidade brasileira começam a ser difundidas, percebe-se que o modernismo estético se confluía em um conjunto de várias leituras semelhantes, em alguns aspectos, porém o que marca essas correntes é a grande heterogeneidade.

Portanto, verifica-se que inusitadas expressões estéticas que buscavam representar a realidade sociopolítica nacional expandiram-se, especificamente nas últimas décadas do século XIX, fase de gestação de todos os fenômenos posteriores da arte e cultura modernas do país, como a apoteótica Semana de Arte de 1922. “Um movimento renovador nas artes iniciou-se, cronologicamente, antes da própria constituição do termo modernista” (CASTRO GOMES, 1993, p.67). Desta forma, procurou-se identificar que o termo modernismo tem uma amplitude que engloba gêneros de diversas naturezas, não só propagado por grupos que se autodenominavam.

1.2 Os paradigmas dos Modernismos Brasileiros

A concepção que se criou no imaginário popular brasileiro, sobre o modernismo, geralmente é associada ao grupo da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo. Não se pode negligenciar que este grupo se definiu como vanguarda artística, através de várias experiências e tentativas. Procurou romper com correntes que eram denominadas como passadistas. Desta forma, o grupo, através de um esforço e um projeto em comum,

procurou promover uma estética capaz de representar suas ideias, evocando a autêntica identidade nacional, menos arraigada de elementos estrangeiros.

Dentro do contexto de expansão do capitalismo moderno, a cultura estava cada vez mais influenciada pela vasta produção industrial, pela ampliação de centros urbanos, pelo surgimento de propostas políticas e ideológicas que provocaram uma nova maneira de sensibilidade intelectual, em resposta ao contexto emergente. Despreendendo-se de antigos padrões estéticos, a produção cultural e intelectual se vinculou às tendências que buscavam novas representações da realidade.

O modernismo é nitidamente uma arte de um mundo em rápida modernização, um mundo em acelerado desenvolvimento industrial, de tecnologia, urbanização e secularização avançadas, com formas de vida social de massa. É também nitidamente a arte de um mundo do qual desapareceram muitas certezas tradicionais e evaporou-se um certo tipo de confiança vitoriana, não só no progresso da humanidade, mas também na própria solidez e visibilidade do real (BRADBURY, McFARLANE, 1998, p.45).

No início do século XX a modernização alcança uma proporção de grandes escalas mundiais, influenciando manifestações culturais em todo o planeta. Percorrendo uma trajetória através das redes de comunicação que se fortalecem entre os grandes centros urbanos, o pensamento modernista começa a ser consolidado. “No século XX, nessa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento” (BERMAN, 2007, p.26).

O cenário urbano-industrial proporcionou formas peculiares de extrair do cotidiano elementos que viabilizam as elaborações de uma estética modernista. Cidades que tiveram um significativo crescimento urbano e industrial foram as que abrigaram o maior número de movimentos intelectuais relacionados às manifestações que caracterizaram a Modernidade e seus impactos na sociedade brasileira. Em 1907, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, juntas, comportavam 46% das indústrias e 39% da classe operária brasileira (ARIAS NETO, 2003).

A relação dos indivíduos com as transformações sociais, nesse período, ocorre de forma dialética, influenciando diretamente os comportamentos e formas de representação. É possível afirmar que o modernismo brasileiro, a partir da década de 1920, se consolida enquanto um movimento urbano, nos moldes de exemplos de vanguardas artísticas das capitais europeias, sendo adaptado posteriormente em cidades de países periféricos como o Brasil. De acordo com Malcolm Bradbury e James McFarlane, “o modernismo foi realmente

um movimento internacional e um foco de múltiplas forças diversas que atingiram seu pico em vários países em diferentes momentos”(1998, p.22).

Porém, os processos de modernização, implementados na sociedade brasileira, condicionaram formas peculiares de representação da arte moderna a certas distinções da realidade artística da Europa. Como já foi mencionado anteriormente, o modernismo corresponde a uma manifestação artística da sociedade moderna industrial, composto em sua pluralidade a posturas críticas ou até mesmo de expectativas auspiciosas acerca da Modernidade. O modernismo no Brasil, portanto, se define enquanto um conjunto de movimentos heterogêneos que tem em comum o ímpeto de inovar a produção artística, a partir de um estreito e forte elo que conecta arte e política.

O modernismo é um movimento de ideias que circula pelos principais núcleos urbanos do país desde a segunda metade dos anos 10, assumindo características cada vez mais diferenciadas com o passar das décadas de 20 e 30 (GOMES, 1993, p.62).

O fim da Primeira Guerra Mundial acarretou uma série de transformações de cunho político-intelectual, condicionando a forma de se pensar no Brasil. O ônus e os horrores da Guerra colocaram em cheque a Europa, enquanto modelo de civilização, para alguns intelectuais. As convicções das elites brasileiras que, antes, admiravam a Europa e viam esse continente como um modelo de civilização a ser seguido e copiado, entraram em colapso, devido à Guerra, servindo posteriormente como estímulo para movimentos nacionalistas que procuravam delinear a identidade brasileira, sobretudo através da arte.

Em 1915, acentuava-se o dilema sobre a Nacionalidade Brasileira. Já no período pós-Guerra, a organização da sociedade se torna tema de debate entre os intelectuais, intensificando as reflexões sobre os valores e parâmetros, entre os quais a hegemonia do pensamento positivista que passou a ser contestado (VELLOSO, 1993). Junto a esses fatores, espalhavam-se movimentos de ordem político-intelectual que questionavam os governantes e as classes dirigentes, cúmplices da economia liberal responsável pelo abismo social entre as elites e o restante da população. No Brasil, a influência da imigração europeia na sociedade brasileira, o fim da Primeira Guerra Mundial, a eclosão da Revolução Bolchevique na Rússia e as consequentes reflexões acerca do capitalismo fizeram com que o cenário político-intelectual na década de 1920 começasse a ser ocupado por diversas correntes ideológicas.

A rigor, o crescimento da riqueza, o processo de ascensão social de amplos grupos e o crescimento demográfico - em especial o provocado pelas migrações estrangeiras - haviam modificado o perfil das sociedades no transcurso de meio século, e nos anos subsequentes à Primeira Guerra Mundial era visível que não existia um novo

molde para entender as transformações que haviam ocorrido. As cidades foram, sobretudo, a tela na qual as mudanças sociais foram mais bem observadas e, em consequência, onde ficou mais à vista a crise do sistema interpretativo da nova realidade. Percebeu-se que esta não era entendida, e não podendo captar-se o novo e diferenciado conjunto como tal, instituiu-se em cada um de seus grupos (ROMERO, 2009, p.350).

Os líderes da Revolução Russa, assim como vários pensadores marxistas de países como a Alemanha, alegavam que a Primeira Guerra Mundial selara o início da decadência capitalista. “O capitalismo e a política do liberalismo econômico apoiados no individualismo e no princípio da livre concorrência entram em estado de choque, e, em breve, sofrerão seus primeiros reveses (...)” (BRITO, 1997, p.20). Essas correntes influenciaram cada vez mais simpatizantes e militantes comunistas brasileiros, dando base para o sindicalismo no país. Na segunda década do século XX, com a diversificação da economia brasileira e o crescimento industrial, criaram-se espaços mais propícios para a organização de trabalhadores. A Greve Geral de São Paulo, em 1917, e suas contestações fornecem fundamentos para a fundação do Partido Comunista, em 1922. O descontentamento com o Regime Republicano e com o Liberalismo sustentado pelas elites brasileiras intensificou-se, mobilizando grande parte de militares intelectuais e artistas (SKIDMORE, 2003).

Até a Primeira Guerra Mundial, o Brasil viveu seu período artístico intelectual de *Belle Époque*. Gradualmente, as elites da América Latina tiveram que mudar seus modos de vida, à medida que novos padrões comportamentais e culturais foram alterados pela série de transformações abruptas nas esferas políticas, econômicas e sociais. “Sem dúvida, formaram-se no seio destas novas burguesias grupos autênticos de intelectuais, de escritores, de artistas que refletiram a intensidade da sacudida que haviam sofrido as sociedades latino-americanas” (ROMERO, 2009, p.323). Para alguns desses intelectuais, as referências artísticas e comportamentais de seus países eram baseadas predominantemente em padrões franceses que limitavam a originalidade artística e a inspiração de elementos temáticos nacionais.

Nos grandes polos urbanos do país, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, pode-se verificar um elemento em comum na formação de grupos intelectuais que passavam a questionar as Instituições artísticas²⁸, enquanto aparelhos segregavam a obra de arte de sua relação atuante dentro da realidade social. A função da vanguarda²⁹, enquanto grupo de

²⁸ A repetição e não a mudança caracteriza a decadência de um movimento intelectual. Para mais ver em: GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

²⁹ O termo vanguarda, utilizado neste trabalho, refere-se a uma denominação dada pelos intelectuais e artistas da época, a eles próprios. Portanto não se trata exatamente de um conceito abordado e destacado pelo autor. Mais sobre vanguarda ver em: BURGER, Peter. *A Teoria da Vanguarda*.

intelectuais e artistas, consistia na congregação da práxis e teoria, dentro de uma postura autocrítica da estrutura social na qual sua arte estava inserida. Insatisfeito com a situação artística e intelectual no Brasil, restrita a uma hegemonia acadêmica calcada na corrente parnasiana, o grupo modernista de São Paulo se mobilizou, a fim de refletir e questionar as linguagens e representações estéticas vigentes das instituições que ditavam os rumos da arte brasileira.

Simultaneamente, membros dessa vanguarda acreditavam que as instituições acadêmicas não eram mais compatíveis com o cenário sociocultural das metrópoles modernas brasileiras, como São Paulo (FABRIS,1994). Como observou Herbert Read (1981), no período de advento da arte moderna, os grupos que se autointitulavam vanguardas acreditavam que a postura artística e intelectual não mais poderia se compatibilizar com as antigas e tradicionais correntes, tais como as acadêmicas. Era cada vez mais consistente, dentro dos círculos artísticos e intelectuais do país, a tendência de se evocar uma arte mais condizente com os tempos modernos, que fosse capaz de captar e representar as transformações lacônicas da Modernidade. De acordo com Simmel³⁰, a arte tem a virtude de imortalizar os eventos e fragmentos efêmeros da vida moderna.

Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus modos de fruição, quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e a seus novos atores (FABRIS, 1994, p.21).

Na década de 1920, começa a se formar um cenário de expectativas promissoras no Brasil, devido à decadência da hegemonia europeia, assim como seus padrões civilizatórios. Os conceitos de civilização passam a ser revistos e o Continente Americano se torna modelo da utopia de uma nova era pós-guerra. Este clima contagiou os intelectuais no Brasil, sobretudo os paulistas. O desenvolvimento econômico do estado propiciou um ambiente favorável aos avanços da Modernidade e à formação de uma intelectualidade que se identificava como vanguarda responsável pela difusão do pensamento modernista no país.

³⁰ Para mais ver em: Georg Simmel. De la esencia de La cultura. El individuo y La libertad. Barcelona: Península, 1986.

O cenário ideológico que se configurava - em grande parte - era a partir dos debates entre intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo.³¹ As duas cidades, de certa forma, rivalizavam. Qual destes polos seria o eixo de transmissão cultural que iria promulgar e servir de exemplo para um país em construção? Para os paulistas, São Paulo fora o berço irradiador da civilização brasileira, uma vez que os bandeirantes foram os responsáveis pelo desbravamento e povoamento de várias regiões do país. Além disto, a cidade progredia como uma grande metrópole, representante da Modernidade que poderia ser propagada para o restante do país.

De acordo com os intelectuais paulistas, o Rio de Janeiro era uma cidade que, devido ao clima quente de sua localização litorânea, propiciava a indisciplina, a displicência e a promiscuidade. Ou seja, enquanto o paulista era o trabalhador, o responsável e o sóbrio, o carioca era o desleixado, o malicioso, enfim era o indivíduo marcado com o estereótipo da malandragem. “Quando se fala do carioca, é quase inevitável se deparar com o clichê do *bon-vivant*, boêmio, irreverente e cheio da ginga malandra. Já o paulista assume o estereótipo oposto: é o trabalhador, ordeiro e disciplinado” (VELLOSO, 2002, p.83).

Um dos principais redutos de intelectuais que defendiam tal depreciação, em relação ao Rio de Janeiro, era um grupo conservador modernista, o movimento Verde Amarelo que se pronunciava através do jornal o *Correio Paulistano*.³² Alegavam que os intelectuais cariocas não tinham seriedade, e que as revistas humorísticas da Capital Federal representavam uma tendência irreverente e satírica em relação às instituições políticas, portanto incapazes de ser a referência da cultura e da política para o restante do país.

Essas revistas do Rio de Janeiro seriam articuladas numa forma de refuta à seriedade paulista. A linguagem humorística dos cariocas, através de crônicas e caricaturas, era realizada com o propósito de desmoralizar e ridicularizar a imagem da autoridade das classes políticas e intelectuais paulistas e de certa forma corroborar suas próprias características. Para os intelectuais cariocas, classe dirigente deveria ser satirizada, pois tal rigidez e disciplina apresentavam uma política insatisfatória. A forma sóbria com a qual os paulistas projetavam

³¹ Esta “rivalidade” entre os intelectuais de São Paulo e Rio de Janeiro, já era perceptível nas crônicas e contos de Euclides da Cunha e de Lima Barreto. Para Euclides da Cunha, São Paulo era o polo da história brasileira, uma vez que a região era “sede da civilização mameluca dos bandeirantes”. Lima Barreto rebatia tais teorias, destacando o Rio de Janeiro como uma cidade cosmopolita e mestiça, que representava a identidade étnica do Brasil. Este último ainda enfatizava que São Paulo é “a imagem da opressão do Brasil, por ser a “capital do espírito burguês” Para mais ver em: VELLOSO, Monica Pimenta . em A “cidade-voyeur”: O Rio de Janeiro visto pelos Paulistas. Revista Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n°. 4: 55-65, dez. 1993.

³² No *Correio Paulistano* colaboravam intelectuais como Menotti Del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo. Para mais ver em: VELLOSO, Monica Pimenta . A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

conduzir o país, para os cariocas, era retrógrada, provinciana inábil para estabelecer um governo mais flexível.

Enquanto que, nesse período, a base dos grupos políticos dirigentes do país era formada por indivíduos de Minas Gerais e São Paulo, os intelectuais cariocas, através do chiste e do gracejo, articulavam críticas sobre a situação política da República. Através do humor, ironizavam a pressuposta seriedade com a qual o país era governado. Mais do que uma disputa regional de ordem político intelectual entre paulistas e cariocas, criava-se, através de discursos, um imaginário social sobre os estereótipos, a partir de características de cada uma destas cidades. Deve-se levar em conta que a crítica, por parte dos cariocas, em relação às classes dirigentes do país, sobretudo aos paulistas, deveria ser uma espécie de descontentamento com a hegemonia que fora fundamentada em arranjos políticos entre facções da elite mineira e paulista.³³

Ao mesmo tempo em que eram geradas as disputas de caráter cultural e político, entre intelectuais cariocas e paulistas, desenvolviam-se debates, provocando um consenso na busca de uma causa em comum que posteriormente, tornar-se-ia pretexto para estáveis e duradouras amizades. As redes de sociabilidade eram configuradas a partir da circulação dos intelectuais pelo país, desde suas viagens pelo território nacional até mesmo pela difusão de seus manifestos e obras que, muitas vezes, eram compartilhados e produzidos por indivíduos de estados diferentes (GOMES, 1999). Através de reuniões, salões e festivais em grandes polos urbanos intensificava-se a convivência entre os intelectuais, propiciando uma dinâmica que impulsionava a conexão das várias ideias modernistas que eram ensaiadas no país.

O relacionamento intelectual estabelecido entre Rio e São Paulo era existente sob diversas formas de sociabilidade e contribuiu para a consolidação de uma corrente modernista nessas cidades, com propostas comuns. Porém, além de uma suposta relação solidária, existiam fatores que destoavam nessas relações, ou seja, uma constante competição entre as cidades. Portanto, a relação entre cariocas e paulistas era paradoxal, uma vez que era simultaneamente conflituosa e amigável. Porém esse tipo de relação ambígua contribuiu para a ampliação de ideias modernistas nos maiores centros urbanos do país.

(...) as relações entre intelectuais paulistas e cariocas como existentes e pertencentes a um circuito onde, além da amizade, a rivalidade tem papel chave para a organização da vida intelectual e política. Não se trata, portanto, de descartar ou

³³ Os arranjos econômicos entre as classes dirigentes paulistas e mineiras era a base da política brasileira na primeira República. Para mais ver em: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna. A economia política do café com leite (1900-1930). Belo Horizonte: UFMG, PROED, 1981.

minimizar tal competição, mas de integrá-la na rede mais ampla das ideias modernistas que começam a circular de forma mais acentuada no Brasil desde a segunda metade dos anos 10 (GOMES, 1993, p.67).

Os intelectuais paulistas exaltavam a importância de sua capital. Sob o intenso desenvolvimento econômico e social, a eles cabia a iminente missão de difundir e propagar o pensamento moderno, que proliferava em São Paulo. A capital paulista seria o exemplo mais adequado para representar o fluxo da vida moderna. Ao mesmo tempo em que os sintomas da Modernidade afligiam a reflexão dos intelectuais, quanto às consequências que a expansão do capitalismo industrial poderia impor à sociedade, existia uma expectativa a respeito do desenvolvimento da cidade, que alcançaria o patamar dos grandes centros europeus (VELLOSO, 1993). Os paulistas não se limitaram à produção da arte, mas também buscaram delinear formas de propagação de sua trajetória estética. Portanto, caberia a eles não só produzir, mas também determinar sua evolução e difusão através dos meios de comunicação linguística. Jornais como o Correio Paulistano e o Jornal do Comércio são os principais veículos do pensamento modernista.

De olhos postos em São Paulo, ignorando uma série de manifestações que apontavam na mesma direção, a partir de outro centro geográfico, o Rio de Janeiro, os modernistas elaboraram a própria ideia de modernidade e definem a própria estratégia de atuação, concentrando-se num primeiro momento, na conquista do espaço público mais influente, o jornal (FABRIS, 1994, p.21).

Foi em um centro urbano, cada vez mais dinâmico como a capital paulista que se promoveram os movimentos mais acirrados de um grupo de caráter modernista. Emergia o intuito de se romper com os ícones formais da arte no Brasil, e de modernizá-la, a partir das novas tendências do ocidente. “O Brasil avançava materialmente, aproveitava-se dos benefícios da civilização, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado” (BRITO, 1997, p.28). O desenvolvimento material implantado no país fez com que parte da sociedade, assim como seus intelectuais tirassem proveito da modernidade, mas sem renunciar a sua herança histórica e ao seu passado.

A preocupação com a valorização das nossas tradições culturais e folclóricas é plenamente encampada pelos modernistas. Recuperá-las significa construir a identidade brasileira, sem a qual seria impossível ao país afirmar sua autonomia no panorama internacional (VELLOSO, 1993, p.94).

De acordo com Aracy Amaral (2006), no Brasil, o modernismo almejava a mesma proposição que se propunha nos demais países do mundo. Entretanto, na Europa, ser moderno

significava uma exaltação do mundo urbano, significava a sensação de pertencimento a uma nova era da qual se celebrava os novos tempos e uma ruptura com o passado atrasado. Já no Brasil, essa manifestação tem um aspecto ambíguo que “ocorre num momento em que se repensa o nacional em termos de valorização do popular, simultaneamente à descoberta do internacionalismo da Escola de Paris, ponto de encontro da intelectualidade e meio artístico da época” (AMARAL, 1976, p.174).

A Semana de Arte Moderna, em 1922, reverberava o projeto de um grupo de artistas e intelectuais aspirantes a alcançar uma modernidade que no momento ainda era apenas tateada. Mais do que se atingir a modernismo estético, o elemento emblemático da vanguarda artística brasileira era definir a questão da identidade nacional, a brasilidade através da arte.

Paradoxal modernidade a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas europeias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era nosso *SER* moderno (BRITO, 1985, p.31).

Adrian Gorelik destaca que a partir da década de 1920, nos grandes núcleos urbanos, começam a se formar com maior intensidade grupos que se denominam vanguardas. Esses grupos, que são diretamente influenciados pelos processos de modernização, propõem projetos estéticos, a fim de se ajustarem às transformações estruturais impostas nas grandes cidades latino-americanas.

A princípio deve ser advertido que inserir a vanguarda sob esta saga construtiva de produção de um imaginário urbano moderno que represente os impactos da modernização coloca fortemente em questão a acepção tradicional de vanguarda, de acordo com o que se identificou como a característica central da vanguarda clássica: sua negação, seu caráter destrutivo, seu combate à instituição. Na América Latina, pelo contrário, a principal tarefa a que se propôs esta vanguarda foi a construção simultânea de um futuro e da tradição (GORELIK, 1999).

O grupo de intelectuais de São Paulo ensaiava os primeiros atos, a fim de definir um modelo de comportamento modernista. Tateando sobre as referências das vanguardas europeias de inovação artística, o grupo que integraria a Semana de Arte Moderna tentava identificar a face do Modernismo Brasileiro. Mais do que um aspecto artístico, esse grupo chegou a um consenso ideológico: distanciar-se da tradição acadêmica e questionar as instituições formais da arte (FABRIS, 1994). A revolta artística também tinha em comum novas posturas referentes à identidade nacional. Apesar do esforço travado por esses intelectuais, para impor os princípios estéticos de uma arte mais atualizada e simultaneamente

distanciada das formas canônicas, também era veemente o posicionamento político e ideológico desses grupos que, por sua vez, sob vários aspectos, eram distintos uns dos outros.

Em 1922, um conjunto de acontecimentos influenciou o cenário político e cultural do país: A sucessão presidencial que conduziu ao cargo de presidente Artur Bernardes, os levantes militares que ficaram conhecidos como Movimento Tenentista, a fundação do Partido Comunista Brasileiro, a comemoração do Centenário da Independência do Brasil e a Semana de Arte Moderna em São Paulo. Essa mostra simbolizou, no imaginário do povo brasileiro, o início do Modernismo no país. Nesse contexto, os artistas da Semana de 22 pretendiam legitimar a identidade nacional e romper com os padrões acadêmicos, a fim de firmarem o Brasil e, principalmente, sua arte, no cenário mundial. “Ao mesmo tempo que prega a inovação, a modernização, a libertação enfim, dos cânones acadêmicos, Oswald de Andrade não quer que se percam as raízes nacionais, que podem ser fecundas para a arte e seu artífice, ambos brasileiros antes de tudo” (BRITO, 1985, pp.28-29). Sergio Micelli (2003) elabora uma análise crítica sobre o que a historiografia brasileira, muitas vezes, insiste em tratar - o modernismo brasileiro como uma manifestação autenticamente nacional. O autor observa que essas obras do grupo modernista paulistano, frequentemente qualificadas como produtos da conscientização e consequente independência dos modelos europeus, passam a ser apreendidas como objetos nacional-estrangeiros. Ou seja, deve ser destacada a grande rede de relações existentes entre os artistas brasileiros e europeus.

Apesar de todo esse esforço artístico e cultural, para legitimar uma arte que representasse a verdadeira identidade nacional, os intelectuais brasileiros tomaram como referências manifestos europeus como o Futurismo³⁴, do italiano Marinetti, que preconizava a liberdade artística, a luta contra as correntes acadêmicas e formais. Contudo, posteriormente, esse referencial seria descartado, pois projetos com os quais muitos indivíduos da vanguarda paulista se identificaram consideravam a propagação nacional do modernismo, sendo que o Futurismo a isto não se adequava, devido as suas tendências regionalistas.

Todavia, com a explícita intenção que entoava o lema do movimento modernista paulista, de romper com padrões europeus e estrangeiros, remanescia a necessidade existente de se consolidar e estruturar uma identidade brasileira, para exportá-la e divulgá-la internacionalmente. Segundo Denise Marques Bahia:

³⁴ A princípio, Oswald e Mário de Andrade se inspiraram no Futurismo italiano, porém, não adaptaram todas as ideias deste movimento ao seu grupo modernista. Para eles, havia aspectos do Futurismo que não se adequavam à proposta que pretendiam difundir, como o regionalismo. Para mais ver em: AMARAL, Aracy. *A semana*. In: *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 05. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

Na experiência brasileira, ao mesmo tempo em que ocorre uma busca pela afirmação da identidade nacional, há um desejo de internacionalização, de inserção no cenário mundial, de atualização da linguagem, de acordo com os grandes centros metropolitanos e em oposição ao conservadorismo academicista reinante nas artes plásticas, na literatura, na arquitetura (BAHIA, 2004, p.158).

Entre os intelectuais e artistas de países que se formaram sob o processo de cultura dependente, foi propagada uma necessidade em afirmar a autonomia de suas manifestações culturais. A fim de se elevarem ao nível das antigas metrópoles, procuravam consolidar a identidade nacional. Sendo um veículo de representação e propaganda da cultura de um país, a arte nacional teria de alcançar uma qualidade e identidade potencialmente definidas, capazes de igualá-la às artes europeias. Os grupos artísticos intelectuais no Brasil, portanto, estavam importando um modelo de expressão artístico e tentavam ajustá-lo à realidade social do país.

Se coubesse um paralelo entre atividade artística e atividade produtiva – considerando-se dependência como processo histórico da América Latina-, observaria que transitávamos, no Brasil dessa época, também em assuntos artísticos, da importação de manufaturados para a importação de técnicas de produção (BELLUZZO, 1992, p.17).

Não obstante, a influência de imigrantes e das redes sociais estabelecidas entre artistas brasileiros e europeus foi de fundamental importância para se definir os padrões de arte do modernismo. O modernismo proposto pelo grupo paulista tinha um conteúdo à brasileira, mas uma estética inquestionavelmente estrangeira.

As viagens à Europa, o aprendizado dos modelos estéticos e éticos de vanguarda, as formas requintadas de consumo, tudo isso impregna as obras dos escritores modernistas que dependiam das prodigalidades dos mecenas que mantinham salões na capital do estado (MICELLI, 2001, p.97).

A difusão das ideias modernistas no Brasil alcança uma amplitude e começa a se distinguir de correntes passadistas, tais como o Simbolismo e o Parnasianismo, intensificando também as críticas aos redutos acadêmicos. “De um lado é a partir deste período que as ideias modernistas estão circulando muito mais e facilmente pela sociedade, na medida mesmo em que seus intelectuais e sua produção começam a ser reconhecidos como uma contribuição polêmica, mas fundamental” (GOMES, 1993, p.70).

No mesmo ano em que ocorreu a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, também foi lançada, em maio de 1922, a revista *Klaxon*, que serviu como veículo primordial do movimento modernista de São Paulo. Em seu primeiro número, logo no texto de

apresentação, Mário de Andrade destaca que a Revista, apesar de se ter voltado para um diálogo universalista, não nega o nacionalismo. Outro aspecto, enfatizado em seu texto, é o de que o modernismo, proposto por esse grupo, cogitava principalmente a arte, mas considerou, também, todos seus aspectos correlatos. Portanto é possível inferir que todos os elementos que estivessem em harmonia com a modernidade que eles procuravam representar constituíram utensílio para o projeto modernista.

Nesse mesmo ano, inicia-se um período de reflexão entre os modernistas. Se num aspecto, o Futurismo de Marinetti sofreria interpretações como o regionalismo, que seria descartado, a crítica ao academicismo e ao tradicional seria também apropriada de forma peculiar. O passado não seria negado, nem as raízes da cultura nacional, mas teria uma nova, que não as leituras canônicas do romantismo e do simbolismo, - a releitura do modernismo.

Com o fim da edição e distribuição da *Klaxon*, foi organizada na capital da República uma revista, a fim de dar continuidade à proposta dos modernistas paulistas. O membro representante da *Klaxon* no Rio de Janeiro, Sérgio Buarque de Holanda, foi o responsável pela nova revista, chamada *Estética*. Tal fato mostra que, competitividade à parte, existia uma sociabilidade entre alguns intelectuais cariocas e paulistas. Esses indivíduos compartilhavam a causa comum pela difusão do pensamento modernista. Sérgio Buarque de Holanda, juntamente com Prudente de Moraes ficaram com a incumbência “de conduzir o legado modernista, com a pronta aprovação de Mário de Andrade, consultado por carta” (GOMES, 1993, p.70).

Por um lado, não se pode inferir que a Semana de Arte Moderna, em 1922, tenha sido o marco unicamente responsável pela divulgação e propagação do projeto modernista no país, mas deve-se ressaltar que a proposta do grupo desse evento ampliou-se por várias regiões do país. A busca por uma renovação ou até mesmo inovação cultural foi apropriada por diversas redes artístico intelectuais, fazendo com que surgissem variadas formas de apropriação de tal preceito. Nota-se que a reciprocidade entre intelectuais de diferentes cidades, através do intercâmbio intelectual de artistas e colaborações para diversas Revistas espalhadas pelo Brasil, significa a recusa por um movimento restritamente regionalista.³⁵

Ao indagar sobre a história do modernismo no país, - à margem de São Paulo e Rio de Janeiro -, constrói-se algo parecido com um mapa no qual estão demarcados os diferentes territórios. Cada um deles procura encontrar seu lugar estético e político em relação ao todo. Pois em cada região sobressaem-se traços particulares face à

³⁵ A participação de intelectuais como Mário de Andrade em Revistas como *A Revista* de Belo Horizonte ou a *Revista Verde* de Cataguases, assim como o contato frequente entre cariocas e paulistas, comprovam esta circularidade intelectual de ideias e projetos.

universalidade da arte modernista. Os emergentes polarizam os antagonismos e expressam ideias de mudança (VIEIRA, 1997, p. 121).

Nos anos posteriores, o modernismo adquire maior consistência e amplitude no Brasil, à medida que o grupo da Semana de 1922 alcança autonomia e identidade. A visita da caravana paulista³⁶ ao carnaval do Rio de Janeiro, e às cidades coloniais setecentistas de Minas Gerais, enriquecidas pela arte barroca, contribuiu para a definição de um posicionamento estético que mesclasse a inovação com elementos de uma cultura endógena.

A grande influência do projeto modernista paulista sobre os demais movimentos ocorridos em outras partes do país remetem a uma minuciosa reflexão. Termos que se referem às manifestações estéticas do século XX, anteriores a década de 1920, que não sejam de autoria da chamada vanguarda paulista da Semana de Arte Moderna de 1922, são muitas vezes denominados pré-modernismo. Esse termo, que é utilizado geralmente no campo das letras, mas também recorrido a outras áreas, trata-se de uma postura político intelectual que superestima o grupo paulista. Ao mesmo tempo, desvaloriza as demais expressões culturais e artísticas de regiões distintas e períodos anteriores. Tais conceituações e terminologias fortalecem a preponderância simbólica do grupo paulista e subtraem, em certa medida, a relevância de outros grupos que contribuíram para o cenário cultural brasileiro, através de distintas formas de expressão artística sob a conjuntura da Modernidade Brasileira.

Desse ponto de vista, apesar de guardar tantas relações entre si, o grupo paulista venceu a batalha pela memória, relegando o grupo carioca aos arquivos e bibliotecas. Ao mesmo tempo, a figura de Bastos Tigre é lembrada até hoje como o "pai" da propaganda no Brasil. Mas não pelos artistas plásticos e desenhistas. No universo da arte, a estratégia de memória (inconsciente) dos modernistas de São Paulo surtiu mais efeito. O principal lugar de memória do grupo paulista é o ritual da Semana de 22, bem mais eficaz do que os periódicos (DUARTE, 2003).

Em suma, pode-se constatar que a proposta modernista triunfante (talvez este termo suscite controvérsia, porém neste caso é o que transparece mais adequado) no Brasil comporta a ideia do projeto que se tornou hegemônico com o sucesso do grupo que se apresentou na Semana de Arte Moderna de 1922. Esse evento vigora no imaginário como marco do modernismo nacional e ganha uma maior difusão e espaço no território brasileiro, principalmente, porque alguns destes intelectuais estavam inseridos no campo social das elites

³⁶ A caravana constituiu-se de um grupo de artistas da Semana de Arte Moderna de 1922 que saíram de São Paulo, para o interior de Minas, a fim de compreender a cultura brasileira, resgatar seus valores e expressá-la nas manifestações artísticas. Alguns membros da comitiva foram Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Olívia Guedes, etc. Para mais ver em: AMARAL, Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.99-105.

oligárquicas do país.³⁷ “(...) os Modernistas derivavam suas condições materiais de existência seja de rendimentos pessoais e/ou familiares, seja de empregos e tarefas que exerciam nas instituições políticas e culturais da oligarquia” (MICELLI, 2001, p.98). Por meio da proximidade de indivíduos da elite paulista com intelectuais como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, obtiveram carreiras dentro de aparatos do Estado. A partir de tais cargos, obtiveram um instrumental propício para a difusão de seus projetos modernistas e para propagá-los nacionalmente.

Mesmo com o fim de revistas como *Klaxon* e *Estética*, o legado modernista continuou a ser difundido no país. Não se pode definir ao certo com qual intensidade as revistas de São Paulo e Rio de Janeiro influenciaram as demais publicações de outros estados. Mas, tendo em vista a rede de sociabilidade que interligava intelectuais por várias regiões do país, é possível constatar que, independente do ímpeto de renovação que se alastrava nas grandes metrópoles brasileiras, tanto a *Klaxon* como a *Estética* foram revistas que tiveram seu grau de relevância ao inspirarem outros grupos a elaborarem seus Manifestos.

Em junho de 1925 *Estética* não mais existia, e o legado de *Klaxon* passaria para Minas e para Drummond com a Revista que viverá de julho daquele ano a janeiro de 1926, quando é substituída pela paulista Terra Roxa e outras terras, até o mês de setembro. Como se vê, as articulações se fazem e as revistas se sucedem. Já em 1927, circulavam Verde de Cataguazes e Festa do Rio, formada por uma gente séria, no dizer de Mário de Andrade (GOMES, 1993, p.73).

Não é possível garantir que o grupo modernista de Belo Horizonte teve sua evolução devido à influência exclusiva do grupo de São Paulo. Desde o início da década de 1920, já se mobilizavam em bares e cafés da capital mineira autores como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. As suas primeiras obras já possuíam incipientes lampejos de um anseio por renovação. Como observa Carlos Drummond de Andrade, a própria Semana de Arte Moderna não foi um evento que repercutiu de forma imediata dentro dos círculos intelectuais mineiros.

Tanto quanto posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros, dado às letras, não tomou conhecimento. Explica-se: só por acaso líamos jornais paulistas, e os do Rio não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma. (DRUMMOND *apud* DIAS, 1971, p.35).

Como observa Fernando Correia Dias, os primeiros trabalhos poéticos do autor Carlos Drummond de Andrade datam de 1921, publicados no jornal Diário de Minas, jornal de

³⁷ Muitos dos modernistas devido a seu capital econômico, ou seja suas posições na sociedade devido as suas posses financeiras, conseguiram obter uma elevação de seu capital simbólico e social e posteriormente obter cargos nas instituições administrativas públicas e propagar seus projetos. Para mais ver em: MICELLI, Sérgio. Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

caráter progressista, veículo oficial do Partido Republicano Mineiro. Para Eduardo Frieiro, o modernismo de Belo Horizonte não pode ser diretamente conectado ao de São Paulo. Ele destaca um poema de Carlos Drummond de Andrade, anterior aos de Mário de Andrade: “O seu primeiro poema é de 1921, anterior, portanto à *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade e ao *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, de Ronald de Carvalho, publicados ambos em 1922 ” (FRIEIRO, *apud*, DIAS, 1971.p,26).

É certo que o grupo mineiro não possuía a coesão, expressão e a consciência de vanguarda, nos anos anteriores à visita da caravana dos paulistas pelas cidades históricas de Minas Gerais. A própria Semana de Arte Moderna não foi, de prontidão, uma influência direta. Os escritores de Belo Horizonte só realmente dela tomaram conhecimento, anos depois, com a visita dos paulistas, em 1924. Neste testemunho de Carlos Drummond de Andrade se constata o desconhecimento dos artistas mineiros em relação à Semana de 1922:

Tanto quanto posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros, dado às letras, não tomou conhecimento. Explica-se: só por acaso líamos jornais paulistas, e os do Rio não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma (DRUMMOND *apud* DIAS, 1971, p.35).

Não obstante, o impacto difundido pela semana de 1922 e a renovação estética tão almejada por esse grupo, paulatinamente, impulsionaram o ímpeto de intelectuais por todo o país. Pedro Nava, colaborador e fundador de *A Revista*, de Belo Horizonte, declara, na edição fac-similar do periódico de 1978, que a chegada da Caravana Paulista, em 1924, foi um fator relevante para que os autores mineiros se conscientizassem de sua função enquanto renovadores da arte brasileira. Nava ainda afirma que “a visita dos paulistas foi o pólen de que resultou a criação de *A Revista* (NAVA, 1978, p. 3).

Posteriormente, o modernismo na capital mineira adquiriu maior ímpeto, através do contato obtido com os membros da caravana paulista, apresentando sinais de consolidação em 1926, com o lançamento de *A Revista* (1925-1926), a *Revista Verde de Cataguases* (1928) e a *Revista Leite Crioulo* (1929), organizada pelos intelectuais Achilles Vivacqua, Guilhermino César e João Dornas Filho. As ideias literárias modernistas na cidade foram bastante difundidas, através do jornal *Diário de Minas*, sendo Carlos Drummond de Andrade o líder do movimento na cidade. O lançamento de *A Revista* não obteve grande repercussão, já que não houve de imediato um confronto radical com o academicismo da capital. Outro aspecto que contribuiu para este fato foi o ambiente pacato da cidade, que não oferecia um cenário cultural densamente dinâmico. O que atribui especificidade ao grupo mineiro, em relação à vanguarda

da Semana de Arte Moderna de 1922, é que escritores como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava “não foram beber diretamente na fonte europeia” (ANDRADE, 2004, p.94).

Apesar de estéticas inovadoras e críticas, o modernismo em Minas não rompeu totalmente com a tradição. Todavia, foi nesse ambiente que surgiu um anseio mútuo de renovar a estética literária na cidade. Autores como Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e João Alphonsus encontravam-se no famoso Bar do Estrela, a fim de discutir formas de inovar as artes.

No que tange ao cenário das artes plásticas, no período anterior a 1936, entretanto, não se destacavam tantos nomes que pudessem oferecer um rodízio de artistas essencialmente modernistas na cidade. Mesmo com o acontecimento de algumas importantes exposições, elas não intensificaram o circuito das artes modernas.

Belo Horizonte ainda era modesta, no que se refere a uma *arte de vanguarda* e as exposições eram eventos praticamente reservados a artistas acadêmicos de formação impressionista. Antes da Exposição no Salão Bar Brasil, em 1936, não se consolidou um grupo denso o suficiente, capaz de dinamizar os emergentes artífices da capital, capaz de competir com vigor frente aos meios acadêmicos. Para alguns jornalistas e críticos de arte do período, já se lamentava em Belo Horizonte a falta de uma arte revolucionária como a que emergia em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, já na década de 1920. Porém já existia uma facção de intelectuais belo-horizontinos que consideravam os caricaturistas os únicos indivíduos capacitados para difundir uma arte modernista na capital.

Em suma, como já foi supracitado anteriormente, existiam outras formas de representação artísticas em Belo Horizonte, que emergiram em meados da década de 1920, consolidando-se, no decorrer dos anos 1930, com a exposição do Salão Bar Brasil. Muitos artistas que expressavam sua essência moderna eram caricaturistas de revistas e jornais belo-horizontinos que compartilhavam as tendências modernistas das grandes metrópoles modernas.

Desenhistas mineiros como Delpino Júnior, que atuaram no Rio de Janeiro antes da década de 1920, trouxeram sua experiência, adquirida nas revistas de caricaturas cariocas, para Belo Horizonte, na década de 1930 e suas contribuições para a *Revista Verde* de Cataguases. É possível observar que muitos caricaturistas começaram a trabalhar junto a intelectuais e escritores modernistas, na redação de jornais e revistas de Belo Horizonte. Crônicas de Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, Emílio Moura e Pedro Nava eram ilustradas por caricaturistas como Fernando Pieruccetti, Érico de Paula e Domingos Monsã.

Já outras revistas, como a *Verde* de Cataguases, composta por intelectuais como Rosário Fusco e Henrique de Resende, também representavam um expoente na expressão da arte moderna de Minas Gerais. Esses grupos já faziam questão de confirmar que seus referenciais estavam mais focados em polos como Rio de Janeiro e São Paulo do que Belo Horizonte. Eles não negaram, portanto, a relevância de grupos modernistas de outras regiões. Este intuito pode ser verificado através do Manifesto produzido pelos autores, na primeira edição de 1927:

Apesar de citarmos os nomes dos rapazes de Belo Horizonte, não temos, absolutamente, nenhuma ligação com o estilo e vida literária deles. (...) Acompanhamos S. Paulo e Rio em todas as suas inovações e renovações estéticas, quer na literatura como em todas as artes belas, não fomos e nem somos influenciados por eles, como querem alguns (VERDE, 1927, p.2).

O Modernismo, longe de ser uma corrente estética homogênea ou uma forma de manifestação exclusivamente de ordem artística, propagou-se pelo Brasil, sendo apropriado por vários indivíduos, cada um interpretando-o a partir de seus posicionamentos estéticos e políticos. Apesar da heterogeneidade dos grupos, as características que aglutinam essa tendência podem ser citadas como: a busca pela inovação, a contestação de cânones e de modelos acadêmicos, a consonância de uma estética mais atualizada, capaz de acompanhar a sociedade urbano industrial. A seguinte citação, retirada da Revista Festa, organizada por Abgar Renault, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meirelles, de 1927, sintetiza o clima ideológico que predominava nas primeiras décadas do século XX.

Nós temos uma visão clara desta hora; Sabemos que é de tumulto e de incerteza; e de confusão de valores; e de vitória do arrivismo; e de graves ameaças para o homem. Mas sabemos, também que não é esta a primeira visão de agonia e inquietude que a humanidade vive. (...) E por isto o seu canto é feito de inteligência e de instinto (por que também deve ser total) e é feito de ritmos livres, elásticos e ágeis como músculos de atletas velozes e altos como subtilíssimos pensamentos e, sobretudo palpitações do triunfo interior que nasce das adivinhações maravilhosas. O artista voltou a ter os olhos adolescentes e encantou-se novamente com a vida! E todos o acompanharão! (FESTA, 1927).

A citação superior serve para exemplificar o espírito que vigora entre os diversos grupos de artistas e intelectuais do período. Apesar de toda apreensão que o alvorecer do século XX transmitia, com incertezas e dúvidas, existia a crença de que o artista moderno, através de suas novas formas de expressão, seria o agente que conseguiria se adequar de forma harmônica a essa nova sociedade. Formas de pensamento e representação que se

embasavam em estéticas mais livres, velozes, dinâmicas e ágeis era uma tendência que se difundia entre vários grupos intelectuais por todas as metrópoles brasileiras.

No texto de apresentação da revista *Estética*, intitulado *Mocidade e Estética*, Graça Aranha ressalta os pilares principais sobre os quais a nova geração de intelectuais e artistas, ou seja, o grupo que difundia o projeto modernista deveria se calcar. Tais pilares seriam definidos pela propagação de uma cultura moderna, ao mesmo tempo em que fosse capaz de representar a identidade nacional. Porém, outro aspecto que Graça Aranha enfatiza em seu texto é o da nova geração de intelectuais que surgia no Brasil. Esta nova geração, à qual ele se refere como “mocidade”, seria responsável pela renovação, atualização, inovação, desvincular-se-ia das antigas instituições, romperia com as tradições e recorreria a novas formas de representação. “No entanto o espírito de mocidade já havia soprado ardente e sôfrego por todo o país. (...) As duas grandes revoluções sociais, a abolição e a república foram principalmente atos da mocidade” (ARANHA, 1927, p.4-11).

É com grande pertinência que se deve refletir sobre formas de experimentalismo e renovação estética, praticadas no Brasil, antes da formação do grupo paulista que realizou o evento de 1922. Porém, não se pode ignorar que o impulso do projeto consolidado sob o rótulo de “modernista” só expandiu e se fortaleceu em escala nacional, posteriormente à Semana de Arte Moderna em São Paulo, e com a subsequente criação de Revistas como *Klaxon* e *Estética*. Entretanto, se persistirmos no corolário de que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi o único evento propulsor para a gestação e difusão dos modernismos no país, corremos o risco de ocultar movimentos que ocorreram em um tempo e espaço distintos.

A Semana de 22, forma ritual de ler o passado, anticomemoração do Centenário da Independência (Ano zero da Independência Cultural) insere-se neste espaço simbólico, onde essas ordens de discurso competem entre si por um lugar na memória. A partir do momento em que ocorreu, a própria Semana de 22 passa a ser parte do discurso de divulgação do modernismo brasileiro, papel este que é ressaltado pela revista *Klaxon*, periódico de propagação das ideias modernistas e lugar de memória do grupo paulista (DUARTE, 2003).

Se seguirmos tal premissa e demarcarmos a mostra de São Paulo, em 1922, enquanto marco espacial e temporal sobre o qual o modernismo é *fundado* no Brasil, as demasiadas formas e ambientes sobre os quais os modernismos se manifestam no país perdem sua originalidade. Pois desta forma, os demais movimentos correm o risco de simularem meras extensões de São Paulo. Em suma, perderiam sua autonomia e peculiaridade. Em contrapartida, torna-se um exercício cauteloso desvirtuar uma vertente historiográfica tautológica, que, por exemplo, limita-se a traçar as complexidades que delinearam o

surgimento do modernismo brasileiro, somente a partir de uma trajetória linear, interligando os processos que colaboraram para a formação do grupo de intelectuais da geração da década de 1920, no Rio de Janeiro e São Paulo e de suas ações posteriores.

Em outras palavras, é visto que o grupo paulista foi pioneiro, ao definir e articular uma consciência e construir um projeto que diz respeito à atualização e renovação da arte brasileira. Contudo, isso não minimiza o caráter moderno, de formas de representação e demais expressões culturais, que tenham sido constituídas em diferentes épocas e espaços. Tampouco não descarta que outros indivíduos e movimentos não tenham tido uma influência ou tenham influenciado esse grupo paulista. “É mais convincente pensar 1922 como um momento de confluência de ideias que já vinham sendo esboçadas pela dinâmica social” (VELLOSO, 1996, p.33).

Outras formas de expressão estética, tal como as caricaturas de revistas ilustradas, servem como exemplos para a ampliação das abordagens que envolvem o modernismo brasileiro, e conseqüentemente flexibilizam os paradigmas que permeiam este assunto. Para Ana Maria Moraes Belluzzo (1992), não se pode concluir de forma precipitada ou ingênua que os modernistas da década de 1920 foram impelidos pelos caricaturistas das revistas ilustradas de décadas anteriores. Porém, o ímpeto por uma libertação artística esteve presente em ambos os contextos, através da resistência e irreverência contra o formalismo e o tradicionalismo estético. A autora destaca que o contexto social e histórico do início do século XX foi um propulsor comum para os caricaturistas e modernistas, sendo possível estabelecer conexões semelhantes entre as influências e intenções desses agentes.

As melhores convicções dos jovens modernistas brasileiros não se coadunaram com a satisfação imediata dos novos setores sociais que se firmaram com a República e o surgimento da indústria, mas tiveram neles seu fundamento. E como o academismo decadente nada mais tinha a oferecer - e era urgente romper com ele - a contribuição dos caricaturistas foi antecipatória e intermediadora desse processo de renovação (BELLUZZO, 1992, p.267).

Os caricaturistas desse período são homens modernos. Devido a sua ousadia, ao recorrerem a formas estéticas mais livres, distintas do padrão formal e canônico, eles recusam a tradição e a reprodução mimética da sociedade. Sua arte se define pela própria experiência, resultando na ausência de regras. Uma característica com a qual é possível relacionar a caricatura ao modernismo é sua proximidade com o expressionismo. “A Caricatura sempre foi expressionista, pois o caricaturista joga com o retrato de sua vítima e distorce-o para expressar justamente o que sente a respeito de seu semelhante” (GOMBRICH, 1979, p.447). Para Georg Simmel “o expressionismo são as emoções internas do artista manifestadas em

sua obra exatamente como ele as experimentou; suas emoções prolongadas, estendendo a sua obra” (1984 p.381). Assim como correntes estéticas condicionadas pela dinâmica do mundo moderno, a caricatura, assim como o expressionismo, representa a experiência e interação do artista, através do contato com o mundo ao seu redor.

Como já foi citado anteriormente, já existe uma quantidade razoável de bibliografias que apresentaram trabalhos suscitando novas reflexões acerca da discussão que abrange significados mais complexos sobre o Modernismo. Tal movimento configurou diferentes circunstâncias e incorporou variados elementos devido às peculiaridades do contexto sociocultural em que foram gerados. Os novos aparatos tecnológicos e o aprimoramento dos meios de comunicação que emergem na atmosfera urbana foram de extrema relevância no processo que gerou formas inovadoras de manifestação, percepção e sensibilidade relativa à sociedade moderna (VELLOSO, 1996).

Dessa maneira, verifica-se que a essência do modernismo se constitui nas práticas de expressar ideias e representações que estejam em consonância com os aspectos inovadores e inusitados de um mundo que se dinamiza no cenário urbano industrial. O modernismo se define através da maneira como a linguagem e ação são efetuadas na sociedade, como observa Frederick Karl (1988):

A trilha comum para qualquer um que desejar ser moderno, **independente do meio que se expresse, é a capacidade de renovar a linguagem de sua arte, seja através de rupturas e novas formações**, seja através de cores, tons sequências de sons, efeitos visuais, neologismos (KARL, 1988, p.11, **grifo nosso**).

Foi precisamente no início do século XX que, no Brasil, inovações nas esferas econômicas da sociedade engendraram uma série de manifestações culturais e políticas que por sua vez procuraram representar a nova realidade emergente. Foi em tal período que o crescimento urbano e industrial alterou as relações sociais e comportamentos, influenciou intelectuais, políticos e artistas. Enfim, vários segmentos da sociedade que partiram na busca de concepções que se harmonizassem com o novo contexto emergente. Essa sociedade:

(...) tem no cenário urbano o foco central de suas atenções, no desejo de afirmar um espaço transformado pela industrialização, que não permanece alheia às sugestões de uma situação cultural penetrada pela presença de novos instrumentos de comunicação e divulgação, denotando sua sintonia com alguns dos núcleos centrais da modernidade europeia, adaptados a nossas peculiaridades (FABRIS, 1990, p.25).

O que se pretendeu realizar neste capítulo foi delinear a relação dialética entre sociedade e cultura, a partir das reformas modernizadoras realizadas em cidades brasileiras,

nos fins do século XIX e início do século XX. Ou seja, as transformações sociais, impelidas pela consolidação do Capitalismo Industrial, que concatenaram diversas formas de expressões estéticas. O palco das práticas e ações que caracterizam a Modernidade foi essencialmente as cidades. Em virtude da intensidade de aprimoramentos e reformas aos quais esses centros se submeteram estruturalmente - modernizações de cunho político e econômico – condicionaram as práticas, percepções e relações de seus protagonistas. Esses protagonistas, de forma voluntária ou até mesmo involuntariamente, configuraram uma cultura em consonância com tais transformações. Esta cultura urbana, também, pode ser definida como modernismo.

CAPITULO II – O MODERNISMO EM BELO HORIZONTE REPRESENTADO PELA CARICATURA

2.1 A modernidade belo-horizontina: entre a inovação e a tradição

Analisar a dualidade sob a qual se divide o campo de gêneros artísticos em Belo Horizonte, no período que abarca as décadas de 1920 e 1930, significa traçar uma pequena revisão sobre como se conformaram os aspectos sociais e políticos da cidade. Compreende realizar - aqui tomo a liberdade para utilizar tal proposta sob cunho metafórico - uma revisão sob seus pilares e verificar como as estruturas socioeconômicas se desenvolveram e, a partir daí, analisar como as reformas artístico culturais foram sendo alicerçadas. Para tal exercício, é necessário compreender e identificar como se foi configurando o campo artístico de Belo Horizonte. Pretende-se traçar uma trajetória da sociedade belo-horizontina e de como esta se relacionava com as artes locais e as apreciava. Para a análise e compreensão do processo no qual a arte em Belo Horizonte se desenvolveu, nas primeiras décadas, faz-se necessário apontar o papel do Estado e das classes sociais envolvidas no circuito artístico, para identificação do processo do campo de produção artístico.

O artista Aníbal Mattos, de formação predominantemente impressionista, instalou-se na Capital, a partir de 1917, e fundou a Escola Mineira de Belas Artes, no ano de 1918. No que se refere à Escola Mineira de Bellas Artes, a partir do momento em que seus integrantes são contestados, inicia-se um embate no campo artístico, que se agravou aproximadamente no início da década de 1930. Tais integrantes, como os pintores Aníbal Mattos, José Peret e Honório Esteves começaram a ser questionados por uma nova geração de artistas, a maioria deles caricaturistas. O questionamento feito por esse grupo pautou-se basicamente por dois motivos: a monopolização do espaço artístico e a manutenção de correntes artísticas tradicionais. Por isso, torna-se relevante refazer esse percurso histórico social de Belo Horizonte, para melhor compreensão dos processos artístico culturais que se desenvolveram.

O campo artístico, de acordo com Bourdieu, é formado por um sistema estruturado de relações, das quais distintos agentes que possuem variadas posições disputam a dominação de um determinado capital simbólico. Tal disputa é travada com o objetivo de apropriar-se deste capital – em suma, do posto de consagração, como um grau elevado de autoridade e prestígio de uma área específica. Neste caso, o campo artístico configura-se em uma arena na qual artistas de posições menos privilegiadas, (ou até, pode-se dizer, inferiores) traçam estratégias para quebrar a hegemonia de artistas consagrados e apoiados pelas classes dominantes.

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e ao produzir a crença no poder do criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico, dotado de valor, se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por expectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra (BOURDIEU, 2010, p.259).

Identificar quais classes sociopolíticas estiveram envolvidas diretamente na idealização e posterior fundação de Belo Horizonte, e como estas facções se organizaram e se estabeleceram na cidade, serve como ponto de partida para a análise da configuração do espaço social e do campo de produção. A capital, em suas primeiras décadas, foi administrada por uma oligarquia provinciana muito vinculada as suas origens e tradições que refletiram esteticamente na política, na urbanização, na arquitetura e nas artes da cidade. Portanto, voltar aos primórdios da fundação de Belo Horizonte representa uma forma de dissecar e, posteriormente, compreender o campo de produção artístico e quais foram os tipos de produções simbólicas prestigiadas pela elite local, no início do século XX.

O processo de planejamento e construção da nova Capital do Estado de Minas Gerais, no fim do século XIX, foi baseado na mais recente corrente filosófica e científica que se difundia com êxito na Europa e nos Estados Unidos: o positivismo.³⁸ O objetivo teria como resultado a estruturação de um espaço urbano monumental, hierarquizado e racionalizado, correspondente às tendências da conjuntura mundial que preconizava o advento da Modernidade. Planejada de acordo com as novas tendências que influenciavam o pensamento cultural e científico da época, Belo Horizonte foi fundada em 1897, sob a imposição da técnica e da racionalidade positivista: moderna, higiênica e ordenada.

Sob tais premissas, a cidade foi uma idealização imposta pela oligarquia mineira, sob a qual seu planejamento urbano foi ordenado de forma racionalizada e hierárquica, para a utilização e apropriação hegemônica das elites. Em contraposição ao urbanismo desordenado das cidades coloniais, a cidade era planificada sob a lógica da objetividade e da linearidade. O

³⁸ O Positivismo, doutrina criada por Auguste Comte na França, foi difundida por vários estados do Brasil, principalmente entre os membros de partidos republicanos. No que concerne aos principais tópicos referentes ao Estado destacavam-se: O Estado é um organismo responsável por ditar a economia política, precavendo-se contra a anarquia econômica, realizar o funcionalismo e a harmonia das classes sociais. Por ter seu objetivo de tornar o Positivismo uma área mais científica e objetiva possível, suas teorias posicionavam o Estado como cérebro da nação que ordenaria as atividades e funções dos demais órgãos, impedindo o conflito e sobreposição de um sobre o outro. “Ordem e Progresso (palavras inscritas na bandeira nacional) são lema próprio do positivismo *comteano*” (CHAUÍ, 2006, p. 44). Para mais ver em: CHAUÍ, Marilena. O verde-amarelismo. In: Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2006.

novo traçado urbano, com ruas retilíneas, avenidas extensas e amplas, praças delineadas representavam uma ruptura com o traçado oblíquo e improvisado das cidades coloniais. Ruas retas, quarteirões simétricos, planejamento do fluxo de transportes, toda esta ordenação que se concretiza em uma espécie de burocratização espacial traduz a definição de SIMMEL (1939) sobre a cidade moderna:

Substituídos pela linha reta, pela construção segundo normas geométricas, obediente às leis gerais. A eliminação de ruas tortas, a construção de novas vias diagonais, o sistema moderno do ângulo reto economizam espaço; mas para o tráfego é a economia do tempo, que é o que demanda o racionalismo da vida. [...] A essência da cidade faz que, em princípio, a cidade seja construída, em contraposição ao princípio da estirpe, mais orgânico e psicologicamente mais sentimental. (SIMMEL *apud* ANDRADE, 2003, p.31).

A fundação de Belo Horizonte consolidava, de forma material e simbólica, a nova proposta das elites políticas mineiras. Inspiradas nos marcos do progresso, essas elites inauguraram a cidade ideal para oficializar o advento da República e se distinguir dos velhos padrões urbanos coloniais remanescentes da antiga capital, Ouro Preto. “Por este viés entendemos que a construção da nova Capital Mineira significou, no discurso republicano, que a justifica e glorifica, não uma ruptura do tipo novo/velho, moderno/antigo, mas uma recomposição do tempo histórico dentro de uma legitimação da justaposição tradição/futuro. E a República trabalhou isso muito bem” (MELLO, 1996,p.13).

Com a fundação da nova capital, os setores administrativos do Estado também se transferiram. Isso fez com que várias famílias se deslocassem de Ouro Preto e outras cidades do interior, para se estabelecerem em Belo Horizonte. Esse processo gerou uma vida social incongruente com a proposta estética que a cidade representava. Sua população, acostumada à vida pacata e apática interiorana, não catalisava o cosmopolitismo das grandes metrópoles. A imprensa belo-horizontina fazia uma campanha contra a bucólica monotonia que predominava na cidade. “Praças, ruas, cafés, apesar de convidativos aos encontros, pareciam entregues ao abandono ou eram então usufruídos timidamente” (JULIÃO, 1996, p.64).

Em suma, a nova Capital, desde sua fundação, já era caracterizada por sua ambivalência. Nasce sob um indumentário moderno, porém com reminiscências na tradição. Em sua essência, a Belo Horizonte já carregava em seu espírito urbano uma ambiguidade. Ou seja, por um viés, existia a necessidade de inovar, de seguir um trajeto impulsionado para o novo, mas eram fortes as bases da tradição. Tal tradição era uma característica principalmente arraigada na população que se transferiu de Ouro Preto, transformando-se em uma cidade que se dividia e receava entre o passado e o futuro.

Mas, beirando seus vinte e poucos anos, a Belo Horizonte idealizada segundo os últimos preceitos urbanísticos dividia opiniões. Discursos opostos eram construídos e divulgados através da imprensa quanto ao fato da capital ter ou não chegado a bom termo quanto às aspirações de seus construtores e habitantes: moderna e civilizada, trepidante, uma verdadeira metrópole; ou, ao contrário, uma cidade pacata e provinciana, perdida em meio das montanhas de Minas, e onde, pela sua “sem graça”, nem mesmo o trem tem vontade de parar (SILVEIRA, 1996, p.121).

Os primeiros habitantes da nova capital, indivíduos provincianos vindos das cidades do interior, sentiam o choque com a Modernidade, que era edificada no urbanismo da capital. Os novos residentes sentiam uma espécie de incongruência entre espaço e a vida sociocultural. Desta forma é que se apresentava um sentimento de hesitação por parte dos moradores que caminhavam pelas ruas da cidade: acostumados às pequenas ruas, mais semelhantes a veredas, sentiam-se deslocados no meio das grandes avenidas. “A mudança, para estes primeiros habitantes, abalou inequivocadamente a tradição e os costumes inerentes a seu lugar de origem e até seu próprio grupo familiar (...) (ANDRADE, 2003,p.83) ”

A cidade fora bem idealizada e projetada no mapa, porém as teorias das projeções geométricas subestimaram a dinâmica social, ou seja, a relação entre indivíduos. Principalmente em uma cidade como Belo Horizonte, do início do século XX, que não planejou seus espaços para um crescimento exorbitante. Seus planejadores tiveram sucesso na sua construção, através da técnica e da objetividade. Todo cientificismo e recurso técnico que resultaram em sua Modernidade não foram capazes de se concretizar na experiência de sua população. Ou seja, por mais que a técnica crie uma expectativa de mecanismo racional e organizacional, ela não pode ser meramente imposta a uma comunidade.

O Plano da cidade saiu da cabeça de alguns engenheiros positivistas, preocupados muito mais com a lógica interna da geometria e da engenharia que com a localização física e muito menos ainda com a participação da população (LE VEM, 1977 *apud* SILVA, 1994).

A arquitetura de Belo Horizonte, em seus primeiros anos, resultou da transplantação de modelos europeus de características ecléticas, que recuperavam as linhas plásticas da arquitetura greco-romana e renascentista - os chamados estilos históricos, que resultavam na essência do ecletismo. Igrejas neogóticas entre edifícios neobarrocos e neoclassicistas conformavam o conjunto arquitetônico da cidade, resultando em uma releitura dos estilos europeus que contrastavam na rejeição dos vestígios coloniais. Contraditoriamente, a vida sociocultural de Ouro Preto e Mariana, no entanto, foi transportada juntamente com seus novos habitantes, oriundos de cidades como estas, mantendo um estilo de vida interiorano.

Em que pesem as intenções de seus formuladores, o projeto de construção de Belo Horizonte não atendeu aos objetivos de se criar uma metrópole moderna para Minas, na medida em que foram para lá transplantados os laços pessoais, os vínculos familiares dos redutos rurais e as redes políticas de preservação do poder (BARROS, apud, VISCARDI, 2008, p.35).

As artes plásticas na capital refletiam a característica ambígua de Belo Horizonte: fundada para ser moderna e o símbolo da República, tinha em sua essência a pretensão de ser uma cidade juvenil, no entanto ainda se carregava o peso da tradição vinda de Ouro Preto, do século XIX, conferindo um aspecto conservador. O gosto artístico da população de Belo Horizonte, portanto, ainda se caracterizava por uma essência provinciana da qual o gosto pela paisagem mineira ainda era predominante. Na temática paisagística, seja urbana ou não, destacam-se as visões de ícones representativos de Minas Gerais como as montanhas, os panoramas de cidades históricas, árvores típicas como ipês ou roseiras, monumentos históricos, etc (RIBEIRO, 1997).

Entretanto, o gosto pela temática barroca predomina nas artes plásticas nos primeiros anos, com referências a temas religiosos, mitológicos e históricos. Com uma roupagem de cidade moderna, o tradicionalismo era a verdadeira essência da nova capital, perpetuando por vários anos. Esse processo de continuidade cultural pode ser observado não apenas na tradição intelectual, como também nas demais manifestações artísticas, ambiente onde são comuns os saraus recitativos, as operetas, e as exposições curiosamente feitas em vitrines de lojas comerciais, nos saguões de hotéis ou foyers de teatro, como ocorreram na Europa no início do século XIX.

Sem embargo, o modelo barroco predominou por pouco tempo na criação artística da nova capital. Devido a tendências e à moda da época, o século XX significa a transferência do estilo barroco português para o academicismo francês (ÁVILA, 1999). Também é necessário salientar a influência europeia de artistas que contribuíram na pintura, escultura e fotografia, que foram relevantes para a mudança de referenciais artísticos. (...) Émile Rouede, Frederico Steckel, João Amadeu Mucchiut, Francisco Soucausaux e Iginio Bonfioli, entre outros - pintores e escultores e fotógrafos provenientes da França, Alemanha, Áustria e Itália que introduziram o paisagismo, o simbolismo e o realismo na arte da nova capital (RIBEIRO, 1997, p. 233).

No ano de 1917, o artista fluminense Aníbal Mattos se transfere definitivamente para Belo Horizonte, a convite do senador Bias Fortes, mudando, em certos aspectos, o curso das artes plásticas na cidade. Desde 1913, Mattos já gozava de um grande prestígio por parte dos

habitantes da capital. No período, era considerado um artista de qualidade incalculável, com uma atividade técnica muito admirada. Nesse mesmo ano, o pintor já visitara a cidade para realizar uma exposição. Sua atuação significou a movimentação, diante da pacata lentidão da vida cultural belo-horizontina.

Belo Horizonte aguarda com justificada ansiedade a inauguração, em princípios de agosto, da exposição de quadros do estimado pintor patricio Aníbal Matos. Essa exposição anuncia-se como um verdadeiro acontecimento de arte e a nossa população terá mais uma vez oportunidade de levar a sua admiração e o seu aplauso ao moço pintor. Nossa página apresenta a fotografia de Aníbal Matos e de três de seus quadros; Queda de Flores, Tronco Velho, e Açude Grande (VITA, 1913).

Portanto, sob a concessão do poder público, desde o início da década de 1920, existia a hegemonia das manifestações artísticas exclusivas a Aníbal Mattos. “Em 1918 foi fundada por este a Escola de Bellas Artes, sintonizada com os ditames da política local; na década de 1920, ele consegue consolidar as bases sobre as quais se edificou a hegemonia acadêmica em Belo Horizonte” (VIEIRA, 1997, p.133). Atuando com prestígio em Belo Horizonte, Mattos mantinha, sob sua tutela, praticamente todas as atividades acadêmicas e exposições da cidade. “O ambiente artístico mineiro desse período é bastante amorfo, salvo quanto às iniciativas do pintor Aníbal Mattos, a quem estão entregues praticamente todas as promoções e estímulos à arte do período” (ÁVILA, 1986, p.174). Entretanto, deve ser feita uma observação a respeito de Aníbal Mattos que estava coerente com as aspirações da sociedade belo-horizontina. Suas ações sempre tiveram o aval dos setores públicos, passando, a própria Escola que fundou, a ter subsídio Estatal, em 1932. Suas contribuições muito valeram para o desenvolvimento artístico da cidade. “Por iniciativa do artista professor Aníbal Mattos, vamos ter, muito brevemente, em nossa capital, essa nova associação. A Sociedade Mineira de Belas Artes terá como fim principal levar avante a ideia de nossas exposições anuais de arte, e a propagação do ensino [sic] profissional artístico” (DIÁRIO DE MINAS, 1918, p.1)

Além da Escola de Bellas Artes que significou um espaço para o conhecimento e criação, em 1920 foi organizada a exposição de Zina Aita. Impulso artístico para a capital, essa exposição fortalece Belo Horizonte e sua proposta de modernidade. Mesmo não possuindo o ímpeto revolucionário de gerações posteriores, com a mostra de Zina Aita revelam-se os primeiros sinais de inovação. Aníbal Mattos foi também o responsável pelo primeiro filme de ficção produzido em Minas Gerais, no ano de 1923, chamado “Canções de Primavera”. Aníbal Mattos, portanto, tinha o Estado como Mecenaz, formando uma relação, de acordo com a qual o artista era subordinado ao poder político. Essa sua submissão ao poder

político, por outro lado, lhe garantia a predominância nas atividades artísticas de Belo Horizonte:

Trata-se de uma verdadeira subordinação estrutural, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos, etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilos de vida e de sistemas de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato do estado” (BOURDIEU, 2010, p. 65).

O fim da Primeira Guerra Mundial também marca profundas mudanças em Belo Horizonte. A cidade deixa de ser apenas centro administrativo e se amplia como polo comercial, industrial, político e econômico. Consequentemente, surgem e agrupam-se associações na sociedade, com a proposta de melhorias de suas condições enquanto classes trabalhadoras.

O desenvolvimento que se observa é em grande parte resultante da ação dos empresários locais que já se firmam então como grupo de razoável autonomia em relação ao Estado (...) Observa-se durante todo o período acentuado interesse por parte dos grupos sociais de se organizarem, seja para fazer frente aos problemas que atingem a economia da cidade como é o caso das classes produtoras, seja no sentido de se agruparem por categorias socioprofissionais, como é o caso dos profissionais liberais (Associação dos Médicos, dos Advogados, dos Jornalistas, etc.) ou ainda para reivindicar direitos, como é o caso de Associações de bairros, e as diversas associações operárias. (PLAMBEL, 1979, p.138, 140).

A partir da década de 1920, as mudanças estruturais em Belo Horizonte foram intensificadas com o crescimento da indústria, da população e da dinamização da vida cultural. “Nessa época a cidade já estava cultural e socialmente equipada para responder às demandas de uma vida urbana que se intensificava” (ANDRADE, 2004, p.86).

Neste período, atuavam nomes como os de José Peret³⁹, Alberto Delpino⁴⁰, Honório Esteves⁴¹, Anibal Mattos e Genesco Murta⁴² (este, apesar de ser um artista impressionista, possuía características nas quais era possível observar maior liberdade nas cores e traços, distinguindo-se dos demais, considerado por críticos como moderno para a época). Não obstante, mesmo com as mudanças identificadas nas estruturas urbana, social e cultural de Belo Horizonte, perpetuava-se a pintura impressionista, permanecendo o gosto pela natureza e paisagem mineira, expondo tais obras uma característica mais documental do que uma representação interpretativa.

O tradicionalismo e o comportamento provinciano representavam o que os apreciadores da arte almejavam vislumbrar nas aquarelas desses artistas. Não se tratava somente de uma via de mão única, mas sim uma questão de mão dupla, de demanda. Os artistas produziam o que a sociedade demandava, principalmente aquilo que as classes dominantes e as facções controladoras do poder público financiavam e apreciavam. Portanto, é possível verificar que desde a formação de Belo Horizonte, até as décadas de 1920 e 1930, a cidade estava submersa em um profundo paradoxo: foi planejada para ser um centro metropolitano moderno, com um potencial para abranger indústrias e faculdades, mas ainda existiam setores da sociedade que permaneciam conservadores. (JULIÃO, 1996).

³⁹ Nasceu em Belo Horizonte, 1898, onde faleceu em 1970. Caricaturista, pintor e escultor. Foi um dos primeiros caricaturistas de Belo Horizonte a se destacar na imprensa. Frequentou o ateliê do artista Genesco Murta e a Academia Imperial Britânica de Belas Artes, onde foi aluno de Giuseppe Rondini e Canevari. Trabalhou na revista *Vida de Minas*, entre outros periódicos da cidade. Para mais ver em: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte, C/Arte, Belo Horizonte, 1997.

⁴⁰ Nasceu em Juiz de Fora, MG, 1864 e faleceu em Belo Horizonte, 1942. Pintor, caricaturista e professor. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, RJ, e na Academia de Paris. Premiado no Salão IV Centenário do Descobrimento, RJ (1900), e no Salão Nacional de Belas Artes, RJ (1907). Participou do Salão de Paris (1888) e do Salão Nacional de Belas Artes, RJ (1894). Expôs na Coletiva Geral de Belas Artes, na Academia Imperial de Belas Artes, RJ (1884), e na Exposição Universal de Saint Louis, EUA (1901) Para mais ver em : RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.).Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997

⁴¹ Nasceu em Santo Antônio do Leite, MG, em 1860 e faleceu em Mariana, MG, 1933. Pintor, paisagista e professor. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro e fundou, em 1886, o Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto, MG. Foi premiado com diversas medalhas de ouro e prata em suas participações nos salões de arte do Rio de Janeiro. Participou das coletivas: Exposição Universal, Saint Louis, EUA (1901); I Exposição de Belas Artes, BH (1917) Para mais ver em: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.).Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997

⁴² Nasceu em Minas Novas, MG, 1885 e faleceu em Belo Horizonte, 1967. Pintor, desenhista, caricaturista e professor. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1910 e viajou para Paris em 1912 com o objetivo de estudar nas academias de La Grande Chaumière e Colarossi em Montparnasse. Lecionou na Escola Normal de Uberaba, MG (1928-36). Participou, no Rio de Janeiro, do Salão Centenário da Escola de Belas Artes, onde obteve a Menção Honrosa. Foi premiado com Medalha de Prata no SNBA, RJ (1928). Participou da Primeira Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, no Bar Brasil, em 1936. Para mais ver em: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.).Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997

No ano de 1920, Belo Horizonte contava com uma população de 56.914 habitantes, em 1925 já possuía 81.396 (PAULA, MONTE-MOR, 2004). Com um expressivo crescimento populacional e físico, as transformações da cidade não tinham influência sobre esses artistas, sendo inexpressivas ou raríssimas as representações sobre a paisagem urbana belo-horizontina. Não existiam em suas obras a Belo Horizonte enquanto capital do Estado de Minas Gerais, das décadas posteriores a 1910, nem mesmo a emergente metrópole da década de 1920. Como é observado na citação seguinte, sobre os pintores da Paris do início do século XX, não existia a mesma identificação correspondente na relação entre o impressionismo dos artistas de Belo Horizonte e o registro da cidade moderna:

Nesse ponto a contribuição dos pintores impressionistas ou neoimpressionistas é essencial. Não somente as obras revelam correspondências entre os espaços urbanos criados e as formas novas de sensibilidade, mas, por sua leitura da cidade, seu olhar, os artistas criam uma imagem da capital. (RONCAYOLO, 1999, p.91).

Sobre as reflexões anteriores, é pertinente questionar; estaria a capital recém-inaugurada caracterizada para glorificar e oficializar o advento da era republicana, da ascensão de uma burguesia industrial, coerente com a vida artística e cultural das grandes metrópoles nas quais foi inspirada? Ícone da inovação que se contrapunha às antigas cidades coloniais, a cidade estaria preenchida pelo espírito cosmopolita e dinâmico de grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro? Esta incongruência era muito perceptível, no comportamento dos habitantes da nova capital. No discurso, Belo Horizonte era a cidade que romperia com os vestígios da colônia submissa a Portugal, seria o símbolo do progresso, da modernidade, de um novo governo, porém, na prática, os habitantes se revelavam muito conservadores, apegados ao passado de cidades interioranas do século XVIII, como é possível perceber na apreciação artística. Se refletirmos sobre as constatações de Canclini (2008) veremos que ocorreu em Belo Horizonte um processo de *desajuste entre modernização e modernismo*. A cidade estava configurada dentro de uma lógica de modernização econômica, política, administrativa e urbana, porém o comportamento de sua população, o provincianismo, a essência da capital não refletiam atitudes modernistas.

Este tipo de comportamento, que significa um conflito de valores de indivíduos na cidade moderna, foi analisado por Berman (2007):

Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições; sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo

cego e acrítico ou é condenada a uma atitude de distanciamento e indiferença (...)” (BERMAN, p.35).

Outros autores, como Merton (1979), apontam esse tipo de fenômeno como ambivalência sociológica. Para Merton, a ambivalência se desenvolve entre pessoas que viveram em duas ou mais sociedades e, portanto, estiveram sendo orientadas dentro de diferentes conjuntos de valores culturais “(MERTON, 1979, p.26).

Desde a inauguração da cidade, as atividades intelectuais, assim como a arte e a cultura, mais especificamente no que se refere à imprensa, possuíam publicações imaturas e efêmeras e só conseguiram se estabilizar em meados da década de 1920. Com exceção do jornal *Minas Gerais*⁴³, que era o veículo oficial do Estado, vários jornais e demais periódicos tiveram curta duração.

Belo Horizonte concebida como a expressão da modernidade que se anunciava com o advento da República e que configurava no seu traçado geométrico e meticuloso a racionalidade como matriz da ordem social, se via amesquinhada na sua atividade editorial. Belo Horizonte era, para Moacyr de Andrade em 1925, “a cidade que Gutenberg esqueceu”, pois a transitoriedade das publicações que aqui surgiam indicavam que a imprensa não se enraizava na cidade e que todas acabavam por se extinguir precocemente (LINHARES, 1995, p. 25).

Outro jornal que permaneceu ativo por um longo período foi o *Diário de Minas*,⁴⁴ tendo em vista que este era diretamente financiado pelo PRM, representado oficialmente como jornal do Partido Republicano Mineiro. Em seu primeiro número, destacava-se uma nota no jornal: “O Número avulso que hoje distribuimos ao público legente é uma inovação por nós introduzida na imprensa jornalística do Brasil, conquanto de há muito usada no estrangeiro na França especialmente” (*apud*, LINHARES, 1995, p.61) O que se pode observar nos jornais *Minas Gerais* e *Diário de Minas*, nas primeiras décadas, é que sempre funcionaram sob a manutenção das classes politicamente hegemônicas, portanto das facções que dominavam o Estado. É possível observar que esses jornais serviram como meios para a divulgação dos artistas acima citados, de suas exposições e propagandas de suas produções artísticas.

⁴³ O Minas Gerais se transferiu de Ouro Preto para Belo Horizonte, em 1898; em 14 de julho de 1914, o jornal se desenvolveu graficamente, devido à aquisição de uma máquina de impressão Marioni. Para mais ver em LINHARES, Joaquim Nabuco. Itinerário da imprensa de Belo. Horizonte: 1895-1954. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995.

⁴⁴ A publicação comum do Diário de Minas teve início no dia 1º de janeiro de 1899. Sempre se caracterizou como um jornal político, principalmente por ser um órgão do PRM. Sua principal sede era localizada na rua da Bahia. Para mais ver em: LINHARES, Joaquim Nabuco. Itinerário da imprensa de Belo. Horizonte: 1895-1954. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995.

O *Diário de Minas* e o *Minas Gerais*, desde o início do século XX, eram verdadeiros veículos de publicidade para artistas como Honório Esteves, Genesco Murta e Aníbal Mattos: Está exposto na livraria *Joviano* um quadro do distinto pintor Honório Esteves, destinado a ornar a Vida de Santa Efigênia, que demos notícia. “É uma alegoria a Ouro Preto; Santa Efigênia derrama luz sobre a cidade, vendo-se ao fundo, sobre o Itacolomy, a capelinha da Santa” (DIÁRIO DE MINAS, 1902, p.01).

No periódico *Minas Gerais*, encontra-se também a divulgação de uma futura exposição da qual Honório Esteves participou: “O Artista Honório Esteves, que está pintando uma grande tela, representando o panorama de Ouro Preto e destinada à Exposição Nacional de 1908, pretende fazer ali uma exposição de seus quadros”(MINAS GERAIS, 1908, p.5).

Estava mais que evidente que a essência provinciana ainda era forte nos habitantes de Belo Horizonte, que os grupos de receptores admiravam e valorizavam a arte voltada para as cidades coloniais de Minas Gerais. “O nosso patricio Honório Esteves exporá terça-feira, no salão da Câmara dos deputados, o seu belo quadro *Panorama de Ouro Preto*, que vai figurar na Exposição Nacional. Esse trabalho, um dos melhores do festejado artista, será, por certo, nesta capital muito admirado, mormente pelos filhos da lendária cidade mineira” (MINAS GERAIS, 1908,p.5). A fundação de Belo Horizonte, no período de reverência e crença ao progresso, mediante o cenário sociopolítico em questão, possibilitaria ressarcir e indenizar a memória coletiva, através do passado, o ônus material de sua construção. A transferência da capital assegurou e consagrou a tradição da cidade que era o centro das atividades da antiga capitania de Minas Gerais, Ouro Preto.

A Exposição que Honório Esteves realiza agora nesta capital, no atelier Belém, tem atraído a atenção publica., pela variedade das telas exibidas, todas entre elas executadas com o *savoir faire* a que o autor habituou os apreciadores da arte. Nele figuram trechos pitorescos da **velha capital**, edifícios públicos, sítios históricos como sejam (MINAS GERAIS, 1913, p.4, **grifo nosso**).

Se por um viés, intelectuais da cidade já em 1918 instauram a Escola de Belas Artes, com o intuito de modernizar a arte, na década de 1920, não se modificou nem em forma e conteúdo da pintura na cidade. O impressionismo paisagístico continuava como corrente artística hegemônica. Quando começou a residir em Belo Horizonte, Aníbal Mattos foi homenageado com a 1ª Exposição Geral de Belas Artes que contou com artistas como Honório Esteves (Diário de Minas 1917). Essa união entre os artistas impressionistas de Belo Horizonte despertou o interesse e foi celebrada com entusiasmo por intelectuais da imprensa local, como nos jornais *Diário de Minas* e *Minas Gerais*.

Vai despertando grande entusiasmo a iniciativa do pintor professor Aníbal Mattos. Sabemos que os nossos artistas, principalmente os pintores, trabalham com afinco para o êxito do nosso 1º Salão de Primavera. Dentro de breves dias será convocada uma reunião de todos os artistas aqui domiciliados para a organização de regulamento e formação das comissões (DIÁRIO DE MINAS, 1917, p.1).

Apesar de toda expectativa de inovação que foi gerada devido à primeira exposição de Aníbal Mattos como morador de Belo Horizonte, por ser um artista renomado no Brasil, a mimese da natureza e o panorama interiorano ainda predominavam como elementos principais e fundamentais das pinturas. “Continua em franco sucesso a exposição de Aníbal Mattos. *A Cruz dos caminhos, Paisagem Mineira, No pasto, A porteira e Madrugada no Paraíba* e muitas outras telas despertam o mais vivo entusiasmo nos visitantes” (DIÁRIO DE MINAS, 1917). Anos se passavam e o prestígio de Mattos e de suas aquarelas, que documentavam a paisagem mineira, era cada vez maior na alta sociedade belo-horizontina. “Aníbal Mattos, o artista que Belo Horizonte tantas vezes tem apreciado na interpretação fiel de nossa exuberante natureza, pretende inaugurar na próxima quinta-feira uma exposição em que figurarão todos os seus quadros, antigos e modernos” (MINAS GERAIS).

Predominantemente, toda a elite política do Estado era natural das antigas cidades do interior de Minas. Portanto, a cidade *moderna* era uma necessidade adaptada às demandas dessas facções. Não obstante habitarem em Belo Horizonte, o modo de vida ainda era provinciano. Optaram pela construção de Belo Horizonte, pois o espaço e localização da antiga capital não comportariam as necessidades técnicas e administrativas exigidas na época. Desta forma, as classes dominantes da nova capital se empenhavam em manter a imagem mineira e utilizavam a arte como ferramenta para garantir as tentativas de conservar suas tradições.

Uma simples inspeção aos quadros da exposição *Terra Mineira* é bastante para logo nos por em contato com um artista de excepcional merecimento, com uma paleta opulenta, rica de tonalidades imprevistas, interpretando com requinte de estesia [sic] e assombrosa segurança e felicidade aspectos inéditos da nossa estonteadora e empolgante natureza. (...) Acompanhado de todos os seus auxiliares de governo, esteve ontem no conselho deliberativo, visitando a exposição Aníbal Mattos, o Dr. Raul Soares, Presidente do Estado (DIÁRIO DE MINAS, 1924, p.01).

A citação superior esclarece a situação do campo artístico em Belo Horizonte no período dos artistas impressionistas. As classes politicamente hegemônicas de Minas Gerais criavam um aparato, para conferir à memória coletiva uma imagem idealizada do Estado. Elas, através de sua influência e seu capital econômico, eram responsáveis pela produção

cultural da capital. Portanto é pertinente constatar que a cultura tem uma relação de dependência da economia, uma vez que os bens culturais são produzidos a partir de uma demanda da classe dominante – tanto econômica quanto politicamente.

Pelo fato de que descansam em uma relação com a cultura que é inseparavelmente uma relação com a economia e com o mercado, as instituições de produção e difusão de bens culturais, na pintura como no teatro, na literatura como no cinema tendem a se organizar em sistemas estruturais e funcionalmente homólogos entre si que mantêm ademais uma relação de homologia estrutural com o campo das frações da classe dominante (onde se recruta a maior parte de sua clientela) (BOURDIEU, 2009, p. 169).

A influência que o poder público tinha sobre os artistas mineiros era expressiva. O Estado financiava artistas como Genesco Murta, para realizar intercâmbios na Europa. Outro aspecto a se levantar é que em 1925 persistia a manutenção da temática paisagística e documental. A visita dos artistas da Semana de 1922 a Minas Gerais, pouco ou nada influenciou este grupo de artistas impressionistas. Em 1925, uma coluna no jornal Diário de Minas divulga a exposição de Genesco Murta que expõe, em sua maioria, telas marinhas e paisagens. “Terá lugar hoje às 14 horas no salão nobre do Clube Belo Horizonte a inauguração da exposição de pintura do artista mineiro Genesco Murta, que estava na Europa em estudos como pensionista de nosso Estado. Genesco Murta que é uma individualidade muito interessante em nosso meio artístico exporá perto de 40 telas de assuntos dos mais variados de paisagem e marinha” (DIÁRIO DE MINAS, 1925, p.3). Já tinham se passado 10 anos desde que Aníbal Mattos se estabeleceu em Belo Horizonte e sua hegemonia sobre o circuito artístico cultural era sólida. Em 1928, Aníbal Mattos ainda possuía o mesmo apreço e ainda tinha sob sua tutela o predomínio das exposições de artes em Belo Horizonte. Sua atuação era tão ampla que conseguiu reunir artistas como Honório Esteves e José Peret em sua exposição.

Com a presença de autoridades governamentais e grande número de pessoas realizou-se ontem a abertura da IV Exposição Geral de Belas Artes no *foyer* do teatro Municipal. A maior parte dos trabalhos são quadros a óleo expondo o Sr. Aníbal Mattos, organizador do certame (...). Estão expostos 249 trabalhos e em uma visita não se pode avaliar com consciência do valor dos expositores e sim, apenas dar uma impressão sobre a generalidade deles. Expõe aquarela: Aníbal Mattos, Honório Esteves, José Silva, J.J. das Neves, Maria Esther d’Almeida Mattos, Noêmia de Vasconcelos Smith Horta. Na parte de escultura aparecem Antônio Mattos e José Peret (DIÁRIO DE MINAS, 1928, p. 3).

Por fim, é possível inferir que por ser uma cidade que possuía em suas primeiras décadas uma população de migrantes de cidades do interior do estado, a ambivalência era a

característica mais marcante dos habitantes de Belo Horizonte. Nesse ínterim as artes plásticas nada mais representavam do que as expectativas e anseios das elites políticas do Estado, na busca nostálgica por um passado provinciano, idealizado, que se perdia no percurso à Modernidade. Nesse conflito entre a inovação e o conservadorismo, a modernidade e a tradição, o velho e o novo sobressaía o aspecto conservador, a fim de consolidar a imagem mineira através das pinturas.

Os artistas impressionistas, em sua maioria, graduados na antiga Academia Imperial de Belas Artes, outros já graduados na reformada Escola Nacional de Belas Artes, tinham uma formação clássica, muita apreciada por esses setores mais conservadores da incipiente sociedade belo-horizontina. Especialistas em paisagens e retratos, eles eram patrocinados pelo Estado, sendo este o grande mecenas dos artistas, comprando suas obras e oferecendo-lhes espaços para seus Salões. Os jornais *Diários de Minas* e *Minas Gerais*, apesar de afirmarem serem noticiosos, eram na verdade aparatos destinados a sustentar os interesses políticos das classes dominantes. Esses jornais, ao contrário das demais publicações de Belo Horizonte, tiveram um tempo de atividades mais extenso, exatamente por serem destinados ao interesse político. A imprensa, no período que abrange a fundação da capital, até a década de 1920, tinha uma característica rústica e desordenada, enfrentando os limites técnicos e estruturais para edições mais organizadas e eficientes (CASTRO, 1997).

Em meados da década de 1920, a imprensa em Belo Horizonte consegue se sustentar em bases mais sólidas e torna-se mais profissional. A imprensa belo-horizontina acompanhou a transformação urbana e industrial da cidade no período citado. A capital nesse momento passou por uma fase de desenvolvimento em suas estruturas na qual é perceptível que

(...) vai se tornando muito sensível a ascensão de Belo Horizonte para os seus destinos. A vida na capital intensifica-se dia a dia, notando-se o aumento da sua população, o crescer dos negócios, a multiplicação das transações, o que denota um sopro de vida nova (...) O surto de progresso na capital mineira será magnífico, tornando-se não só o centro da vida administrativa e intelectual do Estado, mas ainda o maior núcleo de atividade industrial de Minas (ESTADO DE MINAS *apud* CASTRO, 1997, p.43)

Se o período de 1897 até 1926, aproximadamente, marca uma instabilidade na imprensa de Belo Horizonte, devido a vários aspectos, após esse período é possível verificar que as atividades intelectuais e editoriais, vão-se consolidando e adquirindo uma maturidade e estabilidade. Após esse período, verifica-se um surto de publicações onde jornais como *Estado de Minas* e *Folha de Minas* conseguem se firmar no meio jornalístico da capital, assim como começam a surgir e a ganhar prestígio na sociedade belo-horizontina várias revistas

ilustradas, apresentando formatação e conteúdo semelhantes aos periódicos cariocas. A quantidade de publicações que surgem no início da década de 1920 em Belo Horizonte é expressiva, contando com a edição de variados jornais e revistas. Esse crescimento significou a ampliação e dinamismo das atividades intelectuais, artísticas e literárias da capital.

Desde o ano de 1910, já era possível identificar o surgimento de revistas ilustradas como *Novo Horizonte* e *Vida de Minas*, de 1915. Essas revistas continham algumas caricaturas e charges, feitas por artistas já consagrados como José Peret e Alberto Delpino (sob o pseudônimo de Elpino del Berto), respectivamente. Como foi citado no capítulo anterior, existia uma espécie de hierarquia nas artes plásticas, assim muitos críticos não consideravam a caricatura como forma de expressão artística. Alguns viam a caricatura pelo lado do humor, outros como simples ilustrações. Porém não havia nenhum tipo de censura nem desprezo pela criação de caricaturas. Isso se dava ao fato de que seus criadores, antes de realizarem caricaturas, já serem pintores consagrados, acadêmicos formados em Escolas de Belas Artes, muito conceituadas. Pelo contrário, os editores das revistas se mostravam muito honrados pela participação destes, como pode ser destacado nesta nota da revista *Novo Horizonte*:

O *Novo Horizonte* ao estampar em seu primeiro número o retrato de Alberto Delpino, patenteia ao grande artista a sua gratidão pelo interesse que tem tomado pela sua confecção. É devida a seu apreciado lápis a bela charge que hoje inserimos com o pseudônimo de Elpino del Berto. Delpino colaborará em todos os números de nossa revista o que constitui motivo de orgulho para quantos trabalham nesta casa (NOVO HORIZONTE, 1910).

As charges e caricaturas dessas revistas, apesar de serem feitas por artistas impressionistas, eram muito distintas de seus quadros e telas. Já estava em harmonia com a Modernidade e seus elementos. Muitas ilustrações eram charges com conteúdo político e social, representações cotidianas da cidade e caricaturas de políticos e intelectuais. Por outro viés, as caricaturas de Alberto Delpino, devido a sua formação clássica, eram muito carregadas, cheias de detalhes. Abaixo há uma charge e uma caricatura de Alberto Delpino. Uma refere-se ao ministro Delfim Moreira, dialogando com um popular, sobre sua aspiração a candidato à presidência, regando cuidadosamente a planta que daria os frutos de seu sucesso

político. A caricatura representa Abílio Barreto⁴⁵, historiador que acompanhou a construção e escreveu sobre a nova capital do Estado.



Fig. 1: Caricatura de Delfim Moreira – Revista Novo Horizonte, 7 setembro de 1910. Alberto Delpino



Fig.2: Caricatura de Abílio Barreto Revista Novo Horizonte, 7 setembro de 1910. Alberto Delpino

Já as caricaturas de José Peret não eram muito criativas eram, de certa forma, medíocres, se comparadas às suas obras de pintura. Talvez isso se relacionasse ao fato de ele conscientemente fazer questão de distinguir suas charges e caricaturas de suas pinturas. As charges se apresentam um pouco discriminatórias, característica que era comum na sociedade da época. Na primeira, um homem negro é interrogado por um delegado, respondendo que, sem somar as três vezes em que fora preso, esta ocorrência seria a primeira. Na segunda, um casal formado por um típico burguês de Belo Horizonte sai à noite, assentando-se no banco de trás de seu carro, com uma mulher negra. E abaixo está escrito: “À noite todos os gatos são pardos”, ou seja, durante a noite a relação entre um branco e uma negra é despercebida.

⁴⁵ Abílio Barreto (1883-1957). Historiador acompanhou a construção e escreveu sobre a nova capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, inaugurada em 1897. Barreto foi Diretor do Arquivo Público Mineiro e começou o projeto do Museu de Belo Horizonte onde foi o seu primeiro diretor. DUARTE, Constância Lima. Dicionário Biográfico de Escritores Mineiros, Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.19.

Talvez na época esses tipos de piadas suscitassem grande humor em um público conservador como o de Belo Horizonte.



Fig. 3: Charge, Revista Vida de Minas, 1º de junho de 1915, autor José Peret

Fig.4: Charge, Revista Vida de Minas, 15 de fevereiro de 1915, autor José Peret



Em 1919, foi lançada a Revista *Tank*, que já possuía uma linha mais voltada para as transformações urbanas e celebrava o período de Modernidade que despertava em Belo Horizonte: a capa do periódico continha a ilustração de um tanque de guerra, acima das torres da Igreja de Boa Viagem e no horizonte eram perceptíveis indústrias diante das montanhas que caracterizavam a paisagem da capital. Ainda tinha, como detalhe, o tanque atropelando palavras como: *inércia, má vontade, apatia*, ao mesmo tempo em que este carregava para a cidade palavras como *indústria, comércio, política, vida social, letras, artes, ciência e humorismo*.



Fig.5: Capa da Revista Tank, número 1, 1º de janeiro de 1919, autoria desconhecida

Com o desenvolvimento urbano e industrial de Belo Horizonte, na década de 1920, e o crescimento de sua população, verifica-se uma explosão de publicações, durante os anos de 1920 a 1925.⁴⁶ “O número de publicações foi também significativo e dá ideia do razoável nível de organização dos grupos sociais na capital” (...) (PLAMBEL, 1979, p.173). De acordo com a Joaquim N. Linhares, no catálogo Itinerário da Imprensa em Belo Horizonte: 1895-1954, nesse período de cinco anos do início da década de 1920, até sua metade, a cidade já contava com 52 publicações, entre as quais jornais e revistas. O crescimento populacional de Belo Horizonte, entre 1920 e 1930, era de 7,7% ao ano. A cidade, a partir desse período já contava com uma vida cultural mais dinâmica, devido ao desenvolvimento das estruturas. No que se refere ao urbanismo, ocorreu uma melhoria, por meio da intervenção pública na pavimentação das ruas e nas edificações. A consolidação das Faculdades que existiam na capital ampliava os panoramas intelectuais, abrindo espaço para a disseminação cultural. Belo Horizonte, ainda que com uma modernização gradual, começava não só a transformar sua roupagem de capital moderna, mas sua essência também se renovava.

2.2 Caricatura e Charge Modernista: seus espaços e meios de difusão em Belo Horizonte

Na segunda metade da década de 1920, observa-se toda a evidência do desenvolvimento intelectual, industrial e urbano em Belo Horizonte. A cidade se renovava culturalmente e socialmente, como uma metrópole, onde já era possível encontrar vários estabelecimentos como cafés, bares, cinemas, clubes, restaurantes, lojas de roupas e artigos. Aos poucos, a esterilidade e apatia da população ia acabando, enquanto as atividades de lazer e cultura se disseminavam. “A metrópole cria padrões de uniformidade, remodela os hábitos locais e os subordina a estilos modernos de trabalhar, vestir e se distrair (CANCLINI,2008, p.101)”. No que se refere ao aspecto intelectual, as publicações iam se difundindo e conseqüentemente livrarias, bibliotecas também prosperavam, fazendo com que Belo Horizonte começasse a renovar sua atmosfera cultural e artística. As atividades literárias continuavam seu intenso ritmo de publicações. A partir de 1925, até o fim da década, surgiram mais 46⁴⁷ periódicos na cidade, entre eles duas revistas que devem ser sublinhadas: *A Revista*, de meados de 1925 e *Leite Criôlo*, em 1929.

⁴⁶ Ver tabela 1 em anexo

⁴⁷ Ver tabela 2 em anexo

A *Revista* foi, para Belo Horizonte, o referencial de modernismo literário na cidade, contando com intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Alberto Campos, Gabriel de Rezende Passos, Gustavo Capanema Filho, João Alphonsus de Guimaraens, Mario Casassanta, Milton Campos e Pedro Nava. Como afirmou Nava na edição fac-símile⁴⁸ (1978), de *A Revista*, esse grupo de rapazes, empolgado pelo espírito de renovação que assolava o país, se juntava no Café Estrela preocupado com a situação da filosofia, arte, prosa e poesia. Mais tarde se juntaram a eles Ascanio Lopes, Dario de Almeida, Ciro dos Anjos, Guilhermino César e Emílio Moura. O que se pode constatar é que a *novidade do modernismo* já se difundia pelo país. Antes do lançamento de *A Revista*, em 1924, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Olívia Penteadó, Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral chegaram a Belo Horizonte e conheceram os demais artistas mineiros, por intermédio de Carlos Drummond de Andrade que já era um poeta de nome reconhecido em outros polos culturais. Sobre as declarações de Drummond⁴⁹ e Nava⁵⁰, não se pode inferir sumariamente que a inovação das poesias dos literatos mineiros foram influenciadas por estes grupos de São Paulo, mas com certeza a visita destes às Minas Gerais foi um impulso para o lançamento da revista. “Foi o primeiro órgão modernista publicado em Minas, seu primeiro número foi lançado em julho de 1925 –fato histórico na literatura mineira e brasileira. Nacionalmente, foi o terceiro periódico de arte moderna dado à luz no Brasil, antecedido apenas por Klaxon, em maio de 1922 e Estético de setembro de 1924” (NAVA, 1978, p.9).

Portanto, disseminava-se um esforço modernizador, assumido por alguns setores da sociedade de Belo Horizonte, que contagiou não só literatos, mas artistas de todas as áreas. Jornais e revistas da capital circulavam com uma regularidade entre a população, sendo uma forma de integração social. O jornal, nesse período de desenvolvimento da cidade, funcionava como um veículo de integração social. Era através da imprensa que os indivíduos se identificavam com outros grupos, que reconheciam os personagens da cidade.

Nesse contexto, a imprensa belo-horizontina surge como um instrumento capaz de agregar os indivíduos em grupos sociais os mais diversos, que ocupam a cidade. Além disso, é nos jornais que estes grupos vão constituir sua identidade e tornar-se visíveis a toda população, demarcando seu lugar no espaço urbano de Belo Horizonte (CASTRO, 1997, p. 32).

⁴⁸ Edição fac símile de *A Revista*, reeditada em 1978. Para mais ver em: *A REVISTA*, edição fac símile, LARA, Cecília (org), 1978.

⁴⁹ *apud*, DIAS, 1971.p,26. Para mais ver em :Fernando Correia; *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte : [s.n.]: 1968. pp.20-80

⁵⁰ NAVA, 1978, p. 8. Para mais ver em: *A REVISTA*, edição fac-símile, LARA, Cecília (org), 1978.

Jornais como *Estado de Minas*⁵¹ e *Folha de Minas*⁵² já tinham consolidado a circulação de suas edições e eram lidos por uma grande parte da população. Revistas que recentemente haviam sido lançadas, nos fins da década de 1920, eram influenciadas e possuíam uma formatação muito semelhante aos famosos periódicos cariocas. Desta forma, verifica-se, como será mais explicitado no capítulo seguinte, que existia uma intelectualidade de caráter mais *progressista* que se mobilizou por um projeto modernista. Essas revistas inovaram a atividade periódica da cidade com ilustrações, charges, caricaturas repletas de matérias e crônicas polêmicas. Seu foco basicamente era o cotidiano da elite da sociedade, porém sua linguagem, para a época, era muito informal e polêmica. As ilustrações, muitas delas coloridas, chamavam a atenção dos leitores assim como o próprio conteúdo e qualidade dos traços e rabiscos de seus caricaturistas.

É possível identificar a caricatura, em jornais e revistas da época, como uma manifestação cultural harmônica com as complexidades do desenvolvimento urbano. A partir da segunda metade da década de 1920 é que começa a surgir uma nova geração de caricaturistas mineiros como Delpino Júnior, Érico de Paula, Domingos Monsã e Fernando Pieruccetti que trabalhavam em revistas como *Silhueta*, *Semana Illustrada*, *Montanheza* e *Bello Horizonte*. Tais caricaturistas captavam os acontecimentos cotidianos que refletiam o conceito de modernização. A cidade moderna, sob o traço dos caricaturistas, se transformava em figuras, imagens, ilustrações. Portanto, na segunda metade da década de 1920, já existia uma expressiva expressão modernista realizada por esses caricaturistas. A cidade, palco da Modernidade, com toda sua dialética entre o velho e o novo, o tradicional e o inovador, com seus novos aparatos, novas formas de relações sociais, tudo isso era a paisagem para a representação do caricaturista, um *flâneur* da Modernidade que realizava suas crônicas através do traço e do rabisco. “Desde que não são os temas gerais de resposta à cidade e sua modernidade, que é algo que verdadeiramente pode ser chamado de modernismo. Se trata

⁵¹ O Estado de Minas tem sido um dos grandes jornais da Imprensa brasileira. Devido ao fechamento do jornal Diário da Manhã, sua oficina foi adquirida por um grupo de jornalistas e empresários, em 7 de março de 1928. Em 14 de março de 1928, o jornal, em sua terceira publicação, começa as novas tiragens sendo que em 16 de junho de 1929 passa a se chamar somente Estado de Minas. Apoiado por grandes agências telegráficas e editoriais internacionais, correspondentes no estrangeiro, grandes cronistas e jornalistas. Para mais ver em: LINHARES, Joaquim Nabuco. Itinerário da imprensa de Belo. Horizonte: 1895-1954. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995.

⁵² Folha de Minas foi lançado em 14 de outubro de 1934. Sempre representou a adiantada e progressista imprensa de Minas Gerais, considerado um jornal moderno, com uma variedade de assuntos publicados. Em sua nota do primeiro número ressalta que “não põe a serviço de ninguém, de nenhum partido ou facção. Apenas a de ideias altas, de causas justas, de interesses puros” *apud* LINHARES, 1995, p.320. Para mais ver em: LINHARES, Joaquim Nabuco. Itinerário da imprensa de Belo. Horizonte: 1895-1954, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, 1995.

bem mais de um dos locais mais específicos dos novos artistas e intelectuais deste movimento em mudança no meio cultural da metrópole” (WILLIAMS, 1988, p. 65).

Para alguns autores como ÁVILA (1991), não existia ainda um ambiente propício, para a formação nas artes plásticas, de uma vanguarda modernista como foi a vanguarda literária. A modernidade na literatura e o atraso nas artes plásticas é uma questão recorrente nos estudos sobre as artes plásticas em Minas. Para a autora, enquanto a literatura já era um gênero modernista, as artes plásticas estavam estagnadas frente “à atmosfera acadêmica, com seus artistas sequer ultrapassando a revolução impressionista” (ÁVILA, 1986, p.164). Sobre a afirmação de Ávila e demais autores que seguem seu argumento como BRAGA (2010), FIGOLI e NORONHA (2009) é pertinente abrir espaço para uma reflexão: De fato, as artes plásticas eram monopolizadas por artistas impressionistas financiados pelo Estado. Por outro lado, se em 1925 já existiam publicações da *Revista*, e em 1929, *Leite Criolo*, em meados de 1927 as revistas ilustradas como *Semana Ilustrada*, *Cidade Vergel* e *Yára*, ambas de 1927, continham crônicas desses mesmos escritores modernistas e contavam com ilustrações de caricaturistas mineiros.

Portanto, se somente considerarmos a pintura e a literatura como forma de expressão artística e descartamos a caricatura, a charge e demais tipos de ilustração, pode-se afirmar que o argumento de Cristina Ávila é válido – porém, neste caso, pretende-se contestar tal afirmação. Claro que no circuito oficial das artes, as únicas exposições que existiam e até mesmo a própria sociedade só concediam crédito aos impressionistas da Escola de Aníbal Mattos, porém não se pode negar que, desde meados da década de 1920, existiam outras formas de gêneros modernistas. No Rio de Janeiro existiam essas formas desde a década de 1910, como os salões de Humor que eram exposições de caricaturas. Por exemplo, o caricaturista Delpino Júnior participou dos Salões de Humoristas do Rio de Janeiro, como pode ser identificado através desta nota de um jornal de Juiz de Fora:

Delpino Junior estreou, em 1916, com sucesso, na primeira exposição dos humoristas, no Rio, com seis trabalhos, sendo muito apreciado e tendo ocasião de ver adquirido um deles, que foi oferecido ao Sr. Delfim Moreira. Essa exposição fora organizada pelos festejados caricaturistas Lun, Kalixto, Raul, Hélio Sceliuger, Belmiro, J. Carlos e Nery. Trata-se de um jovem e talentoso artista, que merece ser encorajado e apreciado. Delpino Junior está organizando uma série de caricaturas de pessoas (A PÁTRIA, s/d).

Se o modernismo representa uma forma de expressão que qualquer indivíduo tem, de representar os sinais e aspectos da Modernidade, a caricatura desse período torna-se uma expressiva forma de representação artística modernista. O que aqui se pretende é debater com

aqueles que cristalizaram a literatura como sendo a única forma de expressão do modernismo brasileiro nesse período. Se abirmos mão das demais formas de expressão culturais, estaremos descartando inúmeras atividades que surgiram antes e depois da Semana de 1922, em São Paulo. Tais manifestações tiveram praticamente o mesmo sentido de renovação, contraposição aos moldes acadêmicos, representação de uma arte que estivesse em diálogo constante com as transformações econômico-tecnológicas da civilização industrial.

Como será destacado no desenvolvimento deste trabalho, os caricaturistas de Belo Horizonte já eram apontados por grupos de intelectuais de jornais como *Folha de Minas* e *Estado de Minas* como artistas inovadores. Muitos ainda eram relacionados a grupos que possuíam o mesmo ímpeto vanguardista de regiões como São Paulo e Rio de Janeiro. Eles, os caricaturistas mineiros que atuavam em Belo Horizonte, já na década de 1920, não estavam no ostracismo da revolução artística e cultural que ocorria no cenário brasileiro. Eles tinham um ímpeto por um espírito inovador e dialogavam com vários intelectuais dessa corrente.

Torna-se válido fazer uma discussão com a bibliografia que afirma sobre o marasmo modernista que existia nas artes plásticas de Belo Horizonte, antes de 1936. O que é apontado é que as artes plásticas estavam totalmente sob a hegemonia acadêmica impressionista e que o campo artístico não existia, ou era um campo ausente de disputas pela conquista do capital artístico. Como afirma Braga (2010):

De um modo geral, sem nos estendermos muito nessa questão, podemos dizer que não havia na capital, naquele dado momento, uma infra-estrutura que permitisse a formação e consolidação de um campo artístico. Diferentemente do campo literário, onde os escritores puderam criar um espaço de diálogo e convivência em torno dos jornais, em especial, do Diário de Minas, no campo das artes, as instituições de ensino de artes estavam sendo criadas naquele momento. Não havia também, salões oficiais que estimulassem a produção e o prestígio dos artistas e permitisse o aumento do consumo das obras de arte (BRAGA, 2010, p.3).

Os autores, portanto não dão a relevância ou de certa forma ignoram a atuação dos caricaturistas, só lhes dando importância quando ocorre a exposição do Salão de Arte Moderna do Bar Brasil de 1936. É como se antes desta data eles não existissem ou como se sua atuação fosse nula. Afirmam que após 1922, os acontecimentos de São Paulo, não influenciaram os artistas plásticos de Belo Horizonte. Se considerarmos artistas plásticos somente os impressionistas talvez as afirmações sejam plausíveis. Mas, por outro viés, se descarta os caricaturistas e a formação de um grupo que atuava expressivamente nas Revistas Ilustradas de Belo Horizonte depois de 1925. E outra observação a ser feita é a insistência com a qual se afirma que o modernismo foi inaugurado em 1922, em São Paulo, descartando

as manifestações anteriores, como os caricaturistas cariocas das Revistas *Don Quixote*, o *Malho* e *Fon Fon* que talvez influenciaram mais os ilustradores mineiros do que a vanguarda paulista.

É interessante observar, para caracterizar este em campo em formação, que a Semana de Arte Moderna de 1922 de São Paulo não tenha repercutido sobre os artistas plásticos belorizontinos. Ao contrário da estreita relação e mútua influência, nas décadas de 20 e 30, entre os escritores e poetas modernistas paulistas e mineiros, os pintores mineiros se mantiveram distantes do modernismo, permanecendo fiéis a uma concepção de arte naturalista, de documentação da realidade. Apegados à ordem antiga, à força da tradição, preferiram pintar telas com imagens de paisagens e panoramas coloniais. As idéias modernistas em pintura, desenho e escultura, só se afirmaram em Belo Horizonte duas décadas mais tarde (FIGOLI, NORONHA, 2009, p.4).

Se antes da data de 1936 o modernismo incipiente de Belo Horizonte era manifestado por meio de caricaturas em revistas ilustradas e dentro da hierarquia das artes plásticas, tal forma de expressão posicionando-se de forma marginalizada no campo artístico da capital, o que estaria em questão seria a relação da caricatura enquanto arte. Se esses caricaturistas já atuavam dentro do campo artístico, teoricamente é possível afirmar que existia esse campo artístico, talvez não na acepção de um *campo de batalha*, como afirma Bourdieu, mas um conjunto de estratégias que artistas de nível inferior utilizaram para chegar ao grau de consagração e reconhecimento das facções dominantes da sociedade. E, portanto, por parte do poder público existiam artistas de posições dominantes, que eram evidentemente patrocinados pelo Estado e os de posições marginais que não tinham o reconhecimento (pelo menos no mesmo nível) nem seu patrocínio.

Portanto, para corroborar o argumento de que a caricatura é uma forma de expressão artística que representa os sinais da Modernidade, é necessário relacioná-la, primeiramente com o meio urbano. Pois é através da captação e transformação da cidade capitalista, da urbe industrial e comercial, das avenidas, dos cruzamentos de pessoas, das novas formas de sociabilidade, no desejo de renovação estilístico, tudo isso transformado em conteúdo é que se evidencia o espírito modernista. O panorama que permeia as ideologias cidadinas atribuiu a um aspecto da transformação, produzida pelo entrecruzamento de muitas forças da modernidade, a "explicação" de seus conflitos e suas crises.

Portanto, é de extrema importância identificar aspectos da vida moderna que emergiam durante as décadas de 1920 e 1930 na capital mineira, onde começava a surgir, tanto nas artes plásticas, como na literatura, um projeto modernista, com ímpeto de acompanhar os processos que marcam a constituição de uma metrópole. Tais processos foram

significativos dentro dos marcos sociais, políticos e culturais da cidade, tomando como ponto de partida a linguagem artística, através da caricatura.

De tal modo o fator cultural chave da mudança modernista é o caráter da metrópole. Nestas condições gerais, mas mesmo que decisivamente em seus efeitos diretos sobre a forma. (...) Liberados de suas culturas provinciais ou nacionais, ou em ruptura com elas, colocados em relações completamente novas, com as outras línguas visuais tradicionais ou nativas, e postos, entretanto a um novo e dinâmico ambiente comum do qual muitas formas antigas estavam obviamente remotas, os escritores, artistas e pensadores desta etapa encontraram a única comunidade que estava a sua disposição: uma comunidade do meio de suas próprias práticas (WILLIAMS, 1988, p.67).

Desta forma, torna-se plausível relacionar a caricatura realizada pelos artistas de Belo Horizonte, enquanto uma forma de manifestação modernista. Eles compunham um grupo que, trabalhando juntos em revistas e estabelecendo diálogos com intelectuais que pregavam a inovação estética, tinham a cidade como objetivo e referência para propagar suas atividades. A caricatura obteve uma função relevante para o registro da sociedade urbana. O lápis do caricaturista possui a agilidade de representar as velozes transformações da metrópole, da cidade em rumo à modernização, que influencia os comportamentos e os costumes dos indivíduos que compartilham este espaço.

Para relacionar as caricaturas como forma de representação modernista, ou seja, sob qual forma a caricatura é capaz de captar aspectos desta Modernidade, torna-se relevante analisar, parcialmente, a vida profissional dos caricaturistas até aproximadamente o ano de 1936, quando, nesse ano, realiza-se a Exposição de Arte Moderna Bar Brasil. De acordo com a sociologia da arte, é pertinente compreender o indivíduo dentro de seu ambiente sócio-histórico, a fim de compreender melhor suas produções.

Domingos Xavier Monsã nasceu em 5 de outubro de 1903, em São João Del Rei. Assim como vários caricaturistas, foi um autodidata, embora tenha frequentado, por algum tempo, no Rio de Janeiro, o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. Apesar de não ter concluído nenhuma escola superior de artes plásticas, foi um grande artista que contribuiu para o desenvolvimento das artes gráficas publicitárias de Belo Horizonte. Trabalhou como programador visual e artista gráfico na Imprensa Oficial de Minas Gerais, na subseção de desenho litográfico, sob a chefia de Julius Kaukal.⁵³ “Foi o principal iniciador

⁵³ Nasceu em Viena, 1897 e faleceu em Belo Horizonte, 1995. Desenhista, litógrafo e *designer*. Diplomou-se pela Real Academia de Belas Artes de Viena. Chegou a Belo Horizonte em 1929 e naturalizou-se brasileiro em 1940. Foi o vencedor do concurso para coordenar a modernização tecnológica da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, durante o governo de Antônio Carlos. Dirigiu o setor de artes gráficas da Imprensa Oficial de Minas Gerais, onde implantou a oficina de litografia. Para mais ver em: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA.

em nosso meio da arte aplicada à propaganda, mormente da indústria e do comércio (SEMANA ILUSTRADA,1940)”. Além de trabalhar como artista gráfico, na estilização e criação de cartazes, trabalhou como caricaturista em várias revistas ilustradas de Belo Horizonte. Além de seu atelier, no ano de 1927 trabalhou na revista *Semana Ilustrada*, onde conheceu autores como Pedro Nava e Érico de Paula. Com Érico formou a primeira agência de publicidade de Belo Horizonte que se chamava Ateliê Murubixaba. O cartaz abaixo, assinado pelo autor, em 1934, apresenta um galo cuja mensagem é a de que o jornal *Folha de Minas* já está em circulação nas primeiras horas do dia.



Fig.6: Cartaz de anúncio feito para o Jornal Folha de Minas, produzido por Monsã, 1934.

O caricaturista Monsã e a sua nova iniciativa de trabalho: O nosso conhecido e admirado caricaturista mineiro, que tão belos e profundos trabalhos deixou em quase todos os jornais e revistas nesta capital dando vida e graça com as ironias críticas, retiradas constantemente de seu tinteiro de Nanquim, vae agora enveredar por um segundo gênero de arte – que é ainda do domínio de sua seara – qual seja o de anuncios comerciais e com reclamos ilustrados (SEMANA ILUSTRADA,1927) .

Naquele mesmo ano de 1927, já publicava nas páginas da revista *Cidade Vergel* anúncios de seu atelier que continham Ilustrações de Érico e crônicas de Achilles Vivacqua. Em Belo Horizonte, produziu, desde a década de 1920, cartazes de teor político, de eventos comerciais da Feira de Amostras, de campanhas de saúde pública, cartazes esses que eram

afixados nos bondes da cidade e que se mostram de qualidades artísticas e traços modernos, muito inovadores para o período. Suas características, a maioria irônicas, eram reflexo de sua convivência com vários artistas e intelectuais. Na seguinte nota, da Revista Semana Ilustrada, abaixo, uma charge feita por Monsã sobre sua própria festa de aniversário apresenta todo o ambiente que ele frequentava junto com seus colegas de trabalho. Sobre a seguinte nota, é possível fazer relação estreita com o movimento antropofágico de São Paulo:

A nota e escândalo este mês, foi Monsã completar 24 anos e oferecer um jantar aos íntimos. O nosso magro caricaturista que sob a ação de seu lápis nos surge sempre em corpo de atleta encheu uma grande mesa de...ossos e garrafas vazias - por isso que não houve indigestão nem cabeças à roda "après-le-diner". A hora do fêmur pediu a palavra o nosso companheiro Romeu de Avellar, que dissertou luminosamente sobre o homem da caverna sem luz, fazendo evidenciar, dentre todos os circunstantes, a poderosíssima dentadura do poeta futurista Evagrio Rodrigues, que parecia encomendada para o pré-histórico banquete. Outros oradores falaram sobre a delicia de medula dos ossos servidos...A polícia não compareceu (SEMANA ILLUSTRADA, 1927).



Fig.7: O banquete do Lápis e da Penna, Semana Ilustrada, 1927. Caricatura de Monsã.

Com 25 anos de idade, Monsã ganhou muito reconhecimento por sua criatividade artística; enquanto artista gráfico, foi considerado o pioneiro da capital, no que se refere à publicidade e como caricaturista, desde os seus primeiros trabalhos, já era considerado um expoente no gênero.

Há em Belo Horizonte como em grandes centros moços de méritos que se vão revelando cada dia um com índices seguros de esplendido êxito no futuro. Alguns já se apresentam mesmo com acentuada personalidade, evidenciando o cuidado que põem na cultura da inteligência. Um desses sem favor é esse fino espírito de artista que Belo Horizonte já conhece bem e cujos trabalhos merecem divulgação mais ampla, fora da Capital e do Estado por onde seu nome vai impondo graças aos trabalhos que firma. Monsã sobre ser muito apreciado pelo seu cavalheirismo o é ainda igualmente, pelas ótimas caricaturas que sabe fazer com seguros traços e muita graça (A MANHÃ, 1928).

Monsã foi responsável pela confecção de cartazes no final da década de 1920 e da década de 1930, cujo conteúdo iconográfico possuía uma forte tendência harmonizada com grupos modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Seus cartazes eram voltados para a propaganda comercial e política, sendo que alguns eram feitos para a Aliança Liberal.⁵⁴ Em 1929, fez um cartaz muito colorido, representando um índio retratado de forma cubista, com variadas cores, libertando-se de correntes. Inscrito no cartaz a frase: “Alistai-vos! Pelo voto é que me libertareis” (1929). Estava claro no cartaz que isso era uma referência ao iminente conflito entre as facções políticas de São Paulo e de Minas Gerais e somente o voto libertaria o povo mineiro. Aqui a forma de estilização de como o índio é representado e como ele está relacionado aos conflitos políticos do período são de uma característica muito inovadora para o ano de 1929.

⁵⁴ As divergências entre representantes políticos de Minas Gerais e São Paulo se iniciaram com a quebra do latente acordo entre os dois estados. O presidente Washington Luís indiciou para a sucessão presidencial outro paulista, Júlio Prestes, governador do Estado. Pelo trato, a sucessão deveria se revezar entre um mineiro e um paulista. Insatisfeitos com a postura tomada por Washington Luís, os dissidentes de Minas se aproximaram do então Governador do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas lançando este como candidato a presidência e João Pessoa, da Paraíba como seu vice. Assim se formou a Aliança Liberal em 1929, formada principalmente pelos estados de MG, RS e PB. Para mais ver em: FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. O Brasil Republicano: volume 1 o tempo do liberalismo excludente - da proclamação da república à revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.



Fig.8: Cartaz de propaganda da Aliança Liberal de Minas Gerais, de 1929, confeccionado por Domingos Monsã.

Um aspecto importante a ressaltar sobre Monsã, assim como sobre os demais caricaturistas que lhe foram contemporâneos, é que a esterilidade de artistas inovadores, ou até mesmo a ausência de revistas ilustradas era devida ao fato de que não existia na cidade um grupo influenciado ou com o potencial semelhante dos grandes caricaturistas do Rio de Janeiro como J. Carlos e Kalixto e Raul. “(...) Monsã vem chamando atenção pelas suas caricaturas e notas de cor, ilustrações e desenhos reveladores de um brilhante temperamento de artista, aliado a um fino espírito do observador irônico. É visível no artista mineiro a influência de J. Carlos, como, aliás, na maioria dos atuais caricaturistas brasileiros (BELLO HORIZONTE,1928)”. Monsã não era valorizado somente pela imprensa de Belo Horizonte, mas também pelos próprios caricaturistas do Rio de Janeiro. A comparação que alguns intelectuais da capital mineira faziam das obras de Monsã com os caricaturistas cariocas, não era sem embasamento. Raul Pederneiras, em 1928, realizou uma palestra sobre a arte da caricatura em Belo Horizonte, no salão do Teatro Municipal, tendo sido feitas uma reportagem e uma charge do próprio Monsã sobre o acontecimento.

Raul trouxe ontem seu livro, lições de caricatura. Em lições muito interessantes, ele guia principalmente em seus primeiros passos até torná-lo um rabiscador ilustre.

Monsã fixou na charge ao lado que teve a gentileza de nos oferecer um aspecto das palestras que Gastão Penalva e Raul estão realizando com tanto êxito no Teatro Municipal. Nesta charge tão feliz, Monsã firma de uma vez a sua reputação, de caricaturista de alto valor (ESTADO DE MINAS, 1929).

Fig.9: Charge de Monsã sobre as palestras de Raul e Gastão Penalva. O Estado de Minas, 1928.



O que se nota de importante nessa notícia de jornal é que Belo Horizonte não possuía nem grandes caricaturistas nem grandes cronistas, ou seja, não possuía uma intelectualidade com ímpeto inovador. No entanto, percebe-se a contribuição desse grupo para a vida cultural de Belo Horizonte.

Até há pouco Belo Horizonte não tinha uma revista de arte e isso por uma razão simplíssima; na capital não havia desenhistas e caricaturistas poetas, prosadores, cronistas, mas não havia um lápis ágil que fixasse perfis e em traço fizesse a reportagem dos fatos. Magazines tivemos muitos: “Vila”, “Minas em Foco”, “Vida de Minas” e “Risos e Sorrisos”. Eram todas bem feitas, bem escritas, tinham magníficos “clichês” fotográficos, mas, nota-se logo a lacuna: nenhuma caricatura, nem uma ilustração, nem um traço subtil revelador de um artista. Com a evolução da capital vão aparecendo as primeiras revistas Ilustradas e os primeiros desenhistas, Monsã, Erico, B. Lima, Pedro Nava e Hildebrando Pimentel, traçaram os primeiros calungas (CORREIO DA MANHÃ, 1927) .

Seu ecletismo artístico ampliou o horizonte de suas oportunidades de trabalho. Além de *Cidade Vergel* e *Semana Ilustrada*, trabalhou também nas revistas *Montanheza* e *Bello Horizonte* da qual ilustrou várias capas. Além de seus ofícios como caricaturista, artista

gráfico publicitário, trabalhou também em peças musicais e teatros como diretor cenográfico e diretor de iluminação.

Nasceu em S. João del Rei poderia ter nascido em Changai, Paris, na Patagônia ou Groenlândia. (Seria o mesmo) Adiantado. Vive adiantado no tempo, assustando com as concepções, maravilhando com as realizações de arte. Bazar de belezas diferentes. Foi criando coisas. Calungas, bonecos, quadros. Óleo, aquarelas, pastel, carvão. Quis brincar de fazer teatro e saíram cenários coloridos e luzes para peças de vanguarda. Se o Braggaglia visse, abriria a boca de bobão, na certa. Mas é só de brinquedo, só pra moer ... Se Monsã tivesse um teatro na mão, quem é que poderia com ele? (Deitava toda turma nocaute com uma pincelada de goma) (CATÁLOGO RECITAL DE ROXANE E S.MELLO, 1939).

Em 1940, quatro anos após a exposição do Salão Bar Brasil, Monsã falece, aos 37 anos. Seu legado para a arte gráfica e para a caricatura de Belo Horizonte foi muito expressivo. Suas ilustrações de desenhos tinham uma característica incomparável, e muitos o comparavam a J. Carlos e Kalixto.

Foste um ironista , um sarcasta e um puro. Tua arte emociona mais por que os seus fundamentos excedem cerebralmente ao valor emotivo. Sim, tu tinhas um pouco daquela voluptosa chama que iluminou Cézanne e Chagall. Tu querias fazer do desenho uma arte de expressão e conteúdo, algo mais que realismo e algo de simbolismo (MELLO, 1940, p.6).

Sua morte prematura comoveu grande parte dos artistas, jornalistas e escritores de Belo Horizonte. Monsã ficou famoso por suas caricaturas e charges, muitas delas consideradas armas artísticas, devido ao sarcasmo e ironia que elas continham. Sua perspicácia em captar as características mais marcantes dos indivíduos foi uma marca de suas ilustrações, admiradas por todos seus contemporâneos. Sua convivência com intelectuais de Belo Horizonte, no período em que atuava como ilustrador, ficou registrada em livros de Pedro Nava, como Galo das Trevas e Beira Mar.⁵⁵

Érico de Paula nasceu em Patrocínio, Minas Gerais, em 1903. Iniciou seus estudos, assim como Monsã, no Rio de Janeiro, na Faculdade de Arquitetura, porém abandonou o curso. Uma característica que é possível verificar em todos os caricaturistas mineiros que atuaram em Belo Horizonte, nas décadas de 1920 e 1930, é que todos não frequentaram escolas de belas artes ou faculdades, portanto verifica-se que todos eram autodidatas.

Érico de Paula ingressou na vida artística carregando escadas para um pintor de letreiros de Patrocínio. Aos poucos troca a função pela atividade de pintar panos de boca e cenários de teatro. Aos 16 anos, transfere-se para Belo Horizonte, arruma

⁵⁵ Para mais ver em: NAVA, Pedro. Beira Mar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 114 e 182. e NAVA, Pedro Galo das Trevas: as doze velas imperfeitas . São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 425.

emprego na prefeitura e faz “bicos” com desenhos. Muda-se para o Rio de Janeiro, onde estuda arquitetura um ano, mas desiste do curso (ESTADO DE MINAS, 1987).

Quando retornou a Minas Gerais, trabalhou no escritório de arquitetura de Luís Signorelli ⁵⁶, projetando edifícios modernos, sob a influência do *art déco*. Juntamente com Monsã, fundou uma das primeiras agências de publicidade de Belo Horizonte. Tornou-se desenhista, ilustrador, designer. Entre seus desenhos arquitetônicos, destacou-se o projeto de reforma do Teatro Municipal, assim como os desenhos em estilo neomarajoara que projetou para o piso da Praça Raul Soares, em Belo Horizonte no ano de 1930.

A primeira revista que Érico de Paula ilustrou, Cidade Vergel, considerada a revista mais moderna de Belo Horizonte, na década de 1920, foi fundada por ele. Vergel significa terreno cheio de árvores, ou jardim. Belo Horizonte, por muito tempo, foi considerada a cidade jardim, porém a referência que Érico de Paula faz na capa da revista é ao meio artístico abundante que se renova em Belo Horizonte. Como é possível ver na figura abaixo, a capa é muito influenciada pela nova tendência estética, sobressaindo cores psicodélicas onde um saci está ao centro, no meio de várias árvores, muito semelhante ao ímpeto dos modernistas paulistas de resgatarem as essências, do povo brasileiro, através do passado, dos mitos, porém sob uma nova roupagem, uma roupagem mais moderna. O seu trabalho também é alvo de grande reconhecimento, não só em Belo Horizonte, mas em cidades que também tinham um grande potencial social e artístico como Juiz de Fora. O jornalista Benedicto Lopes escreve para o jornal *A Pátria*:

Acha-se entre nós, em visita a esta cidade maravilhosa, o brilhante pintor e caricaturista Erico de Paula, ou mais simples “Erico”, como o conhece toda gente, pela assinatura de seus inúmeros trabalhos. Agora, justiça se lhe faça, “Erico” é o que se pode chamar um bello artista, e, faz jus a todos os encômios e louvores com que o distinguem os seus contemporâneos. Traço firme, observação aguda, inteligência creadora e consciência na arte que anima, são as características de “Erico”, esse invulgar e bizarro artista. “Erico se encontra entre Delpino Filho, Ozório Belém, Renato de Lima e tantos outros que formam essa geração maravilhosa de artistas mineiros, que é, sem favor o orgulho da arte brasileira. “Erico”, pelo bizzarismo de seu traço e estranha originalidade com que aureola os seus trabalhos, alcançará muito breve, todas as vitórias a que tem direito o seu (LOPES, 1930)

⁵⁶ Luiz Signorelli mineiro, arquiteto e pintor. Formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1925, participou do Salão Nacional de Belas Artes em 1923 e 1926. Foi fundador e organizador e primeiro diretor da EABH. Em 1928, fixa residência em BH e atua em inúmeros projetos na capital e no estado - foi professor de Grandes Composições de Arquitetura. Para mais ver em: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.). Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997.

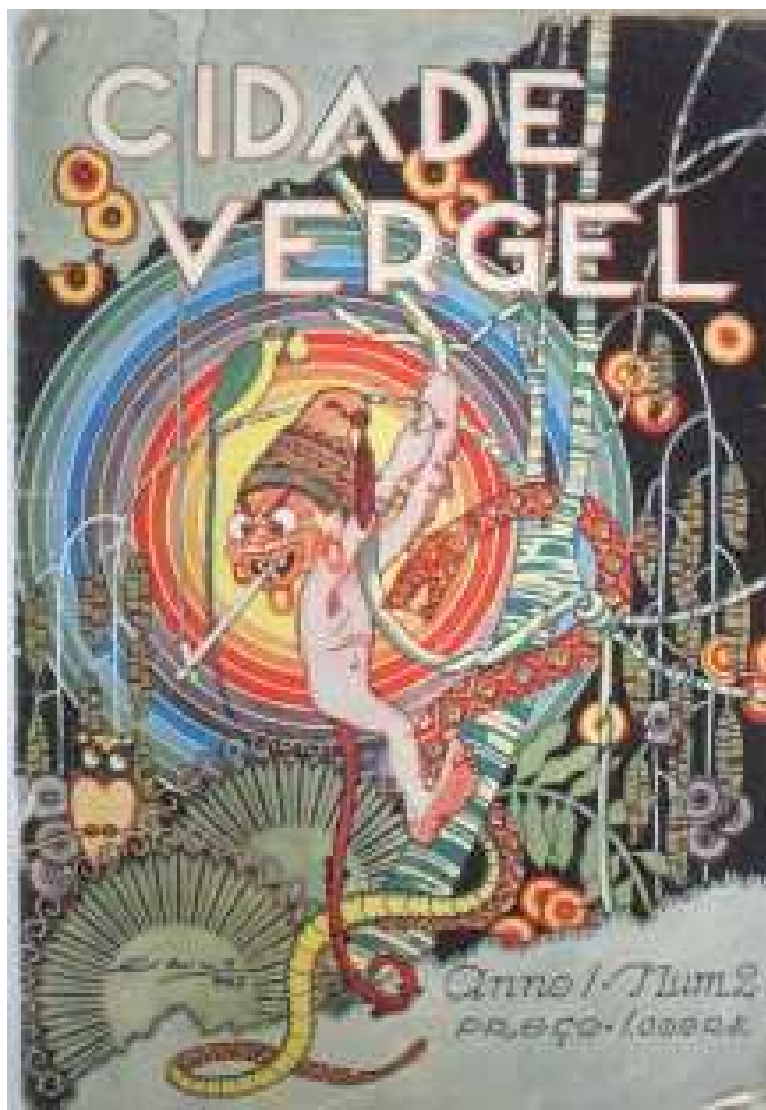


Fig.10 Capa da Revista *Cidade Vergel*, ano I número 2, 1927. Érico de Paula,

Além de Revistas literárias mineiras, como *Cidade Vergel*, trabalhou em revistas como *Semana Illustrada*, *Bello Horizonte*, *Montanha* e *Alterosa*. Muitos dos trabalhos de Érico se destacavam pelo teor de sensualidade que carregavam. Como será possível observar na ilustração *Marte e Vênus*, do catálogo da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, esta ilustração tinha sido primeiramente apresentada em 1933. Em outras ilustrações de Érico, é possível ver a sensualidade sugerida. Uma é um esboço em preto e branco, em que ele retrata dois amantes no chão de um quarto ao lado da cama toda desarrumada e objetos espalhados por todo o quarto, o outro é a capa da revista *Bello Horizonte* de 1936 que, além das cores

psicodélicas, característica visível nas obras de Érico, é possível observar uma mulher deitada ao lado de um lago, com as pernas descobertas e seios sobressaindo, apesar de estar vestida.



Fig. 12: Estudo - Casal sobre o chão, desenho de Érico de Paula, 1934.

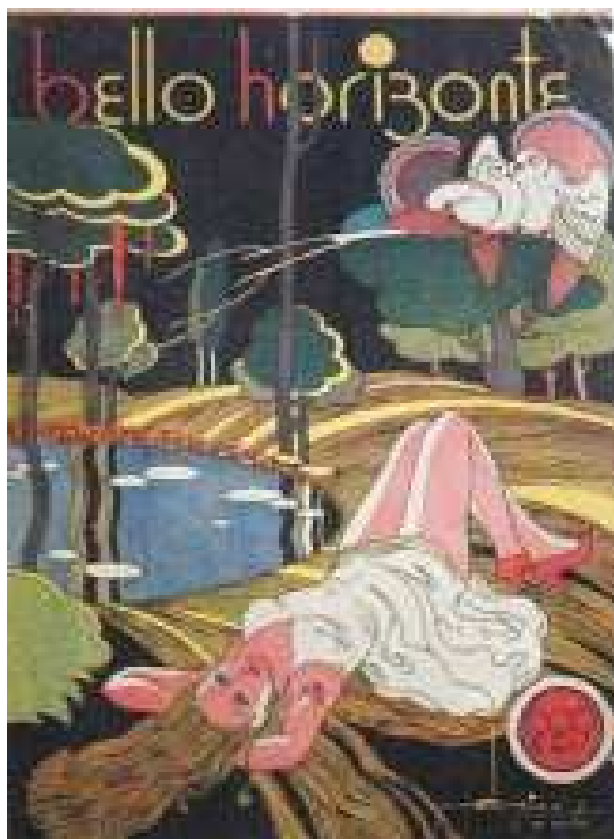


Fig.13: Capa da Revista Bello Horizonte, Capa de Érico de Paula, 1936.

Ao ingressar como colaborador nessas revistas encontrou um ambiente boêmio, semelhante ao dos intelectuais que trabalhavam nas revistas cariocas do início do século XX, pregando liberdade e a participação política. No Jornal, ficou amigo de vários intelectuais, como Pedro Nava, Romeu de Avellar, Achilles Vivacqua, Evagrio Rodrigues, como é possível observar na crônica e na seguinte charge abaixo:

O Érico, o nosso querido caricaturista, foi também vítima de um banquete no dia de seu aniversário. Presentes os responsáveis Monsã, Romeu de Avellar, e o Sr. Valladares (casado), pediu a palavra aquele nosso companheiro e, nada disse por causa do barulho que vinham fazendo os “penetras”. E, então todos acharam mais acertado divertirem-se. Foi o que se fez durante 5 horas em que durou o tenebroso banquete dos artistas. O caricaturista Monsã presidiu toda a festa fantasiado de folia. Ao alvorecer dos “penetras” estudou os entortados com um tiro de garrucha. O mais tímido abriu um guarda-sol com receio de ficar...chumbado (SEMANA ILUSTRADA, 1927)



Fig.14: A reprise de um banquete. Semana Illustrada, 1927. Caricatura de Érico de Paula.

Quanto às suas caricaturas, muitas eram consideradas verdadeiras obras modernistas, por muitos críticos. Em algumas exposições antes do Salão Bar Brasil, já havia exposto algumas de suas obras *bizarras*. Enquanto os artistas impressionistas, nesse período, eram considerados observadores e reprodutores da realidade, o modernismo já era muito mais

subjetivo, era muito mais interpretativo, como sugere a seguinte reportagem sobre os quadros de Érico.

Quem visitar a “Exposição Mineira de Bellas Artes” não poderá passar em branco ante os poucos, mas muitíssimo sugestivos, retratos caídos do estilo batido de luz e espiritualidade de Érico de Paula. O modernismo – na pintura como na escultura e na literatura – tem por primeiro princípio a fuga, quanto possível, às formas impostas pelos moldes naturais; e outro que se insurge contra as formas legadas pelos copistas. Fugir à natureza, claro, é da estilização....Não basta que “a natureza esteja sendo vista através de um temperamento” é necessário que ao sugestivo existente, mais sugestivo se adicione. A linguagem do motivo deve ganhar no vigor comunicativo. É o que está bem nítido nos trabalhos de Érico de Paula, num instante feliz, concorreu, para nossa emoção, ao conjunto dos artistas mineiros, ora no Municipal (GOULART, 1933).

São notórios também seus desenhos, não só as caricaturas e charges, mas também sua contribuição para a cidade de Belo Horizonte, com o piso da praça Raul Soares e o projeto de reforma do Teatro Municipal, que obteve o primeiro lugar no concurso aberto pela prefeitura de Belo Horizonte, além do projeto do Cine Metrópole, anos depois, em 1942.

Nascido em Belo Horizonte, em 20 de outubro de 1910, Fernando Pieruccetti viveu parte de sua infância em uma casa na esquina da Rua da Bahia com Avenida Tocantins (ZILLER, 1997 p.72). Filho de descendentes de italianos que vieram de Ouro Preto, seus pais Péricles Pieruccetti e Emma Barone Pieruccetti, incentivados pela mudança da capital, vieram a Belo Horizonte, dedicar-se ao comércio na rua da Bahia. Aos nove anos, Fernando Pieruccetti e seus cinco irmãos ficaram órfãos de pai, situação que levou sua mãe a procurar alternativas para sustentar economicamente a família. Sem condições de criar seis filhos, a mãe decide levar o garoto, com 10 anos de idade, para um Patronato, o Instituto Dom Bosco, em Itajubá.

No Instituto Dom Bosco, teve a oportunidade de aprender arte com Luiz Teixeira, professor formado pela Academia Imperial de Belas Artes. Teixeira, acreditando no potencial do menino, o incentivou a se empenhar no desenho. Sua evolução artística foi tão grande que, a pedido de seu tutor, tornou-se seu substituto nas aulas em que aquele estivesse ausente, devido às enchentes que impossibilitavam o acesso ao Instituto (*idem*, 1997). Seis anos posteriores, Fernando retorna a Belo Horizonte onde concluiu seus estudos no Colégio Arnaldo. No Colégio ele já demonstrava suas qualidades no desenho, através da caricatura que fazia de alguns professores.

Foi no colégio Arnaldo que o artista se revelou. E em circunstâncias que não deixaram dúvida a boa qualidade de seu talento. Na aula de matemática do Padre Bernardo, um menino estava desenhando a cara do professor. Apanhado em flagrante, não houve castigo nem repreensões. O padre sorriu, compreendendo o

acontecimento. Nem falta de respeito nem indisciplina. Destino, Vocação. Enfim o talento de Fernando (SILVA, 1936, s/p).

Em uma época em que havia uma forte influência de revistas cariocas especializadas em caricaturas e desenhos, como a *Fon Fon*, *O Malho* e *D. Quixote*, os atributos de Fernando Pieruccetti propiciaram sua admissão como caricaturista em jornais e revistas de Belo Horizonte. Esses jornais e revistas possuíam um conteúdo humorístico que se direcionava ao temário político e social, fato que os tornou veículos significativos de difusão de um espírito inovador, no cenário cultural brasileiro do início do século XX, projetando diversos artistas no país. Pieruccetti também se destacou, com trabalhos em revistas como *Montanha*, *Bello Horizonte*, *Alterosa* e *O Surto* (RIBEIRO, 1997, p.460). Uma das primeiras capas de revista feita por Pieruccetti foi a de *Bello Horizonte*, em 16 de setembro de 1933. Nessa revista também ilustrava Érico de Paula, Delpino Júnior e Domingos Monsã. A capa, na qual o verde prevalece, representa uma mulher sobre um cavalo, aparentemente nua, apenas com um véu cobrindo o corpo e tendo seus cabelos avermelhados soltos ao vento. Deve ser constatado que para a época esse tipo de desenho, com uma essência psicodélica, era muito polêmico. Portanto não se pode negar o aspecto inovador da capa.



Fig.17: Capa de revista Bello Horizonte, 16 de setembro de 1933. Fernando Pieruccetti

Aos 23 anos, o caricaturista ingressou nos jornais, *Folha de Minas* e *Diário de Minas*. Nesse ambiente conheceu Fritz Teixeira Sales⁵⁷, David Jardim⁵⁸ e Henrique Diniz Filho⁵⁹, intelectuais que possuíam um forte engajamento político. Em 1936, Henrique Diniz Filho, de orientação socialista, faleceu. Pieruccetti, em homenagem ao amigo falecido, fez um retrato do intelectual. Naquele mesmo ano, ao expor as obras *Miséria* e *Jornaleiros*, na Exposição de Arte Moderna do Salão Bar Brasil, muitos jornalistas e políticos presumiram que sua amizade com Diniz Filho tivesse despertado tendências de esquerda. Não é possível assegurar tal informação com veemência, porém tais obras, levaram Pieruccetti a passar, posteriormente, por constrangimentos de caráter político.

Henrique Diniz Filho foi incontestavelmente um dos mais brilhantes intelectuais de sua geração no Brasil. E pode-se dizer, sem medo de errar, que foi o que mais sentiu os problemas de sua época e quem melhor colocou a inteligência e o talento a serviço de seus ideais. Como escritor, poeta e pensador ele fez vibrar, com sua inteligência ágil e com suas produções de profunda sinceridade, todos os moços de seu tempo. Henrique Diniz Filho foi sobretudo o artista ligado aos grandes problemas do povo. Saía para as ruas, ia às organizações de clube, juntava-se mais ainda aos trabalhadores e ao povo de cuja companhia jamais saíra. (...) O artista Fernando Pieruccetti, seu amigo, desenhou de memória a cabeça de Henriquinho e é a *Integral* a que ilustra essa página. Falaram os jornalistas Milton Pedrosa, José Alphonso de Guimarães, Washington Albian, o pintor Cassius Jardim, o poeta René Guimarães, o escritor Fritz de Salles, e o escritor Karl Weissman de Oliveira e várias outras pessoas (FOLHA DE MINAS, 1936)

⁵⁷ Professor, ensaísta, crítico e poeta mineiro. Seu nome de batismo era Manoel Frederico e nasceu em Santa Luzia do Rio das Velhas, cidade próxima a Belo Horizonte. Animado por um espírito inconformista e inovador. Para mais ver em: DUARTE, Constância Lima. Dicionário Biográfico de Escritores Mineiros, Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.167

⁵⁸ Advogado, trabalhava no Jornal Folha de Minas, como cronista. Assim como Fritz Salles, suas crônicas e artigos de teor social sempre foram contra a inércia, os dogmas, os chavões e as verdades supostamente inabaláveis.

⁵⁹ Henrique Diniz Filho (1912-1936) Escritor, Jornalista, escrevia crônicas nos jornais Folha de Minas e Estado de Minas. Suas obras foram postas a serviço da arte e das ideologias socialistas.



Fig.18:
Fernando Pieruccetti
ilustrando o rosto de
Henrique Diniz Filho.

No jornal *Folha de Minas*, foi onde dedicou grande parte de sua carreira como desenhista, ficou responsável pelas ilustrações e histórias infantis. Fernando, nesses jornais também ficou responsável pela reprodução iconográfica de reportagens, como cenas de crimes, e lances esportivos. Também trabalhou em outros jornais como o *Diário da Tarde*, onde ficou conhecido pelas ilustrações que fazia para a história da “*Mulher Phantasma*” (SALLES, 1936). Fernando também trabalhou na segunda edição do *Diário de Minas*, em 1935, tendo ilustrado a capa de aniversário do jornal, em seis de fevereiro de 1936. Na primeira capa do jornal verifica-se que os editores celebram a ilustração do caricaturista, na qual ele representa com eficácia o veículo de informação da sociedade moderna.

Nesta expressiva xilogravura, gentilmente oferecida ao DIÁRIO DE MINAS por um ilustre artista mineiro, como homenagem pelo transcurso do primeiro aniversário de fundação do jornal, temos uma esplêndida visão da poderosa, onipresente e cada vez mais positiva função de um órgão de imprensa na sociedade moderna. O artista, para realizar seu belo trabalho, que reproduzimos nesta página, passou uma madrugada em nossa oficina e pôde captar, através de sua sensibilidade, toda a indefinível e profunda comoção que há, no jornal, entre as idéias e as máquinas, o espírito que adivinha e cria e o braço que dá a forma material necessária à comunicação com os homens. De suas impressões nasceu esta sugestiva xilogravura, em que se vê a folha branca de papel, desvencilhada da bobina, abarcando o mundo para, depois, ser vomitada pela máquina no jornal que vai informar, ensinar e orientar as multidões (DIÁRIO DE MINAS, 1936, p.1).

Fig.19: Capa do jornal Diário de Minas realizada por Fernando Pierucetti, no aniversário de sua 3ª edição em 6 de fevereiro de 1936.



A convite do colega Delpino Júnior, que também realizava caricaturas para os jornais de Belo Horizonte, Fernando Pierucetti foi incentivado a participar do Salão, tornando-se uma grande revelação: “Deve-se, em verdade, a Delpino Junior, a revelação desse talento do *crayon*. Foi Delpino esse descobridor e apresentador de valores que o descobriu e o obrigou a exhibir seus trabalhos” (DINIZ, 1936). Depois da mostra do Salão Bar Brasil, o artista não participou de mais nenhuma Exposição de Arte. Em 1937, começou a lecionar desenho no Ginásio Mineiro (atual Colégio Estadual), dedicando a maior parte de sua vida profissional a esta atividade.

Delpino Júnior nasceu em Barbacena, em 1906. Precocemente começou a esboçar seus primeiros desenhos. Devido à influência de seu pai, o artista Alberto Delpino, fundador do jornal ilustrado *Mensal* de Barbacena, e nele atuando como caricaturista, desde criança, Delpino Júnior começou a mostrar habilidade na criação de caricaturas. Apesar de seu pai ser professor de desenho, não obteve sua formação artística dentro de uma academia. Aprendeu a desenhar informalmente e assimilou, de forma indireta, técnicas por intermédio paterno. No ano de 1916, Delpino Junior já dera prova de seu talento artístico, ao desenhar sua primeira caricatura publicada na Revista *FON FON*:

Alberto Delpino, o pintor e caricaturista carioca que se encantou há alguns bons anos em Minas, onde é professor da Escola Normal de Barbacena, não deixará,

como artista, apenas o Tropeiro: deixa um pequenino continuador, o Alberto, uma admirável vocação artística que, aos nove anos, caricatura e apanha instantâneos com uma segurança que dá excelentes promessas. O desenho que publicamos é o portrait-charge do Sr. J. Carneiro Junior, director da Empresa de Hoteis Centrais, desta capital, a quem o pequeno Alberto enviou o cartão de boas festas. (FON FON, 1916)

A participação de Delpino Júnior em Salões de Arte do Rio de Janeiro permitiu que seu trabalho começasse a ser percebido nacionalmente, como pode ser verificado pela nota de um jornal de Juiz de Fora, *Jornal do Comércio*:

Conforme há dias noticiamos, Alberto Delpino Junior vai realizar em breves dias uma exposição de caricaturas no cine-Teatro Paz. Delpino Junior, filho do grande pintor patricio Alberto Delpino, esteve há dias na cidade, partindo para Palmyra, em visita a pessoa de sua família, regressando ontem. Tivemos ensejo de ver alguns trabalhos do jovem e já consagrado artista, que é, incontestavelmente, um fino caricaturista, podendo figurar ao lado de J. Carlos, Calixto, Raul e outros mestres do lápis e do pincel. Dentro de pouco tempo seu nome será tão popular e querido como o desses artistas. Delpino Junior vai caricaturar personalidades conhecidas em nosso meio intelectual, expondo depois esses trabalhos, que certamente vão causar sucesso (JORNAL DO COMMERCIO, 1923).

Nesse sentido, Delpino Júnior se transfere de Barbacena, à procura de ambientes propícios para manifestar e conciliar sua nova forma de expressão artística. Seu primeiro destino foi Juiz de Fora que, devido à proximidade com o Rio de Janeiro, se inseria no raio de influência do meio cultural carioca. Fixado em Juiz de Fora, no início da década de 1920, Delpino Junior trabalhou em jornais importantes como: *A Pátria*, *O Pharol* e o *Jornal do Comércio*, além de participar de várias mostras de arte. Destacou-se precocemente no cenário artístico local, conforme atesta esta nota do jornal *Pharol*, de 1924, que enfatizava a importância de suas exposições.

Conforme fora anunciado realizou-se sexta-feira última no Cine Paz o festival do querido caricaturista Delpino Junior. A Festa teve uma assistência vasta e escolhida, tendo Delpino Junior feito uma série de várias figuras de nossa sociedade as quais agradaram verdadeiramente, sendo os aplausos recebidos pelo jovem como um leal reconhecimento a seu mérito. (...) O nosso confrade Lage Filho fez a apresentação de Delpino Junior, Dora Americano e Edmundo Lys que leu durante a sessão de caricaturas várias quadrinhas sintetizando o perfil de cada caricaturado. (A PATRIA, 1924).

Delpino Junior inseriu-se dentro de um grupo de intelectuais, na cidade de Juiz de Fora, composto por indivíduos como o jornalista e poeta Edmundo Lys⁶⁰ e o pintor e caricaturista Angelo Biggi⁶¹, que criaram uma das primeiras revistas modernistas da cidade, chamada *Silhueta*.

No próximo dia 15 circulará em Juiz de Fora “Silhueta”. Revista ilustrada sob a direcção de Edmundo Lys e Gurgel Junior. Trata-se de uma publicação destinada a alcançar incontestável sucesso, pois tem a ilustrá-la o nosso companheiro Delpino Junior, cujo trabalho o nosso meio intelectual tem podido apreciar no desenho e nas caricaturas que “A Pátria” tem publicado. Além de mais, “Silhueta” conta com elementos de valor, a começar por Edmundo Lys, o festejado autor de “Sheerasado”, tão magnificamente recebido pela crítica, depois vem Henrique de Resende, Angelo Biggi, Alves Junior, Valle Ferreira, Albino Esteves e outros nomes que naquela cidade têm comovido o (...) doentio dos imitadores da liberdade francesa. (A PATRIA, 1923).

A difusão e expressão de seu trabalho permitiram o contato com os escritores Henrique de Resende⁶² e Rosário Fusco⁶³, do movimento modernista de Cataguases. Em sua primeira passagem pela cidade, Delpino Junior se juntou ao grupo da Revista Verde, contribuindo com ilustrações. “Está na cidade este exímio caricaturista mineiro, filho do grande pintor Alberto Delpino.(...) Fará a sua apresentação o nosso ilustre e distinto conterrâneo e mavioso poeta Dr. Henrique de Resende” (CATAGUASES, 1925. p.2).

⁶⁰ Edmundo Lys, pseudônimo de Antonio Gabriel de Barros Vale. Poeta, teatrólogo, jornalista colaborou com a Revista Verde de Cataguases. Algumas das correspondências e recortes de jornais de Mário de Andrade continham informações e referências a Edmundo Lys. Para mais ver: LANCIANI, Giulia. Libertinagem: Estrela da manhã. Costa Rica. Editorial Universidad de Costa Rica, 1998.

⁶¹ Angelo Biggi, Roma, 1887 - Juiz de Fora, 1953. Estudou na Real Academia de Belas Artes de Roma. Em 1907, veio para o Brasil, onde estudou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Destacam-se entre suas obras, em Juiz de Fora, pinturas parietais no Cine Teatro Central, na Associação Comercial. Para mais ver: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.). Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997.

⁶² Henrique de Resende foi a figura de maior relevo no grupo literário surgido em torno da revista VERDE, que teve papel marcante em nossa revolução intelectual e chegou a ecoar mesmo além de nossas fronteiras. A contribuição de Minas para o Movimento Modernista não surgiu nem em Belo Horizonte, sua capital administrativa, nem em Juiz de Fora, sua capital industrial; surgiu numa cidadezinha singela, mas cheia de espírito progressista, com a revista VERDE, em Cataguases. Para mais ver em: DUARTE, Constância Lima. Dicionário Biográfico de Escritores Mineiros, Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.150

⁶³ Rosário Fusco nasceu em São Geraldo, mas sua família se mudou para Cataguases quando ainda era bebê. Garoto prodígio, aos 17 anos foi o mais ativo participante da revista literária “Verde”, publicação de vanguarda editada em Cataguases entre 1927 e 1929. Influenciada pela movimento modernista de 22, a “Verde” rompeu fronteiras e teve colaboradores de renome como Mário de Andrade, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. Em 1932, Fusco mudou-se para o Rio de Janeiro, onde atuou como jornalista. Em 1943, Rosário publicou o romance “O Agressor”. Para mais ver em: DUARTE, Constância Lima. Dicionário Biográfico de Escritores Mineiros, Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p.329



Fig.20: Caricatura feita por Delpino, representando Rosário Fusco, Delpino Junior e Henrique de Resende na Revista *Para Todos*, 1928.

Motivado pelas tendências inovadoras da vanguarda artística de São Paulo e do Rio de Janeiro, especialmente com a Semana de 1922 na capital paulista, o grupo da Revista Verde representava um expoente na expressão da arte moderna para Minas Gerais. Verifica-se uma tendência em comum na proposta artística de Delpino Júnior com esses modernistas da Revista Verde de Cataguases. Ele compartilhou de um intuito comum no grupo da Revista Verde com qual sua obra se harmonizou, no anseio de inovação artística tão discutida por intelectuais daquele período.

Por intermédio dos modernistas da Revista Verde de Cataguases, Delpino Júnior mais uma vez pode expandir sua arte, desde que se inseriu no grupo de caricaturistas das famosas revistas do Rio de Janeiro como *O Malho*, *Para Todos*, *Revista da Semana*, *Fon Fon* e *Actualidade*. Além de suas participações esporádicas no tradicional Salão dos Humoristas do Rio de Janeiro, do qual participou em 1916, Delpino passou a residir na capital do país em 1928, ganhando credibilidade na imprensa carioca, com ilustrações nas mais renomadas Revistas e Jornais do país. Em 1927, Delpino Júnior ganha grande prestígio nacional, por ilustrar a capa da revista *Para Todos*.

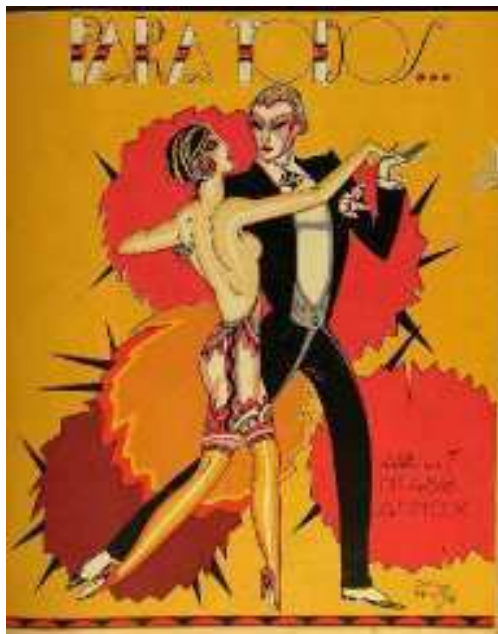


Fig.21: Capa da Revista *Para Todos* feita por Delpino Junior, 7 de abril de 1928.

O intercâmbio de Delpino Junior com intelectuais e artistas do Rio de Janeiro, agregou-lhe várias influências para sua estética moderna. Durante sua proveitosa experiência no Rio de Janeiro, Delpino Júnior continuou colaborando com algumas revistas da capital mineira, onde o artista ganhava cada vez mais prestígio.

Este nome simples e sonoro é de um dos maiores caricaturistas mineiros, quiçá do Brasil, pois Del Pino Junior já está classificado entre os artistas “hors concours” que abrilhantam os periódicos ilustrados do Rio. As maiores revistas cariocas têm trazido inúmeras capas e ilustrações interiores, devido ao lápis possante desse jovem mestre do traço. Del Pino, que se acha há um mês entre nós, figura na Exposição de Belas Artes, que se reuniu recentemente nesta Capital, com alguns trabalhos de merecimento. Além de suas belas ilustrações, damos neste número uma caricatura do nosso diretor, feita gentilmente pelo renomado artista. (SEMANA ILUSTRADA, 1928).

No Rio de Janeiro, Delpino criou um enorme acervo de caricaturas e charges em vários jornais e revistas cariocas. Muitas ilustrações eram enviadas para as revistas e jornais de Belo Horizonte. Uma que se pode destacar é a caricatura do governador do Estado de Minas Gerais, Antônio Carlos, no jornal o Globo, em maio de 1929. É possível ver a caricatura, através dos traços cubistas, nítida influência das correntes modernistas, abaixo:

Fig.22: Caricatura do presidente de Minas Gerais, Antonio Carlos, feita por Delpino Júnior em maio de 1929, no jornal O Globo.



Em 1930, Delpino Junior decide regressar para Minas Gerais. Transfere-se do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, ano de sua primeira exposição individual na capital mineira, no Salão do Teatro Municipal. Porém sua mostra não se destacou somente por obras de característica moderna, mas também pelo momento de turbulência política do país. Devido à Revolução de 1930, tropas militares marcharam sobre o centro da cidade e sua exposição foi bruscamente interrompida por soldados. Com a transferência de Delpino Junior, o modernismo em Belo Horizonte tomou mais consistência, devido a sua intensa atuação no campo artístico da capital. Sob sua orientação e organização, foi realizado, em 1936, um evento que representou a conscientização artística do modernismo em Belo Horizonte, o Salão de Arte Moderna Bar Brasil.

Portanto, agora se torna pertinente analisar as caricaturas, charges e ilustrações, a fim de relacioná-las com os elementos que compunham a Modernidade. Esta análise será feita a partir de uma reflexão de como a caricatura ou a charge, pode captar elementos da Modernidade “Refletir sobre as questões políticas, econômicas sociais implícitas nas charges e caricaturas, revelou o universo oculto sob a sátira dos costumes e hábitos urbanos. Por meio dele, percebemos a heterogeneidade da população, suas condições de vida, seu cotidiano” (BAHLS, BUSO, 2009).

É possível observar vários aspectos citadinos na caricatura e na charge, conseqüentemente, os fragmentos de uma sociedade industrial que forma a Modernidade. Um dos aspectos perceptíveis da cidade grande é possível observar na figura 23, capa da Revista

Semana Illustrada na qual observam-se cidadãos, completamente confusos com a diversidade de relógios da capital mineira, onde cada um apresenta um horário diferente. Uma das características da modernidade é a calculabilidade e mensura de tempo e espaço como afirma Simmel, sendo o Relógio uma ferramenta indispensável.



Fig. 23 *Semana Illustrada* 1927, n.18 capa Érico de Paula

Na figura 24, charge de Monsã, é possível encontrar outra característica da Modernidade, insurgia a *Era do Rádio* na qual os aparelhos se difundiram por toda civilização ocidental, além disso, gramofones tocam canções que parecem ensurdecer o transeunte. Não se sabe se ele está incomodado com o conteúdo das músicas ou a quantidade de sons que se propagam. Parece ser a primeira opção, pois na charge está a seguinte frase: “Frutos da época sem nenhum sabor”.



Fig. 24 Semana Illustrada 1927, n.29
capa Monsã

Outro elemento característico desse período, que foi muito bem captado por Érico de Paula nas figuras 25 e 26, é o automóvel. Uma das grandes novidades tecnológicas do período seria o automóvel, que começava a se difundir gradualmente nas ruas de Belo Horizonte. O transporte dinâmico, que encurtava as distancias, era uma característica do estilo de vida burguês das grandes metrópoles. Na figura 25 ele apresenta um guarda de trânsito lendo um exemplar da Revista Illustrada, enquanto ocorre um acidente de trânsito. Na figura 26, mais um aspecto a ser destacado além do automóvel. Quem está dirigindo os carros são mulheres e não homens; além dos carros, outro fato que pode representar as transformações dessa época é a mulher um pouco mais autônoma. Os homens se mostram satisfeitos na posição de passageiros. Eles descansam, enquanto as mulheres guiam os carros, e um homem, de traços mais populares comenta: Desde a fuga do Paraíso trabalhamos para elas, agora podemos descansar um pouco.



Fig. 25
Semana Illustrada 1928, n.40 capa
Érico de Paula



Fig.26
Semana Illustrada 1927, n.28 Capa Érico
de Paula

Outro aspecto interessante a ser ressaltado sobre a mulher é que ela começa, de forma bem gradual, a ter um pouco mais de autonomia, mesmo que seja simbolicamente. A mulher já pertencia, em grande potencial, ao público consumidor, e a moda, era o grande produto a ser consumido por ela. Portanto, a mulher elegante que realizava o *footing* na avenida e chamava atenção dos homens é a representação da figura 27, também na charge representada por Érico de Paula.

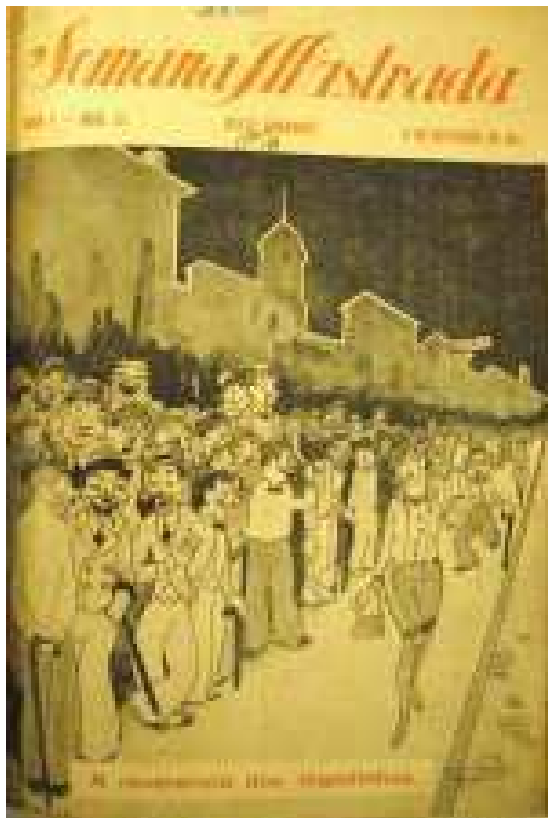


Fig.27:
Semana Illustrada 1927, n.24 capa Érico de
Paula

Já foi comentado sobre o automóvel como o transporte símbolo da Modernidade, por ser sinônimo de velocidade e praticidade, além de alvo de consumo de grande parte da burguesia, naquela época. Porém, não se pode negar outro transporte que revolucionou o período: o avião. Não era consumido pela burguesia, até então, mas era símbolo da defesa de um país, da superação do homem sobre a gravidade, das exigências da guerra. Na figura 28 é feita uma homenagem ao inventor desse veículo, Santos Dummont, com sua face ilustrada e ao fundo aviões cruzando o céu. Por isso a ideia de progresso se intercalava muito bem com a tradição, pois ela revela um desenvolvimento, as sementes do passado dão frutos no presente, ou de um futuro almejado.

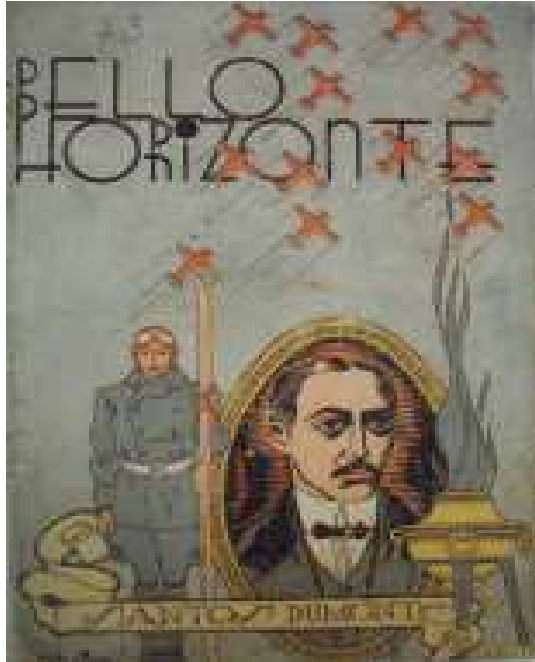


Fig.28
Bello Horizonte, 30 out. 1936 n.73 capa
Érico de Paula

Tradição e inovação também traduzem, muito bem, a charge da figura numero 29, de Monsã. Em uma interpretação, muito típica dos modernistas do período, faz-se uma releitura do passado, intercalando a ideia de modernidade. Ou seja, o passado seria revisto, porém ganharia uma roupagem mais moderna. Isso é bem nítido na ilustração “O Sonho de Tiradentes”, na qual o busto do *herói* é representado no centro e sua idealização do futuro é o mundo em que os caricaturistas viviam: indústrias, aviões, navios, carros e metrópoles. Reverencia-se o passado ao mesmo tempo em que se celebra o presente.

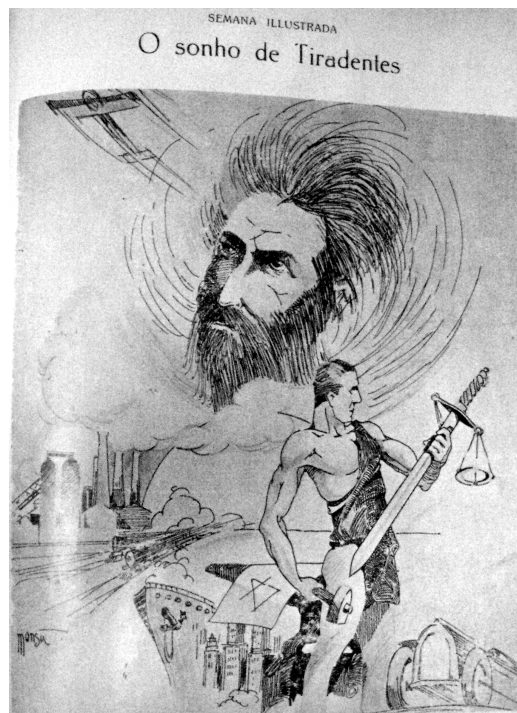


Fig.29: Semana Ilustrada, 1928 n.46
p.19 ilustração de Tiradentes
Feita por Monsã

Nas duas seguintes charges é possível ver resquícios de tradição, porém sob a interpretação modernista. Na figura 30, capa da Montanheza, feita por Fernando Pierucetti, é possível ver uma mulher com seu violão, numa paisagem tipicamente rural. O que se nota de distinto dos impressionistas é o estilismo e, ademais, é visto que muitas vezes pode-se perceber que ainda há resíduos de uma tradição, de um nostálgico retorno ao mundo rural que não fora apagado. Simplesmente ganhou uma nova interpretação, através da arte. Como afirma Luciana Teixeira Andrade, apesar de a cidade moderna e o modernismo se nutrirem, em tese, de desprezo pelo passado e pela tradição, nem sempre os modernistas apoiaram a destruição de marcos do passado (...) (ANDRADE, 2004, p.71).



Fig.30: Montanha 1936 n. 34 capa
Fernando Pierucetti

Na segunda imagem, figura 31, é possível captar também uma busca por elementos da tradição mitológica brasileira, bem típicos das fontes modernistas do período. Na ilustração de Delpino Júnior, uma índia está deitada sob o luar, enquanto um saci com uma pena tenta lhe fazer cócegas. Esse tipo de revisionismo da tradição e dos mitos brasileiros, não foi desprezado, pelo contrário, foram reutilizados sob uma nova estética como afirma Canclini: Os modernismos beberam em fontes duplas e antagônicas; de um lado, a informação internacional, (...) de outro um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (também nos anos vinte começam as investigações de nosso folclore).” (CANCLINI, 2008, p.79)

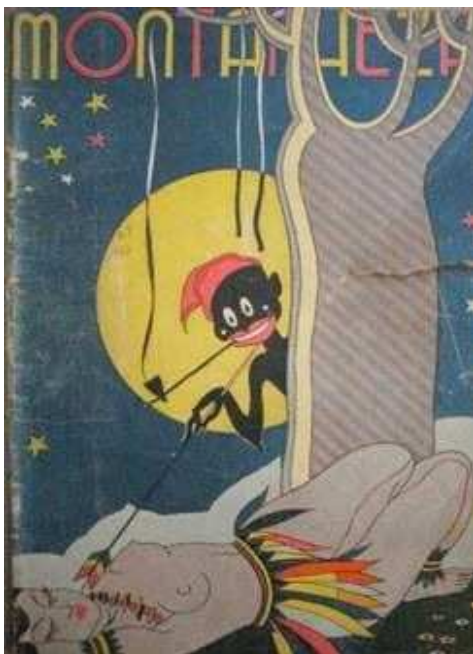


Fig.31 Montanha, 1936,
n. 29 Capa Delpino Júnior

Belo Horizonte é representada em quatro figuras, através das charges de Monsã e Érico de Paula. Na primeira, figura 32, verifica-se o Bar do Ponto, um dos bares mais freqüentados de Belo Horizonte, principalmente pela intelectualidade. É possível ver pessoas com camas, no bar, deixando roupas para secar no varal, chaminés, como se sempre estivesse lotado e seus clientes vivessem no próprio Bar. Na figura 33, verifica-se uma aglomeração de pessoas nas filas de cinema. Belo Horizonte já contava com vários cinemas no final da década de 1920, incluindo o Cine Pathé, na Avenida Afonso Penna. Na figura 34, verifica-se o *footing*, também na avenida Afonso Penna. O *footing* era uma forma de sociabilidade, na qual homens e mulheres ficavam caminhando pela avenida flertando uns com outros. O carro é elemento principal da figura, na qual as mulheres ficam admiradas pelo moderno automóvel. Na figura 35, outro aspecto que começava a ser introduzido no cotidiano da época e de Belo Horizonte: a fotografia. Na cena, um casal está sendo fotografado. O que se pode observar nestas três figuras são inventos, costumes que marcam o início da Modernidade: o cinema, o automóvel, a fotografia e o *footing* como costumes da nova geração da época.

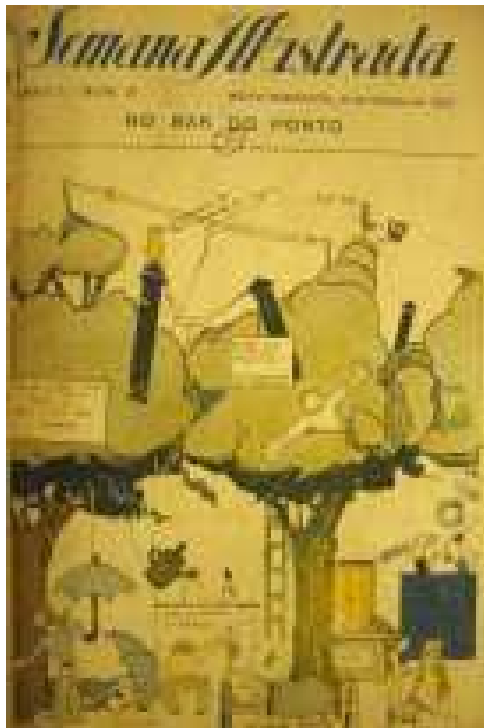


Fig.32:
Semana Illustrada out.1927 n .21 Capa
Monsã

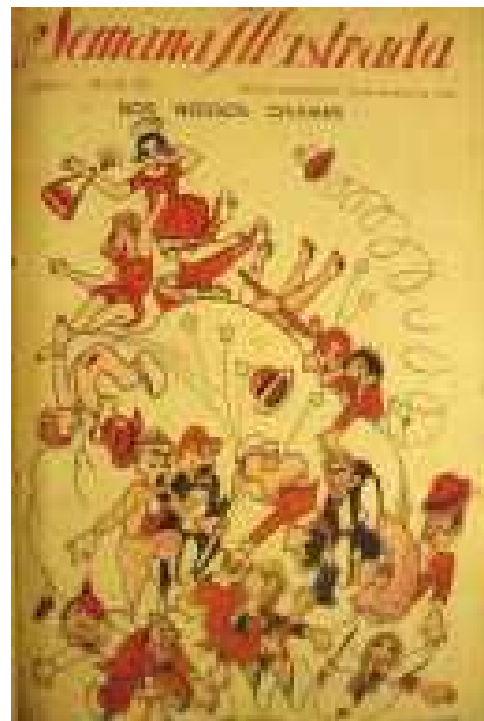


Fig. 33:
Semana Illustrada out. 1927 n .22 capa
Érico de Paula

Fig.34:
Semana Illustrada 1927 n.26
capa Monsã



Fig.35:
Montanha 23 julho
1936 n.30, Capa Monsã.

Nas quatro charges posteriores, figuras 36, 37, 38 e 39, é pertinente fazer uma reflexão sobre a Modernidade. Em alguns aspectos ela é celebrada, em outros é criticada. Ela trouxe várias vantagens para a sociedade moderna, porém estas vantagens, frutos de um mundo capitalista, tinham um custo. Na primeira charge, de Monsã, é feita uma relação entre a alta do preço da gasolina e o problema de ser um combustível inflamável. Na charge está escrito: “Contra a gasolina que o diabo acendeu, de nada adiantam os bombeiros, mas sim uma boa companhia de seguros”. Sugere-se que a gasolina tem um poder de combustão tão forte que os bombeiros nunca conseguem chegar a tempo de apagar o incêndio.



Fig.36: Semana Ilustrada 1927 outubro, n.20
capa Monsã.

Nas três charges que se seguem a crítica é contra a Companhia de Força e Luz de Minas Gerais. Naquele período, a conta de luz era muito alta, portanto na revista Montanha de 1936, aproximadamente, verificam-se várias charges criticando a Companhia. Na primeira, figura 37, a Companhia é representada por uma senhora muito obesa, alimentando seu bebê, o *Kilowatt*, que é o mascote propaganda. Ela está amamentando o bebê, enquanto o contribuinte está sendo esmagado por ela e um bonde explode diante de uma colisão, porém,

indo tão devagar que uma tartaruga consegue acompanhá-lo. Na figura 38, um cartum, o *Kilowatt*, mascote propaganda da Companhia, é apresentado com muita cortesia. Na segunda ele se transforma em um monstro atacando o consumidor. Monsã quer representar como este mascote é visto na realidade.

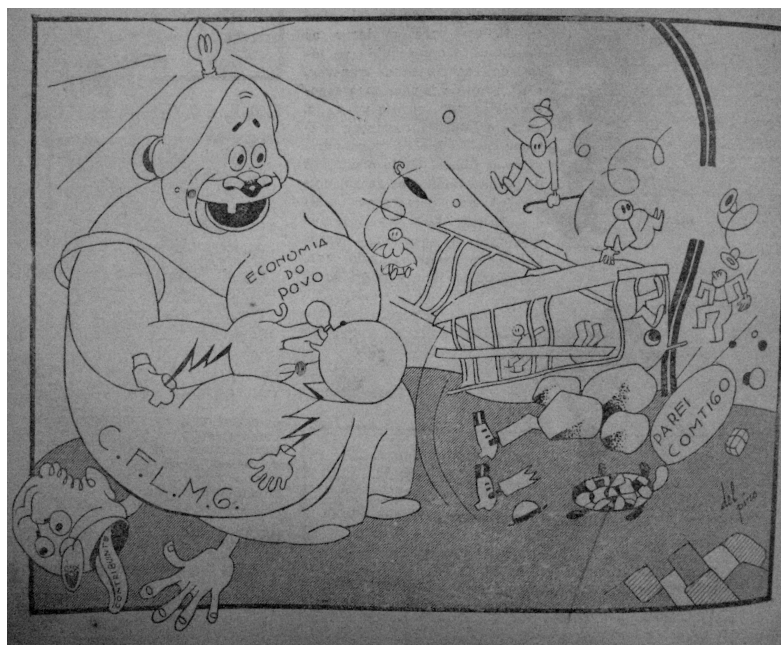


Fig.37:
Montanheza
1936 n.22 p.12
Charge de
Delpino Júnior



Fig. 38:
Montanheza 1936 n.18 p.24,
Monsã

Na última charge sobre o assunto, figura 39, realizada por Delpino, um homem está caído no meio da rua, com uma multidão em volta. O inspetor de polícia pergunta: “Atropelado?” O enfermeiro da ambulância responde: “Não, ele se assustou com o valor da conta de luz!”



Fig.39: Montanha 1936 n.27 p.29 charge de Delpino Júnior

A metrópole, mais do que edifícios, automóveis, postes de luz elétrica, grandes avenidas e burgueses caminhando em transportes públicos ou particulares, ou fazendo o famoso *footing*, também tinha classes populares. Não se sabe qual era a intenção dos caricaturistas, ao representá-los; o que é mais válido aqui é que estes também foram registrados, como elementos da cidade.

Na figura número 40, a charge de Fernando Pierucetti, para a Revista *Momento*, chama-se “Cenas da Avenida”. Nela encontra-se um indivíduo chamado Jaburu com o terno e camisa costurados, com um chapéu e charuto, presenteando a irmã, Tervina, com um rato. Ele fala: “Oiá [sic], Taqui [sic] seu presente”. Ela termina, praticamente sem enxergar,

aparentemente, por ser uma senhora mais velha, respondendo humildemente: “Ah, que mano bom!”. Talvez a intenção de Pieruccetti tenha sido a de representar *tipos populares*, como Jaburu, indivíduo que quer passar uma imagem de burguês, com seu terno e chapéu velhos, porém a única coisa que tem para presentear à irmã mais velha é um rato. Talvez, de certa forma, denunciava, com ironia, a pobreza de pessoas que viviam em Belo Horizonte que, para manter a aparência, misturavam-se à tradicional burguesia.

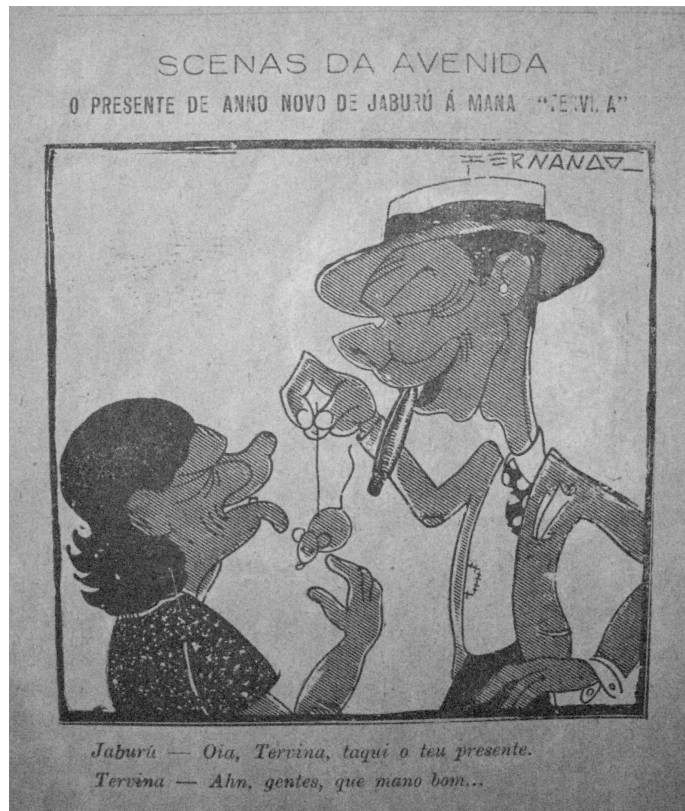


Fig.40: Revista Momento 1936
n.26 p.5 charge Fernando
Pieruccetti

A figura 41, também, é um registro da cidade, na revista *Bello Horizonte*, no ano de 1933. Monsã representa uma das primeiras favelas da capital mineira, a favela Prado Lopes. Como a caricatura tem sua característica de exagero, ao mesmo tempo em que ela é uma forma e interpretação da realidade, a cena chocante que se observa é um amontoado de casas sobre a encosta de um morro. Na reportagem encontra-se: “A Pedreira *Prado Lopes* em sua própria realidade é uma das expressões mais atrevidas da ação do homem sobre a Natureza. Vista porém pelos ângulos visuais de Monsã, o fato assume proporções mais exóticas (BELLO HORIZONTE, 1933, p.8)” Portanto, é propositalmente que é feita a caricatura das casas, desequilibradas, umas sobre as outras, quase desabando. A reportagem refere-se à

ousadia dos habitantes da favela de construírem casas em um terreno geograficamente tão perigoso. Mas não há uma reflexão sobre a forma de ocupação de Belo Horizonte, nem como o poder público toma medidas a respeito. A *Pedreira Prado Lopes*, na reportagem, é uma aberração, e não se questiona, por exemplo, a característica de ter a cidade sempre alijado as classes populares.



Fig. 41: Bello Horizonte out de 1933, n. 8, p .8 ilustração de Monsã

A última caricatura sobre as classes populares talvez seja a mais polêmica e mais expressiva, na capa da *Semana Illustrada*, no ano de 1928. Na figura 42, Delpino Júnior representa uma cafua, com um casal de negros dentro do local. O homem que, aparentemente, é um militar, devido a seus trajés e boina, está enforcando a mulher. Não se sabe se se trata de uma denúncia, ou uma concepção discriminatória da vida cotidiana da população que vive nas favelas. Tendo em vista a experiência nos periódicos cariocas, o que Delpino Júnior apresenta na caricatura é o ímpeto de chocar, devido à influência da vida boêmia, do registro das ruas e da aproximação, de certo modo, das classes populares urbanas. Isso é fator relevante, com ou sem prejuízo por parte desses artistas, é inserção dessas classes em obras, caricaturas e

charges. Porém, como Lustosa (2004), chama a atenção, isso poderia ser uma influência dos caricaturistas do Rio de Janeiro, característica que em sua maioria não pertencia à classe operária; tais artistas do lápis andavam por bairros mais populares, misturavam-se com o povo das ruas, a fim de captarem outros elementos da cidade moderna.



Fig.42: Semana Ilustrada novembro 1928 n 72-73 capa Delpino Júnior

Os caricaturistas também não deixaram de fazer seus registros sobre a política do período. Testemunharam o pacto político entre Minas e São Paulo, a República do Café com Leite. A maioria das seguintes charges são críticas ao presidente Washington Luís, conseqüentemente uma crítica ao partido paulista. Na figura número 43, chamada “Training Presidencial”, o presidente da República está com seu automóvel colidido em um poste. A charge sugere a incompetência de Washington Luís, ao governar o país, e o veículo representa o Brasil no período de Modernidade.

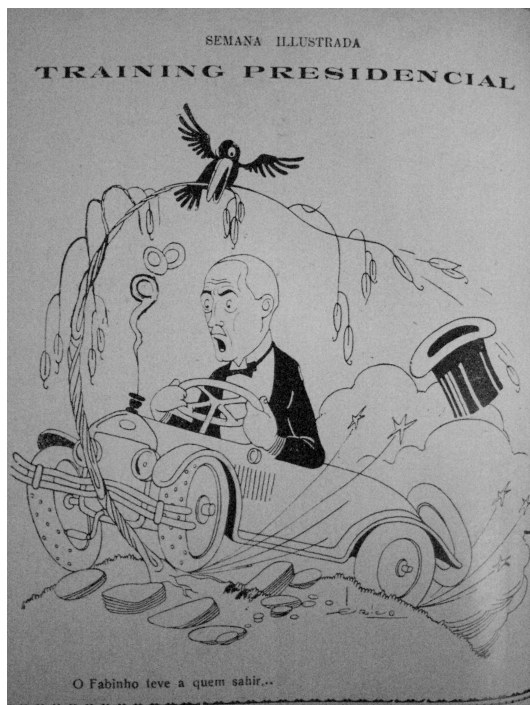


Fig.43: Semana Illustrada
1927 n.24 p.21 charge Érico
de Paula

Na figura 44, datada de 1928, está apresentada uma charge feita também por Érico de Paula, representando muito bem o fenômeno chamado República Café com Leite. A charge mostra representantes das facções políticas de São Paulo e Minas Gerais à mesa, jogando cartas. Do lado esquerdo estão Washington Luís e Júlio Prestes e do outro lado Wenceslau Brás e Antônio Carlos. Está visível que o pacto que era feito a partir de negociações entre tais facções políticas, PRP e PRM, significa realmente um jogo. As cartas estão com Washington Luís e Wenceslau Brás, sugerindo que quem ganhar o jogo levará vantagem, no que diz respeito à nomeação de um nome para a sucessão presidencial.

Estão lançadas as cartas do baralho político. Alguém tem de ganhar, alguém de perder. Os parceiros são só revolucionários e o Governo outros dirão: São Paulo e Minas. Porém Minas e São Paulo são apenas os “sapos” do jogo. “Sapos” desleais, porque cada qual fica a soprar no ouvido de seu parceiro predileto. Do resultado dessa perigosa partida depende a sorte da Nação inteira. A nação e o povo. E este, simples espectador a princípio, começa a se aborrecer com os manejos dos dois “sapos” (SEMANA ILLUSTRADA, 1928).



Fig. 44: Semana Ilustrada, 7 de jun. 1928, charge de Érico de Paula

As figuras números 45 e 46, também, são críticas feitas aos paulistas e diretamente a Washington Luís. Trata-se, respectivamente, de uma charge de Monsã e outra de Érico de Paula, ambas de 1928, para a revista *Semana Ilustrada*. Na capa da revista, Washington Luís está sobre um camelo de grandes proporções, conduzindo, novamente, o animal de forma desconcertada. Um cidadão abaixo grita-lhe: “Por que não escolher um animal com maior estabilidade seu presidente?” Ele responde: “Mas esse é o mais dócil de todos”. Ou seja, a referência ao camelo representa que além de ser um animal instável, seria também um tanto desengaçado. É uma visível crítica de que o camelo simboliza o governo de Washington Luís. A figura 46, feita em tempos de carnaval, apresenta uma mulher na folia, que na realidade representa uma alegoria da República, devido a seu gorro frígio. Ela, na imagem, está flertando Antônio Carlos, também fantasiado. Ao lado da mulher está Júlio Prestes, fantasiado, implorando para que a mulher se vire para ele. No fundo, Washington Luís, furioso, exclama: “Eu escolhi a mulher para o Prestes, Washington Luiz com sua lábia está seduzindo a menina!”. Esta charge representa a disputa entre Minas e São Paulo, pelo poder, na qual os caricaturistas dão sinal de que os mineiros teriam vantagem pela presidência da República.



Fig.45: Semana Ilustrada jan.
1928 n.33 capa Monsã

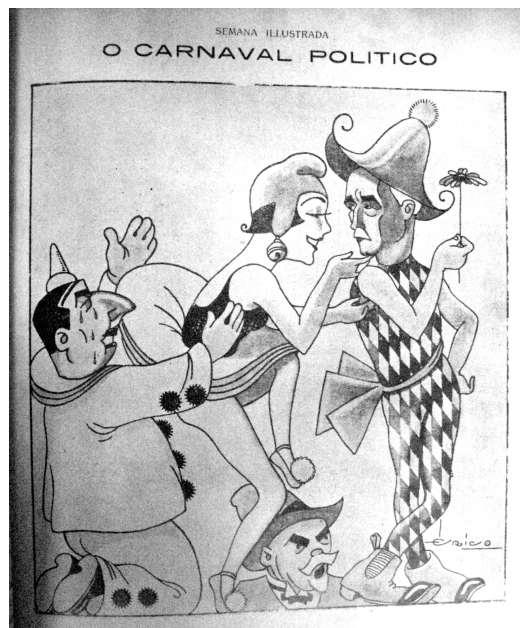


Fig. 46: Semana Ilustrada,1928
n.38 p.11 Érico de Paula

As seguintes figuras 47 e 48, feitas por Delpino Júnior, são críticas à política burocrata do país. Na primeira, apresenta um enorme grupo de prefeitos, fazendo uma grande confusão dentro do palácio do Governo de Minas Gerais. Em tempos nos quais o Estado brasileiro ainda estava sob processo de centralização política, existia o resquício do poder de coronéis, que tinham influência dentro de seus Estados. Os prefeitos do interior de Minas, todos muito elegantes, lotam o salão central do Palácio, suplicando favores ao Governador, como cargos para parentes, mais verbas para as prefeituras, assinaturas de petições etc..



Fig. 47: Montanha, 1936 n.17 p.12 charge Delpino Junior

A figura 48, também, mostra um cartum muito interessante que se chama “Viva a Democracia”, revelando que em 60 anos a burocracia do país não mudou, com a mudança de Regime. No primeiro quadro, está um casal de crianças pedindo uma audiência com o governador, só que eles são solicitados a voltarem depois. Passados 60 anos, agora idosos, o casal pede uma audiência com o governador e o recepcionista responde: “Ainda não é possível, voltem mais tarde”.



Fig.48: Montanha 1936 n.21 p.14 charge
Delpino Junior

Diferentemente das charges anteriores, as charges número 47 e 48, não possuem um teor humorístico. Com a intenção de serem téticas, elas representam muito bem o período de tensões políticas que deflagraram em conflitos e guerras.

Consequência do rompimento do pacto político de São Paulo e Minas Gerais que foi ironicamente representado nas charges sobre a política café com leite e críticas a Washington Luis, a charge número 49, de Érico de Paula, foi capa da *Silhueta*, em 1932, e simboliza a revolução Constitucionalista de 1932. A Revolução Constitucionalista de 1932 foi o movimento armado ocorrido no Estado de São Paulo, contra outros estados da União, com o objetivo de derrubar o *Governo Provisório* de Getúlio Vargas. Descontentes com o golpe que impediu a posse de Júlio Prestes, ao poder, queriam uma nova constituição. Os estados vencedores desta coalisão entraram em conflito contra os paulistas. A charge é bem direta onde uma corneta de guerra se sobressai, com a Morte e sua foice diante dos soldados armados com metralhadoras, em um ambiente mórbido e escuro.



Fig.49: Silhueta 1932 n.6
Capa Érico de Paula

A charge 50 tem uma amplitude muito maior e talvez mais assustadora. Intitulada “Uma hora inquieta para a Humanidade”, a charge de Fernando Pieruccetti relata as declarações de políticos do mundo, sobre o momento de tensões a que este está submetido. Capa do jornal *Folha de Minas*, no ano de 1934, a notícia anuncia que muitas armas foram aprimoradas, depois do último conflito mundial. Chama-se a atenção do leitor para o fato de que uma nova guerra pode insurgir a qualquer momento. Canhões, Tanques de Guerra, a face de um soldado sobressaindo sobre pessoas mortas, aviões bombardeando e, mais indivíduos sendo contaminados por gases químicos, é o impacto da ilustração, para mobilizar as pessoas sobre um novo e iminente conflito mundial.



Fig. 50: Folha de Minas, 18 de novembro de 1934 p.13, ilustração de Fernando Pieruccetti

Como foi apresentado neste capítulo, os caricaturistas tinham sua influência modernista, também, pelo contato com muitos literatos do gênero. Ilustravam poesias, faziam charges em revistas modernistas, eram amigos de muitos intelectuais. As ilustrações que surgem nas figuras 51, 52, 53, 54 e 55, são um exemplo da sociabilidade entre caricaturistas e poetas. Na figura 51 há um poema de Achilles Vivacqua, publicado na revista *Cidade Vergel*, de 1927, ilustrado por Érico de Paula, que dois anos posteriores criaria a Revista *Leite Criôlo*. A forma como a poesia é editada, na revista, forma uma figura, possuindo aspecto moderno para as edições do período. Além da formatação há a ilustração central feita pelo caricaturista, onde se nota um casal apaixonado, sob as estrelas, seguindo-se os versos do poema que se chama “Um lindo Poema”.



Fig.51: Cidade Vergel ilustração do Poema de Achiles Vivacqua feita por Érico de Paula.

Foi publicada na Revista *O Surto*, na edição de 1933, a figura 52, com ilustração de Fernando Pieruccetti, para o poema de Emilio Moura, “In Extremis”. Um poema abstrato, onde um homem contempla o céu e ouve vozes e vê luzes na abóbada. O vento, as pedras, os elementos parecem se comunicar com ele. Ele é guiado pelo instinto, em direção às estrelas, como uma profecia que se anuncia. A ilustração, menos subjetiva que o poema, representa esse homem olhando para as estrelas, no meio da noite.

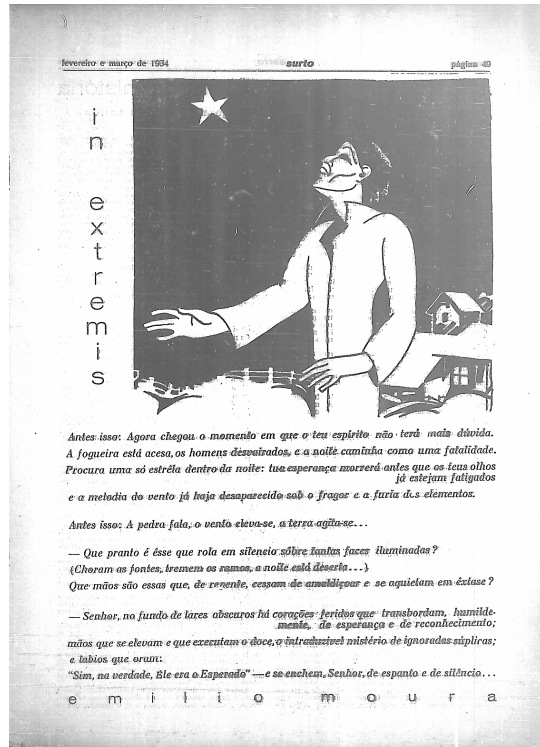


Fig.52: O Surto 1934 p.48 ilustração do poema de Emílio Moura, por Fernando Pieruccetti

Nas seguintes figuras, 53, 54 e 55 Érico de Paula, Delpino Júnior e Monsã, respectivamente, ilustram poesias de Carlos Drummond de Andrade, considerado o maior expoente da literatura modernista de Minas Gerais. No poema “Último a Compreender” figura 53, Érico de Paula representa, na revista Silhueta, a face de Carlos Drummond de Andrade, em traços cubistas, muito característicos do Modernismo.

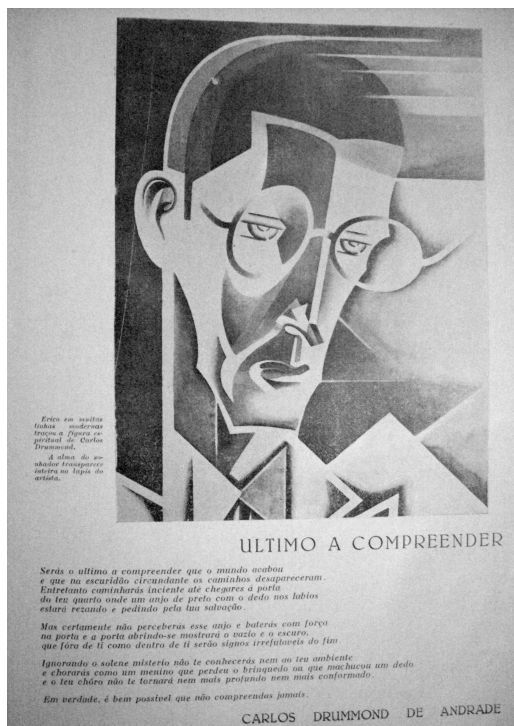


Fig.53: Silhueta, Poema de Carlos Drummond revista 1932 n.1 p.25 ilustração Érico de Paula

Já com os versos “Registro Civil”, na revista o *Surto*, de 1933, Delpino Júnior faz um desenho totalmente abstrato, com uma imagem não muito nítida de uma mulher, flores, influenciado pelo poema modernista de Drummond.



Fig. 54: O Surto, 1934 p.43 poema de Carlos Drummond, ilustração de Delpino Júnior

Na última ilustração de obras citadas do poeta, encontra-se a “Canção dos Amigos”, no jornal Folha de Minas, n.5, de 1930, figura 55. O poema é uma declaração de amizade a seus companheiros de Belo Horizonte. No poema Drummond cita Cyro dos Anjos, Newton Prates, Guilhermino César, Emílio Moura e Pedro Nava. Na ilustração, Monsã faz uma caricatura de todos os citados no poema. Apesar de ser uma ilustração muito pequena, é possível reconhecer as características físicas de cada um.

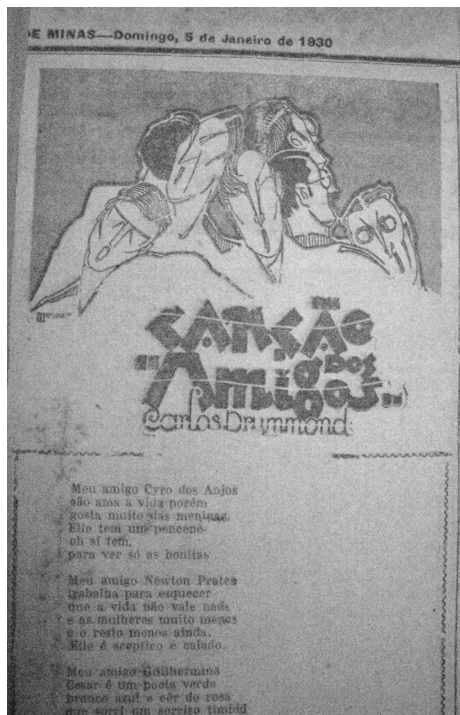


Fig.55: Folha de Minas, janeiro 1930, n. 5, ilustração de Monsã para poema de Carlos Drummond. de Andrade.

Apesar de todas as inovações que os caricaturistas apresentaram em suas obras - elementos da cidade moderna, representação de aspectos da Modernidade, ilustração de poesias modernistas - ainda não possuíam o reconhecimento dentro do campo artístico da cidade. Eles teriam de canalizar todos os elementos de suas experiências no mundo moderno, para convertê-los em um movimento definitivamente modernista. Teriam de formar um grupo consciente, com obras que fossem prestigiadas e reconhecidas pela sociedade como obras de arte. Teriam de traçar suas estratégias, para serem reconhecidos como uma vanguarda que instalou o modernismo em Belo Horizonte. Tal ação só seria reconhecida socialmente e historicamente, através das obras que irromperam com o Salão de Arte Moderna Bar Brasil.

CAPÍTULO III – OS CARICATURISTAS E O MODERNISMO: CONSCIENTIZAÇÃO E RECONHECIMENTO

3.1 Por Uma Arte Modernista Em Belo Horizonte

No início dos anos 1930, o esforço modernizador assumido pelos artistas, engenheiros e arquitetos de Belo Horizonte resultou na fundação de edificações importantes e arrojadas como o parque Industrial de Contagem, em 1930, o edifício Ibaté (1935), a instauração de uma fonte luminosa na Praça da Estação, em 1936, além do planejamento do bairro da Pampulha, também iniciado em 1936 (LIMA, 1986). A capital mineira, com construções recém-fundadas, com seu urbanismo eclético, inspirado nas grandes cidades europeias, abrigava arquitetos, paisagistas que também estimulavam o senso de criação desse grupo de artistas em gestação.

Enquanto se engendrava o processo de industrialização e crescimento econômico, paralelamente polarizavam as concepções de cunho ideológico, com expressiva participação da sociedade na vida política de Belo Horizonte. Nesse cenário sóciopolítico, cingido de consideráveis modificações em suas estruturas, “a arte moderna se definiu como expressão genuína de uma cultura de época” (BAHIA, 2007, p.70). Em Belo Horizonte, desde a década de 1920, propagava-se um ímpeto inovador, assumido por alguns setores da sociedade em que a caricatura de jornais e revistas da época foi percebida como uma manifestação artística, harmônica com as complexidades de uma metrópole. De acordo com Andrade (2004), a vida metropolitana pode conformar um novo tipo de percepção do mundo e da obra de arte, muito mais ágil e sujeita às contínuas mudanças.

Em 1929, uma missão artística pedagógica europeia chega à capital, tendo como integrantes a escultora belga Jeanne Milde⁶⁴ e a pedagoga Helena Antipoff.⁶⁵ A contribuição

⁶⁴ Bruxelas, 1900 - Belo Horizonte, 1997. Escultora e professora de educação artística, diplomou-se pela Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, em 1926. A convite do presidente de Minas Gerais, Antônio Carlos de Andrada, chegou a Belo Horizonte em 1929, integrando a missão pedagógica europeia, juntamente com outros ilustres mestres europeus. Jeanne Milde dedicou-se à escultura e foi professora de modelagem no Curso de Aperfeiçoamento do Instituto de Educação, BH. Em 1930, recebeu Medalhas de Ouro no Salão Nacional de Belas-Artes e da Seção de Escultura da VII Exposição Geral de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Para mais ver em: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.).Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997

⁶⁵ Nasceu na Rússia em 1892, e tendo feito a formação universitária em Paris e Genebra, Antipoff veio para o Brasil em 1929, a convite do governo do Estado de Minas Gerais, para participar da implantação da reforma de ensino conhecida como Reforma Francisco Campos-Mário Casassanta. A Reforma foi uma das mais importantes iniciativas de apropriação do movimento da Escola Nova, ocorridas no Brasil. Para mais ver em: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.).Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997.

artística da primeira dinamizou o cenário cultural da cidade até mesmo para a consolidação do grupo de artistas plásticos mineiros que começou a ganhar força na década de 1930. As constatações de Jeanne Milde, sobre a cena artística de Belo Horizonte, representam a necessidade de se formar uma vanguarda em prol da arte: “os artistas aqui não se procuram, não promovem reuniões e exposições que possam despertar nos filhos dessa terra maior amor pelas coisas da arte. O artista vive isolado. Trabalha na surdina.” (MILDE *apud* LIMA, 1986, p.11). Portanto, existia o sentimento de que antes de consolidar uma arte modernista na cidade, além do conjunto de charges e caricaturas que existiam na cidade, era necessária a formação de um grupo consciente, uma vanguarda capaz de fazer frente às artes dominantes da capital mineira. Desta maneira, seria possível, através da heterodoxia, formar uma estratégia para criar uma corrente capaz de escalar posições no campo artístico. A organização de uma consciência coletiva marca o início de vanguarda dos artistas mineiros, que integraram uma produção artística inovadora a uma ação política. “O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto secularizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa representava (CANCLINI, 2008, p.45)”. De acordo com Williams (1989), a vanguarda corresponde a um grupo essencialmente formado por burgueses, ou por uma *burguesia dissidente*, e influenciada inconscientemente ou conscientemente pelo período de massiva industrialização, pela difusão da técnica, e consolidação do pensamento racionalista, procurando assimilar tais aspectos e difundi-los em sua arte. Tais indivíduos, entretanto, procuram acompanhar o desenvolvimento tecnológico de sua época, comprometendo-se com uma proposta de rompimento com as antigas correntes artísticas. Uma característica que se pode afirmar estar presente em todas as vanguardas latino americanas, é a da iniciativa tomada por um grupo para implantar um projeto de inovação e libertação do tradicionalismo, dos cânones e dos ideários que consideravam atrasados, ao mesmo tempo em que se apropriavam, em certo grau, do discurso das vanguardas europeias.

Para a presente análise aceito a descrição convencional de vanguarda como um complexo de movimentos que se estenderam desde meados de 1910 até os fins da década de 1930. Na prática real estes pontos limites não existem. O que é a única marca distinta e mesmo neste caso de maneira incompleta, é menos uma questão de verdadeira escritura de formações que impugnaram não somente as instituições artísticas senão a mesma instituição da Arte de Literatura, tipicamente em um programa amplo que incluía mesmo o derrocamento da sociedade existente e sua reconstrução. Isso separa sem dúvida das formações anteriores que continuaram suas práticas e técnicas, e sua agressividade concomitante assinala ao menos uma mudança de tom com respeito a formações anteriores que haviam antecipado com alguns de seus métodos, e que, pelo menos em alguns casos tinham intenções sociais e inclusive políticas de uma magnitude incomparável (WILLIAMS, 1989, p.91).

Para compreender melhor o campo artístico, é necessário compreender as circunstâncias que condicionam indivíduos a dinamizar o circuito das artes. Em outras palavras, é relevante identificar quais são os agentes que sob influências econômica e política orientam e agem dentro da dinâmica de produção e circulação dos bens culturais. No campo artístico, é de suma importância procurar apontar o grupo que assumiu um esforço para valorizar o trabalho dos caricaturistas da cidade, tentando, dentro da hierarquia das artes plásticas, levar tais artistas ao ápice de maior apreciação e valorização, em Belo Horizonte, durante as décadas de 1920 e 1930. Isso pode levar à seguinte pergunta: quais foram os criadores dos criadores? Ou seja, qual foi o grupo, ou instituição, que agregou valor e proclamou o reconhecimento dos artistas e suas produções, fazendo com que estes acumulassem um capital simbólico que resultaria em prestígio por parte da sociedade?

Tal questão pode-se levantar em sua forma mais concreta: Quem, - o pintor, o escritor ou o editor, de teatro - é o verdadeiro produtor do valor da obra? A ideologia da criação, que faz do autor de origem primeiro e último do valor da obra dissimula que o comerciante de arte (*marchand*, editor, etc.) é inseparavelmente que explora o trabalho do “criador” fazendo comércio do “sagrado”, e quem, ao introduzi-lo no mercado mediante a exposição, a publicação ou o debute no cenário *consagra* o produto, de outro modo destinado a permanecer em estado de recurso natural, que tenha sabido “descobrir” e tanto mais fortemente quanto mais consagrado é este mesmo (BOURDIEU, 2010, p.156).

Desta forma, é necessário apontar como os intelectuais da capital, - jornalistas, escritores, advogados, cronistas, etc. - que atuavam com o objetivo comum de impulsionar a arte modernista em Belo Horizonte relacionavam-se com os caricaturistas da cidade. Através da análise das crônicas, críticas artísticas, comentários, reportagens de jornais da época, é possível perceber as pretensões da *intelligentsia*⁶⁶ belo-horizontina, ao se posicionar em favor dos caricaturistas. Por meio de suas posições sociais, de suas atuações na imprensa, na propaganda e mesmo nos debates cotidianos, induziam as produções dos caricaturistas a acumular um capital simbólico suficiente para que se tornassem susceptíveis à consagração. Isso se tornou mais tangível e evidente no Salão de Arte Moderna Bar Brasil, em 1936.

⁶⁶ Para Sérgio Micelli, a *Intelligentsia* no Brasil se constituiu de intelectuais, da qual a maior parte se dedicava ao ramo literário. Tal grupo encontrava espaço propício para suas manifestações na imprensa. Em meados da década de 1920, os intelectuais brasileiros, influenciados pelas tendências modernistas, reajustaram suas referências, reafirmando seu papel sociocultural. Através de seu capital cultural, estes conseguiram afirmar o reconhecimento de seu capital social na sociedade brasileira. Para mais ver em: MICELI, Sergio. Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil. In: Intelectuais à brasileira. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

O período pelo qual o país passava significou um momento de utopias e transformações políticas, influenciado pela Revolução Russa de 1917, com os ecos penosos da I Guerra Mundial que terminara na Europa, em 1918 e com a crise econômica que eclodiu no rompimento da bolsa de Nova Iorque em 1929. Todos esses acontecimentos geraram eventos de grande importância no cenário político e social brasileiro, solidificando convicções políticas que também eram transportadas para as áreas da arte.

A década de 1930 despontou no Brasil infestada de crises políticas que assolaram a sociedade brasileira. Devido ao rompimento do compromisso político entre Paulistas e Mineiros, criou-se uma coligação denominada Aliança Liberal, formada essencialmente por Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba. O presidente Washington Luís nomeou o governador de São Paulo, Júlio Prestes, para a sucessão presidencial. Os políticos mineiros aliaram-se a facções de outros estados e indicaram o gaúcho Getúlio Vargas à presidência da República e o paraibano João Pessoa como seu vice. Após a eleição, naquele mesmo ano, concorrida por Getúlio Vargas e Júlio Prestes, este último é eleito presidente, sob acusação de fraude eleitoral. Devido às pressões populares que se alastraram pelo país, Getúlio Vargas é empossado em novembro de 1930. Esse período, conhecido como Governo Provisório, caracterizou-se por um processo de centralização do poder em que as oligarquias se submeteram ao governo central (FERREIRA, PINTO, 2006).

Em 1932, foi formada a Ação Integralista Brasileira, facção que possuía uma ideologia muito semelhante ao fascismo europeu, agregando grande parte da sociedade brasileira, desde as camadas mais abastadas até os setores médios. Levantes esquerdistas, motivados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), alastraram-se pelo país, no ano de 1935. Apesar de algumas divergências, esse partido entrou em consenso com a Aliança Nacional Libertadora (ANL), liderada pelo tenente Luis Carlos Prestes. O pacto firmado entre o PCB e a ANL resultou em um vigoroso programa para realizar um movimento revolucionário de esquerda e de tendência soviética, no Brasil. Acirrava-se o clima político. Os integralistas entravam em choque direto com os comunistas, em todo o país. No final de 1935, o governo federal criou a Comissão de Repressão ao Comunismo.

Após esses eventos, observa-se que o envolvimento político permeava os artistas e intelectuais da época. Durante a década de 1930, era raro o indivíduo que não estivesse engajado nas ideologias de direita ou esquerda. Para Ivone Luiza Vieira (1986), “não se concebia o intelectual isolado, desligado da realidade, nem se aceitava a prática da arte pela arte. A palavra de ordem era criar uma arte social, instrumento de ação partidária e veículo de reformas políticas que pareciam a todos urgentes e necessárias” (VIEIRA, 1986, p.9)

Não obstante, Peter Gay (2009) faz uma observação pertinente sobre os artistas modernos. Ele afirma que, dentro da dinâmica modernista, artistas de origem burguesa fazem provocações e escandalizam outros burgueses que os financiam. Segundo o autor, não haveria uma única ideologia política capaz de explicar ou até mesmo representar o modernismo. Se encarássemos o modernismo regido somente por uma única ideologia, estaríamos fadados a cometer um erro crasso.

Portanto, foi nesse clima de tensões e conflitos políticos que foi realizada a exposição de Arte Moderna do Salão Bar Brasil. Apesar de ser um evento coletivo, não se pode afirmar que a postura política dos artistas fosse homogênea, ou que existisse um fator comum entre eles. Muito menos pode-se afirmar que por ser uma Exposição de caráter escandalizador, se tratasse de um evento de esquerda, nem mesmo de direita. Mas também é preciso enfatizar que o clima de acirramento político no país era tão intenso que muitas obras despertaram suspeitas e provocaram polêmica, dentro do âmbito cultural da capital mineira, algumas por seu conteúdo político-social e outras por apresentarem ousadias contra os valores de uma sociedade tradicional como a de Belo Horizonte.

É possível inferir que Belo Horizonte, durante a década de 1930, tenha passado por um expressivo processo de desenvolvimento urbano, devido às mudanças nas esferas políticas brasileiras. No princípio daquela década, com a instauração do novo governo, e o enfraquecimento das oligarquias agrárias, foi possível, mesmo que gradualmente, expandir a indústria. Desta forma, a capital mineira fortaleceu seus laços com as demais metrópoles do país, devido às transformações econômicas, sociais e políticas, possibilitando o crescimento das estruturas espaciais da cidade. “A arrancada para o progresso foi, sem dúvida alguma, mais marcante no período que ora se analisa. **Abundavam nos jornais as notícias sobre novos estabelecimentos industriais, comerciais e de serviço** (PLAMBEL, 1979, p.185, **grifo nosso**)”.

Portanto, o que se observa é que Belo Horizonte estava em um franco processo cosmopolita, de industrialização, de modernização das estruturas políticas e econômicas e de crescimento populacional. No início dos anos 30, do século XX, a capital já tinha uma expressiva população de 140.000 habitantes (PLAMBEL, 1979). Essa fase de transformações influenciou vários setores da sociedade. Alguns viam esse período como uma fase de progresso e fim do provincianismo que imperava na cidade. Esse novo período de inovações, para alguns intelectuais, também deveria ser expandido para as artes. Na seguinte crítica artística do jornal Diário de Minas, em 17 de novembro de 1926, apesar de favorável ao pintor

Aníbal Mattos, já se admitia que suas obras não tinham a mesma característica e essência daquelas de artistas da “vanguarda” do Rio de Janeiro e São Paulo:

Aníbal Mattos é uma criatura excepcional, e sua maior originalidade está em que ele trabalha, acredita e constrói. Embarços a toda conta povoam-lhe o caminho. Aníbal não se impressiona e segue para frente, calmo, perseverante, teimoso. Está longe da arte saudável e característica de um D.Cavalcanti ou de uma Tarsilla do Amaral, por exemplo, e nem nós aconselhamos que siga por esse caminho, que não diz com suas predileções e gostos individuais (DIÁRIO DE MINAS, 1926, p.02).

Até a década de 1930, as exposições de artes plásticas na cidade de Belo Horizonte estavam quase que exclusivamente sob a guarda de Aníbal Mattos, sendo este, o expositor ou o patrocinador das mostras. Para alguns jornalistas e críticos de arte do período, já se lamentava em Belo Horizonte a falta de uma arte revolucionária, como as que emergiram em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, durante a década de 1920. Essa ausência pode ser percebida numa reportagem de jornal, referente a uma exposição de Aníbal Mattos e Renato de Lima:⁶⁷

A exposição deste ano apresenta um conjunto equilibrado, com trabalhos apreciáveis e dignos de figurar nos salões da Capital, geralmente tão pobres em matéria de pintura e escultura. Não temos nenhum vanguardista do pincel. Os Picasso e Di Cavalcanti, cá não figuram com os seus excessos efêmeros (PEREIRA, 1934, p.03).

Nesse período, Belo Horizonte ainda não abrigava um grupo que se proclamasse como vanguarda de matriz moderna e autoconsciente de suas ações socioculturais. Em 1934, é lançada uma reportagem intitulada “**A Arte Mineira**”, na Revista *O Surto*, na qual um articulista expressa o parecer de que artistas como Delpino Júnior deveriam fazer na pintura o que o grupo composto por Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade e Cyro dos Anjos realizaram na década anterior. Portanto, é possível verificar a perseverança dos intelectuais na enérgica procura por artistas que fossem capazes de formar uma vanguarda com iniciativa e criatividade para inovar as artes plásticas.

Esse jovem e vigoroso artista está integrado na vanguarda intelectual de Minas. No seu setor ocupa um dos postos mais avançados, por conseguinte de maior responsabilidade. Delpino Júnior com meia dúzia de companheiros dispersos pelo Estado anda procurando realizar em pintura o que o seletos punhado de poetas tão do nosso conhecimento realizou, imprimindo-lhe com suas mãos ágeis esse caráter de intensidade e vivacidade que a salientou logo entre as melhores do Brasil modernista. Renovação. Renovação. Renovação Absoluta (O SURTO, 1934, p.53).

⁶⁷ Exposição de Bellas Artes de Aníbal Mattos e Renato de Lima. Teatro Municipal, Belo Horizonte, 1934.

A busca por um gênero artístico que apresentasse maior consonância com a arte moderna era refletida no ímpeto de alguns intelectuais e jornalistas de Belo Horizonte que julgavam a vida cultural na capital “atrasada”, em relação aos grandes polos do Brasil. “Alguns jornais se empenharam até mesmo numa verdadeira campanha, no sentido de tornar mais civilizada e *smart* a sociabilidade na Capital” (JULIÃO, 1996, p.65). Portanto, existia, por parte desses intelectuais, liderados por artistas adeptos da pintura modernista, a procura incessante de uma arte que se consagrasse, através de um grupo com densidade e consciência suficientes, que possuísse o potencial para dinamizar os emergentes artífices da capital, capaz de competir com a pintura acadêmica impressionista da Escola de Mattos.

O monopólio de Aníbal Mattos, no que se refere às exposições oficiais, era mencionado inclusive pela imprensa. Em uma crônica de 1937, Jair Silva, faz ironia a respeito e contesta a hegemonia do artista: “Há um quadro, um só de Aníbal Mattos, acusado de ser dono de tudo em Belo Horizonte. Resolveu (se) fazer de tímido, modesto, muito violeta na atual exposição” (SILVA, 1937, p.03).

Enquanto Aníbal Mattos e integrantes de sua Escola tinham o apoio do mecenato estatal, muitos outros artistas e até os próprios caricaturistas, que se arriscavam na pintura, não tinham suporte algum, submetidos a um mercado de exploração. Faltos de um mecenas que garantisse sua profissão, era necessário, de alguma forma, inserirem-se no circuito das artes e, conseqüentemente fazerem com que suas produções fossem consagradas. Renato de Lima, em uma crônica feita para a Revista *Alterosa*, alerta sobre as dificuldades dos artistas em lograr um espaço dentro do mercado artístico da cidade de Belo Horizonte. Não se sabe ao certo mensurar o grau de dificuldade por que passavam tais artistas, ou se na realidade o público era resistente a inovações.

O conagraçamento entre artistas sempre constituía meio de estímulos aos certames de pintura que sucessivamente vem-se inaugurando no Rio. [...] E aqui? Só se fala em Arte quando a prefeitura declara valor dos prêmios divididos, subdivididos, peneirados e afinal redigidos a expressão (não seria “à exceção?”) de prêmios escolares de fim de ano. E pelo preço irrisório de alguns mil réis fica o contemplando no pelourinho dos cafés e pontas de passeio pelo resto da vida! E com o formidável estímulo do salão continua o pintor a suar para adquirir tela e tintas. Aprendendo o que o caso lhe ministra e ajudando a propalar que existe de fato em Minas, ensino de Belas Artes, meio artístico e Deus sabe a falta de lugar com que ele luta para guardar seus lugares encahados. [...] Certos cavalheiros observam com atenção a chegada de artistas. Animam-nos a fazer exposições e quando esses artistas já estão com a bagagem retida no hotel, por falta de pagamento, aparecem nas exposições com ares de mecenas indignados com a indiferença do público.. e propõem ao artista um TORRA de tudo por 800 a 1.000\$000,. O pobre expositor aceita, paga o hotel e vai direitinho para a estrada de ferro adquirir o bilhete de regresso cheio de desilusões. Os tais cavalheiros então começam periodicamente a “soltar” os quadros a 2.000\$, 3.000\$ e até 5.000\$ cada um (LIMA, s/d).

Pode-se verificar que o cisma criado, entre esses artistas chamados de modernos com artistas impressionistas acadêmicos, seria também devido a uma disputa, neste caso, uma forma de tentar se apropriar do campo artístico. Ao atingirem a legitimação no campo artístico, os artistas modernos teriam seu produto consagrado e, até mesmo, poderiam ter uma condição mais vantajosa no campo artístico de Belo Horizonte. Por isso, enfatiza-se muito o papel da *intelligentsia* da capital, na luta pela valorização de outros expoentes artísticos. Suas críticas, crônicas seriam muito importantes nesta escalada, no circuito das artes. Bourdieu aponta que esse conjunto de atitudes é essencial para a consagração da produção de arte. “É muito evidente que os críticos também colaboram com o comerciante de arte o trabalho de consagração que constitui a reputação e, ao menos em largo prazo, o valor monetário das obras” (BOURDIEU, 2010, p.159). Com o passar do tempo, era cada vez mais evidente, por parte de alguns intelectuais, que as exposições e as mostras de pinturas não mais condiziam com a noção de Modernidade que eles projetavam para a capital. Possuindo o estigma de cidade moderna, Belo Horizonte deveria sempre estar no ritmo do progresso, sempre em mutação, de acordo com as inovações do tempo, portanto não poderia estar em um nível inferior aos demais centros culturais do país. A cidade foi concebida com uma proposta moderna e desde sua inauguração, em 1897, deveria estar sempre voltada para o futuro. Esses discursos eram recorrentes e dominavam a imprensa da época e não somente eram voltados para o circuito das artes mas para todas as esferas cidadinas:

Esse argumento, sustentado no período de crescimento – horizontal e vertical - pelo qual passava a cidade nos anos 30 e 40, e na sua própria juventude, dado que Belo Horizonte foi inaugurada em 1897, não oferece muito espaço para a preocupação com os lugares mais antigos da cidade: estes são tidos como empecilhos ao desenvolvimento. Somente lugares que estavam nos planos devem ser conservados. As demais coisas velhas são tidas ora como insalubres, ora como pequenas, atrasadas, defasadas sempre em suma em relação a cidade. A característica principal da cidade é a eterna mudança e juventude: a cidade nunca deixa mostrar suas rugas (CHACHAM, 1996, p.185)

Para alguns críticos, o principal obstáculo à catalisação modernista sobre os antigos moldes acadêmicos seria o governo local. Para eles, existia um grande potencial artístico na cidade, capaz de renovar o cenário cultural, porém o que lhes faltava era apoio e estímulo por parte do poder público.

Essa fama deprimente que nos coloca em situação inferior para com os demais centros do país, baseia-se, contudo, em condições cuja existência é forçoso reconhecer. A vida artística de Belo Horizonte faltam movimentação, entusiasmo,

efervescência. Aos nossos artistas falta produção. E produção, entusiasmo, movimentação são coisas que não surgem do nada. Contudo necessitam de uma mola vital, de um interesse propulsor, de uma compensação. Num caso desses, o elemento oficial é chamado a intervir, já que o seu papel é o de propiciador, impulsionador, tanto material como intelectual da coletividade. Um ambiente favorável à arte é coisa que se cria pela boa vontade dos governantes. E esses fogem ao seu dever, quando não aproveitam oportunidades de amparar e de estimular as atividades artísticas. Essas considerações nos ocorrem à notícia da organização de uma próxima exposição de Arte Moderna pelos artistas, pintores, desenhistas domiciliados em Belo Horizonte. Não podemos exigir tanto da prefeitura de Belo Horizonte para começar. É, contudo nosso dever lembrar que essa é uma oportunidade para ensaiar (?) ela o cumprimento de suas (ESTADO DE MINAS, 1936).

Nos jornais e revistas, cronistas e escritores manifestavam seu descontentamento com a inércia do poder público, no que concerne à amplitude artística na capital. Afirmavam que Minas possuía um grande potencial, mas não existiam iniciativas por parte do Estado que permitissem condições para que o artista pudesse trabalhar e viver de suas obras. Muitos já denunciavam que o poder público subestimava a nova geração de artistas que despontava em Minas. É possível perceber este aspecto na seguinte nota da Revista *Silhueta*:

Quem precisa ver com olhos melhores a arte boa de nossa gente. Governa Minas um homem moço cheio de inteligência, bondade, dinamismo. Mineiro que tem uma alta compreensão das coisas de sua terra e de sua gente. Por que não chamar os olhos desse grande governador moço para a arte dos grandes artistas moços montanhezes? (SOARES, 1936).

Para outros intelectuais como Fritz Teixeira Salles, escritor e colunista do Jornal Folha de Minas, o potencial artístico dos artistas de Belo Horizonte era desperdiçado, devido à falta de opções para seus trabalhos.

Não há dúvida nenhuma, apesar das afirmações em contrário, que Minas não possui um movimento artístico a altura de sua reputação de estado culto. O artista em Belo Horizonte só vê dois caminhos na sua frente: o emprego público (sinônimo de assassinato da arte) ou a debandada para outros centros (SALLES, 1936).

Reitera-se que entre os artistas que já possuíam uma forte essência inovadora das vanguardas modernistas, se destaca Delpino Junior, o qual realizou uma exposição de arte moderna muito significativa para as artes plásticas belo-horizontinas, em 1930. Delpino ainda não residia na capital, assim, sua contribuição vigorou apenas após 1933, ano que marca sua chegada definitiva à capital mineira. Fritz Teixeira Salles continua, em sua crônica, afirmando que a futura exposição de Delpino Júnior, em 1936, “tirará da obscuridade muitos artistas que estavam ofuscados”. Para ele, o aspecto motivado pelas tendências de interesses econômicos

que valorizavam uma arte ultrapassada, e o aspecto motivado pelo conservadorismo da capital, valorizavam uma arte canônica, essencialmente tradicional, se comparados às efervescências modernistas que eclodiam no país.

Entretanto a exposição de arte, ora em trâmites de organização, sob a direção de Delpino Júnior está deveras surpreendente. O grande artista mineiro reuniu em torno de si muita coisa que pensávamos não existir em Minas. Essa exposição apresenta um desabrochar de belas personalidades até então esmagadas pelo indiferentismo e pressão econômica de nosso meio. É uma reação gigantesca contra os tabus ridículos que zombam da majestade da arte por ser ela uma grandiosa afirmação de vida, mas de vida em ebulição de uma vida que caminha (SALLES, 1936).

A partir daqui analisaremos o evento que significou a transição das artes plásticas acadêmicas, para as artes plásticas modernistas em Minas: a exposição coletiva de Arte Moderna do Salão Bar Brasil, considerado o início do processo de transição do acadêmico ao moderno em Minas. Francisco Iglesias (1987), renomado historiador mineiro, atesta a importância da mostra, em um artigo no Suplemento Literário do Minas Gerais: “A exposição de arte moderna, inaugurada em 10 de setembro de 1936, em Belo Horizonte, no Bar Brasil, deve ser lembrada, pois é um marco na cidade de Belo Horizonte e no Estado de Minas” (IGLÉSIAS, 1987, p.3).

Em 1936, a cidade de Belo Horizonte, que poucas vezes sediou grandes eventos culturais, foi movimentada com a inauguração da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil. Sob a iniciativa de Delpino Júnior, artistas mineiros se uniram, com a proposta de democratizar e inovar as artes belo-horizontinas, além de conferir novas temáticas e formas, expandindo-as para fora dos âmbitos institucionais. O sucesso da Exposição foi sem precedentes. Não se sabe ao certo se o grande número de visitantes e prestígio da exposição foram devidos à polêmica que ela suscitou. Porém, de acordo com a reportagem (no jornal Diário da Tarde) abaixo, o público que visitou a exposição ficou contagiado e entusiasmado, devido provavelmente à inovação que esta representou para a cidade.

Sem nenhum favor, pode-se dizer que a Exposição de Arte Moderna que se encontra aberta no Salão do Bar Brasil conseguiu um sucesso jamais igualado por nenhum certame desta natureza em Belo Horizonte. Diariamente flui ao Bar Brasil um número considerável de pessoas, que dali saem, sem exceção, sem nenhum exagero, entusiasmadas (DIÁRIO DA TARDE, 1936).

Delpino mostrou-se seletivo, ao escolher os artistas que participariam da exposição. Apesar de ter convidado artistas já consagrados, por sua tradição acadêmica, ele fez questão de que caricaturistas famosos da cidade participassem da mostra. Seriam esses caricaturistas

que introduziriam inovações e romperiam com o formalismo e com as antigas formas clássicas de uma escola predominantemente impressionista, hegemônicos no campo artístico de Belo Horizonte? É pertinente observar que a introdução desses elementos, em sua exposição, não somente surpreendeu pessoas que ansiavam por uma exposição de uma aura predominantemente modernista, mas também fez com que a soberania do academicismo oscilasse.

A exposição de arte moderna inaugurada anteontem não é apenas o maior acontecimento artístico deste ano. É também uma das grandes iniciativas espirituais que já vingaram em Belo Horizonte. Estávamos habituados a afirmar que não havia uma expressão de vida artística bem definida. A maioria das exposições anteriores, apesar da boa vontade de alguns concorrentes, quase sempre nos deixava desolados. O sentido, a marca dos trabalhos expostos era invariavelmente a mesma (FOLHA DE MINAS, 1936).

A exposição de arte moderna foi inaugurada com celebração e entusiasmo pelos intelectuais e artistas. O público se apresentou em grande número ao Bar Brasil, causando surpresa às autoridades da cidade. Cabe agora analisar como a mostra prosseguiu e como as obras expostas se caracterizavam e foram recebidas. Como observa Lúic Wacquant: os que ocupam posições dominantes na distribuição existente de capital artístico estarão inclinados a estratégias de conservação (ortodoxia), enquanto os que ocupam posições dominadas e marginais tenderão a seguir estratégias de subversão (heterodoxia ou mesmo heresia) (WACQUANT, 2005, p.117-118). O que se pretende corroborar com esta afirmação é que o Salão de Arte Moderna Bar Brasil foi um exemplo de disputa no campo artístico. Os recursos que os intelectuais utilizaram por uma arte modernista em Belo Horizonte, como a escolha de um Bar para a exposição, o teor de algumas obras, e toda a polemica que eles criaram, juntamente com a publicidade feita pelos intelectuais, foram estratégias para ascender no campo artístico da capital.

3.2 O Salão de Arte Moderna Bar Brasil de 1936

A exposição foi inaugurada no dia 10 de setembro de 1936, propositalmente para concorrer com a 12ª Exposição Geral de Bellas Artes da Sociedade Mineira de Bellas Artes, dirigida por Aníbal Mattos. Jair Silva, cronista do jornal Folha de Minas, em seu tradicional tom irônico, faz uma anedota que ilustra a situação da época. “Vou à Exposição de Pintura, diz o marido apanhando o chapéu. Mas a esposa deseja um esclarecimento: Você vai à Exposição do Aníbal Mattos ou à Exposição do Delpino Júnior?” (SILVA, 1936, p.03).

As exposições de Belo Horizonte tradicionalmente eram realizadas em lugares mais convenientes e recatados, como os salões do edifício Mariana e do Conselho Deliberativo. A proposta dos artistas que organizaram o Salão de Arte Moderna em 1936, era exatamente provocar e escandalizar a sociedade local. Feita nos porões do Cine Brasil, em um Bar, um ambiente totalmente boêmio, já era uma das inovações e polêmicas da exposição. Porém, seu principal objetivo era uma revolução, estilisticamente, contra o formalismo tradicional, introduzindo novas formas, opostas ao estilo acadêmico. Além disso, Delpino Júnior e os demais artistas modernos pretendiam contestar a hegemonia de Aníbal Matos no campo artístico de Belo Horizonte, com o ímpeto de descentralizá-lo das manifestações artísticas culturais da cidade e formar uma nova vanguarda.

Vem à luz por seus méritos, o salão bar Brasil, datado de 1936, curado hoje, como diríamos, por Delpino Júnior. Uma vez mais, manifestava-se, naquele período difícil, a atividade organizativa e a consciência de classe dos artistas. Esse levantamento é relevante: introduz elementos de perspectiva nova para melhor compreensão do modernismo mineiro, com raízes nos anos de 1920 e assinalado pelos episódios maiores da década seguinte. Mas os ganhos da história não serão aqui recompensadores se não se cuidar de um patrimônio que por muito tempo permaneceu relegado pela indiferença e a incompreensão (ZANINI, 1987, p.6).

Os artistas queriam uma arte fora do núcleo acadêmico, sob o predomínio de Aníbal Mattos. Em um artigo no Jornal Folha de Minas, de outubro de 1936, o cronista Jair Silva conseguiu captar a divergência, revelando que os artistas do Bar Brasil, em oposição ao pintor, não concordavam com as concessões exclusivas a ele feitas, pelo governo de Minas: “O Sr. Aníbal Mattos instalou-se sem bebidas no Teatro Municipal. Os artistas novos foram discutir a arte na penumbra de um bar. São oposicionistas. Não concordam com a evidência concedida em Minas ao pintor Aníbal Mattos” (SILVA, 1936, p.03).

Mesmo existindo um descontentamento por parte dos artistas, com as hegemonias acadêmicas, não houve um rompimento radical do grupo do Salão Bar Brasil com o grupo da Escola de Bellas Artes de Aníbal Mattos (AVILA, 1991). Este já realizava, em 1934⁶⁸, exposições, junto com Renato de Lima, e em 1936 foi frequentador do Salão Bar Brasil. “Também compareceram o Sr. Aníbal Mattos, vários intelectuais, jornalistas, pintores e figuras de destaque em nossos meios artístico e social”. (FOLHA DE MINAS, 1936). Em 1937 participou do Primeiro Salão de Bellas Artes⁶⁹, no qual apresentou quadros junto com artistas do evento do ano anterior.

⁶⁸ PEREIRA, G.A. In: O Salão Mineiro de Pintura: Notas Impressionistas. In: Folha de Minas. 09 de dezembro de 1934. pp.03 ,04.

⁶⁹ SILVA, Jair. O Salão. In: Folha de Minas. Belo Horizonte, 25 de setembro de 1937.

Houve a exposição seus ecos,(?) outras se fizeram depois nos famosos salões de pintura promovidos pela prefeitura de Belo Horizonte, por vários anos, nos quais houve talvez, a princípio, mais acadêmicos que modernos, mas estes nunca estiveram ausentes (IGLÉSIAS, 1987, p.3).

Entretanto, existiam divergência e insatisfação entre os espaços formais e informais da arte, o que era percebido até mesmo pelos visitantes do Salão, como esta nota deixada no livro de assinaturas, pelo escritor José Bezerra Gomes. “Quem estava atravancando a arte em Minas era o senhor Aníbal Mattos. Era preciso reagir. E Delpino e Fernando e outros reagiram direito” (LIVRO DE PRESENÇAS, 1936).

Mobilizando vários artistas, em uma cidade que não tinha uma pluralidade de eventos culturais, principalmente com a excentricidade e a polêmica em potencial, o Salão Bar Brasil definitivamente conferiu maior agitação ao cenário artístico de Belo Horizonte. Participaram do evento: Delpino Junior, Genesco Murta⁷⁰, Renato Augusto de Lima⁷¹, como organizadores; Jeanne Milde, Alberto Delpino, Djanira Seixas Coutinho, Fernando Pieruccetti, Erico de Paula, Domingos Monsã, Alceu Penna, Julio Kaukal, J. Cantagalli e Rosa Barillo Paradas (VIEIRA, 1997). Um visitante do Salão, Célio Guimarães, ressalta a diversidade de artistas: “Indiscutivelmente, jamais reuniram em Exposição, em Minas Gerais, artistas possuidores de maior mérito como nesta de Arte Moderna”(LIVRO DE PRESENÇAS, 1936).

Deve-se enfatizar o papel preponderante que os intelectuais e a imprensa assumiram na divulgação da mostra. Como a maioria dos artistas do Salão ainda não alcançara um grau de prestígio, no circuito da pintura, promoveram grandes exposições, e ainda mais, optaram pela independência e autonomia no mercado das artes. Não possuíam mecenas oficiais, nem empresários, sendo os jornais e revistas os únicos espaços onde obtinham reconhecimento e apoio. Por isso, intelectuais dos periódicos *Diário de Minas*, *Estado de Minas*, *Folha de Minas*, *Alterosa*, *Bello Horizonte*, *Semana Illustrada* e *Silhueta*, fizeram a divulgação do evento, mas não de forma publicitária, e sim através de um viés jornalístico.

⁷⁰ Genesco Murta, na primeira década do século XX, já era um renomado pintor e caricaturista. Estudou em tradicionais academias de arte de Paris e em virtude de seus feitos como artista recebeu a menção honrosa no Centenário da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, no ano de 1928. Ao lado de Aníbal Mattos, realizou algumas mostras em Belo Horizonte, nas quais suas obras tiveram grande destaque, principalmente pelo fato de serem consideradas modernas para a época. Foi desenhista de jornais, desenvolvendo publicações de contos e ilustrações no Suplemento Literário da *Folha de Minas*.

⁷¹ Renato de Lima, além de pintor, era bacharel em direito e delegado auxiliar de polícia. Sua vocação artística não se limitava às artes plásticas, sendo também músico. Renato, além de expor em Belo Horizonte, circulou entre os demais polos artísticos do país. Realizou uma exposição no Rio de Janeiro, em 1936, sendo acolhido positivamente pela crítica carioca. Uma exposição de 1934 da qual participou, ao lado de Aníbal Mattos, no Theatro Municipal, assim como as características de sua pintura, levaram-no a ser identificado com o academicismo. Apesar de sua vinculação às artes acadêmicas, Renato de Lima demonstrou seu esforço pela ampliação das Artes em Minas Gerais.

Mais claro ainda é o papel do marchand que deve introduzir o pintor e a sua obra em companhias cada vez mais seletas (exposições em grupo, exposições individuais, coleções prestigiadas, museus) e em lugares cada vez mais raros e mais buscados. Mas a lei do universo que diz que uma inversão é mais produtiva, simbolicamente, quanto menos enunciada, faz com que as ações de valoração do mundo dos negócios tomem a forma aberta da publicidade [...] (BOURDIEU, 2010, p.157).

A participação de Renato de Lima naquela exposição, assim como a de Genesco Murta, ao lado de Delpino Júnior, Fernando Pieruccetti, Érico de Paula e Monsã, mostra como se desenvolvia o processo de transição entre a arte conservadora e a arte moderna. (AVILA, 1991, p.15). A declaração de Renato de Lima, na Revista *Minas Gerais*, sintetiza a intenção e necessidade dos artistas de formarem um grupo em prol da ampliação do universo artístico mineiro. Esse esforço transparece mais nítido com a participação deles no Salão Bar Brasil, em 1936. “Não se trata com certeza, de uma mostra de arte à altura de nosso meio. Representa sim algum esforço, o meu desejo de permanecer em contato com os intelectuais e artistas mineiros” (MINAS GERAIS, 1934). Genesco Murta, apesar de ter uma formação acadêmica e de ter uma essência mais clássica, era capaz de aceitar a transição que se desenvolvia. Participou do Salão ciente de que poderia colaborar com a nova geração e compreendia o processo em questão. “Orientador e amigo dos jovens artistas mineiros, Genesco não tem segredos nem ciúmes mesquinhos e está sempre disposto a abrir a quantos desejem os seus conhecimentos técnicos e artísticos. Os jovens talentos que sempre dele se aproximam sempre lucram” (FOLHA DE MINAS, 1936).

Se, por um lado, nomes de grande prestígio reuniram-se na cidade, vindos de uma corrente mais tradicionalista e de grandes Escolas de Bellas Artes, houve a participação de jovens artistas que, em sua maioria, não frequentaram nenhuma academia e tinham uma essência de caráter informal. Muitos desses jovens eram caricaturistas cuja informalidade se definia por uma arte de caráter mais crítico, mais satírico, mais contestador e menos formalista. Apesar de a principal meta dos expositores do Salão Bar Brasil ser a inovação do cenário artístico mineiro, não se concretizou de pronto o rompimento das tendências conservadoras e modernistas, já que dividiam o mesmo espaço artistas de ambas as características. “É a Delpino que se deve esta interessantíssima exposição. Nela aparecem não somente artistas modernos, como também nomes já consagrados entre nós” (FOLHA DE MINAS, 1936, p.4).

Belo Horizonte reunia, pela primeira vez em um evento de arte, um extenso grupo de artistas – alguns já renomados outros com potencial promissor; além desse fato inédito,

muitas obras do Salão Bar Brasil tinham, em sua temática, conteúdos inovadores. Segundo a opinião de jornalistas, o sucesso da mostra foi devido à reunião de artistas de tendências variadas. “A exposição será uma brilhante mostra da arte mineira atual onde aparecerão desde os mais velhos e celebrados pintores até os desenhistas modernos, de lápis inquieto e idéias revolucionárias” (ESTADO DE MINAS, 1936).

Para Ávila (1991), tal exposição significou um marco no processo de transição das artes em Belo Horizonte, na qual o tradicional, que era representado por artistas de origem acadêmica e conservadora, cedeu lugar ao inovador, caracterizado em sua maioria por artistas de cunho moderno. A exposição de 1936, no Salão Bar Brasil, enquanto marco histórico da arte mineira significou o momento do processo de transformação, em que o tradicional, representado pelo academicismo, cede lugar ao inovador, caracterizado pelo moderno (VIEIRA, 1986, p.4).

Os artistas pressentiam que esse evento tinha grande significado para as artes em Belo Horizonte, como se pode verificar no discurso de Renato de Lima, na inauguração do salão. “Não é sem motivo este frêmito de animação que anda pelos arraiais da arte. Há uma primavera renovando as esperanças dos artistas em Minas Gerais, como esta que anda lá fora varrendo as folhas secas e enverdando [*sic*] os arvoredos” (FOLHA DE MINAS, 1936, p.04). Movidos não apenas pelas efervescências artísticas e culturais que progrediam, desde o início do século XX, os artistas do Salão Bar Brasil refletiam, em suas obras, as mudanças do mundo contemporâneo, das tensões políticas brasileiras, da industrialização, do poder das lideranças urbanas sobrepondo-se às lideranças rurais (VIEIRA, 1986). J. Guimarães Menegale traduz este sentimento no texto *Arte & Imaginação* do Catálogo da Exposição de 1936.

Não se deve entretanto excluir da teoria da arte a ideia operativa, que nasce com a emoção substancial e que encerra um alto teor de vontade. E aqui recaímos no agitado debate do ideal da arte. Debate que se mistura à trágica inquietação do espírito humano na atualidade (MENEGALE, 1936).

A abertura da Exposição obteve grande cobertura nos jornais da época, que enfatizaram a iniciativa de Delpino Júnior de reunir grandes expoentes da arte belo-horizontina, além de distinguir-se dos padrões clássicos e acadêmicos.

A exposição de Arte Moderna, organizada por Delpino Júnior, que ontem se inaugurou no Bar Brasil constitui um dos melhores espetáculos artísticos já organizados em Belo Horizonte e que merece realmente ser visitada pelo público. Não há ali nenhum eterno expositor de clássico (ESTADO DE MINAS, 1936).

O próprio local em que foi realizado, o Bar Brasil, um ambiente boêmio, já representou uma transgressão às formalidades da época. Mas a principal meta da exposição, liderada por Delpino Júnior, foi a democratização da arte, através da expansão e ampliação dos espaços de criação, para os demais artistas da cidade. Esta tentativa de informalizar os espaços da arte, a fim de divulgá-los para o público em geral, surtiu efeito, como testemunha este visitante da Exposição: “Foi a primeira vez que vi gente da rua interessada numa exposição de arte. Este é o melhor dos julgamentos. Continuo não acreditando na arte pela arte” (LIVRO DE PRESENCAS, 1936).⁷²

Os artistas queriam uma arte fora do núcleo acadêmico sob o predomínio de Aníbal Mattos. Em um artigo do Jornal *Folha de Minas*, de outubro de 1936, o cronista Jair Silva conseguiu captar essa divergência, no qual revelou que os artistas do Bar Brasil, em oposição ao pintor, não concordavam com as concessões feitas a ele pelo Governo de Minas.

Diante de todas as inovações do salão Bar Brasil, podem-se destacar as obras que irromperam como as mais modernas. Seriam obras que foram capazes de manifestar o realismo social na obra de arte, como forma de testemunho e denúncia das contradições contemporâneas. Na exposição de 1936, no Bar Brasil, Delpino Júnior apresentou a obra denominada *Peúba*, definida pela especialista Ivone Luzia Vieira como “um desenho expressionista cuja limpeza do traço amplia a expressão sofrida de um popular de Lagoa Santa” (VIEIRA, 1997, p.153).



Fig. 56: *Peúba*, - Delpino Júnior, 1936, (paradeiro desconhecido).

⁷² Livro de Presenças da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil. Identificação e/ou nome do visitante está ilegível.

Peúba não representa somente um indivíduo, mas sim “vários Peúbas” que viviam no interior do Brasil. Ele sintetiza todos indivíduos marcados pelo esforço para sobreviverem em um mundo que na terceira década do século XX já era repleto de desigualdades. Por trás de um rosto calejado, existia um homem ingênuo e impotente diante das controvérsias do capitalismo explorador do período. Peúba está submisso à exploração, ao mesmo tempo em que a caridade de outros, num mundo de poucas oportunidades, trocava seu trabalho por um prato de comida.

A elite da capital, assim como em outras metrópoles, desde o início do século XX, tinha uma política de higienização de seus espaços públicos principais, tirando a sujeira e isolando as classes marginalizadas, para criar uma paisagem mais limpa. Este contraste se acentua em relação aos planejamentos urbanos de grandes metrópoles como Belo Horizonte, que tinham uma proposta de limpeza e embelezamento de espaços públicos, como observa Luciana Teixeira Andrade:

Pretendia-se organizar e limpar a cidade, ou pelo menos a sua parte central, mas não somente racionalizando-a para o tráfego e livrando-a dos agentes poluidores, mas também dos estratos mais pobres, que em geral, concentravam-se em áreas centrais da cidade [...] (ANDRADE, 2004, p.32).

As projeções da cidade de Belo Horizonte, à medida que se comprometia com a ampliação urbana e industrial, antes mesmo da década de 1930, inexoravelmente concebiam o surgimento de marginalizados devido à dinâmica capitalista. “No final da década de 1920, o crescimento populacional, aliado ao aparecimento de novos miseráveis, numa cidade em franca expansão econômica, pediam outras providências do poder público.” (SOUZA, 1997, p.61). Trata-se de uma crítica da realidade socioeconômica brasileira, porquanto a desigualdade que assolava as cidades não atingia só um homem, mas

Toda cidade do interior tem um tipo assim, que não tem mãe não tem pai não tem família. Tem apenas um nome que o povo botou. O de Lagoa Santa se chama Peúba, - Peúba vai ali buscar isso. E Peúba vai. Peúba ajuda aqui! E Peúba ajuda. Peúba quer ganhar um prato de comida para fazer isso? E Peúba faz. Peúba vive dos pratos de comida que os outros dão para Peúba não morrer de fome. Peúba não pode morrer de fome. Se Peúba morrer Lagoa Santa não tem mais Peúba para trabalhar de graça. Peúba é bom, dócil e servil como todos os Peúbas de todas cidades do interior. Tem um corpo de bruto e coração de menino. Todo mundo manda em Peúba. E Peúba obedece. Todo mundo faz Peúba de besta. E Peúba não se importa. Peúba é um objeto do povo de Lagoa Santa (GOMES, 1936).

Outra obra de sua autoria que esteve na mesma mostra foi *Noturno de Belo Horizonte*, referência ao poema de mesmo nome de Mário de Andrade que “mostra um casal de amantes,

cujas formas angulosas, cubistas sobressaem-se em relação às cores frias, soturnas” (*idem*, p.153). Descontente com a invasão e fechamento de sua exposição, em 1930, por soldados, Delpino quis apresentar outro aspecto da revolução, naquele mesmo ano. O artista relembra esse fato, quando o exército ocupou os prédios públicos da capital e fechou o teatro no qual estava sua mostra de arte:

Fiz uma exposição no *foyer* do Teatro Municipal e as únicas visitas que tive foram a dos soldados que ocuparam o edifício, pois a exposição se abriu as vésperas da revolução. Como é que se pode trabalhar aqui? Eu pejo para me acomodar em Minas, mas não há jeito. Dai é que vem esse deambulismo que você notou. (DELPINO JÚNIOR, s/d).

Na obra, o casal é formado por um soldado e uma mulher que estão em uma espécie de beco. Na penumbra da noite, uma luz revela o casal. Para Delpino Júnior, a postura dos militares, naquele dia de tensão política e autoritarismo, nada mais representou do que um ato simbólico de fachada. Os soldados estavam mais preocupados em procurar por mulheres durante a noite do que com a Revolução iminente. Essa era a crítica, esse era o *Noturno de Belo Horizonte*, que foi muito apreciado por intelectuais como Fritz Teixeira Salles.

O fundo do subjetivismo místico, o ritmo das cores (porque elas também têm som) são as grandes qualidades desse incansável esteta. Mas em Delpino não existe nenhuma surpresa. A sua imensa arte já é conhecida de todos, consagrada por todos. De qualquer maneira merece os mais entusiásticos aplausos por sua brilhantíssima iniciativa (SALLES, 1936).



Fig.57: *Noturno de Belo Horizonte* (reprodução) - Delpino Júnior, 1934. Coleção Alberto Delpino.

A pedido de Delpino Júnior, Pieruccetti foi convidado para participar da Exposição, tendo suas obras se revelado muito inovadoras. “Luiz Alfredo, pseudônimo que encobre a timidez e modéstia do desenhista Fernando, mocinho que pela primeira vez apresentava seu trabalho em mostruários de arte, revelando-se, entretanto de um valor inconfundível” (*idem*, 1936).

Ao participar do Salão de 1936, utilizou o pseudônimo Luiz Alfredo. Apresentou três telas: *Miséria*, *Jornaleiros* e *Banquete*.⁷³ Os desenhos eram croquis desenhados sobre papel manilha. Sobre suas três telas, testemunha, anos depois, em uma entrevista, que a preocupação de Delpino Júnior era fazer uma mostra de arte que impressionasse Aníbal Mattos. Delpino fez a seguinte declaração, quando viu as obras de Fernando Pieruccetti: “Ah não... Isso é um filé [sic] para o Aníbal Mattos, ele vai delirar, ele vai zombar e todo mundo vai rir...” (ESTADO DE MINAS, 2000) Pieruccetti argumentou: “Não é o primeiro salão moderno? (*idem*, 2000)”.

A obra *Miséria* recebeu o 1º prêmio na Exposição de Arte Moderna do Salão Bar Brasil, em 1936. “É um desenho vigoroso, de temática social urbana, tão em voga na década de 30, cujas formas em estilo impressionista tentam mostrar um recorte do cotidiano da capital mineira, naqueles dias agitados pela tensão política que dominava o país” (MAGALHÃES, 1986, p.9). Tal obra, assim como *Jornaleiros*, ficou muito tempo sob os cuidados de Fritz Teixeira Salles, que colaborou na divulgação do evento. O intelectual escondeu as obras para Fernando Pieruccetti, alegando que devido ao tenso cenário político ideológico da época, poucos meses antes da instauração do Estado Novo, teriam um conteúdo suspeito. A obra por muitos foi caracterizada de tendência comunista, apesar de o artista não apresentar tal tendência política. Desenho de estética forte, representou, de forma intensa, segmentos sociais que surgiam na capital: classes populares marginalizadas.

Destaca-se entre elas o conjunto de três desenhos de Fernando Pieruccetti: *Banquete*, *Miséria* e *Pequenos Jornaleiros*. É uma obra expressionista na qual o artista trabalha o universo urbano das grandes metrópoles. As deformações exageradas dos pés e das mãos dos pequenos jornaleiros suscitam imagens da marginalidade social. (VIEIRA, 1997, p.151).

Para Ávila (1994), a obra foi de grande impacto, por ter sido uma das primeiras obras de arte em Belo Horizonte que contém a representação social urbana contrastando-se com as demais artes tradicionais e acadêmicas do período;

⁷³ Esta última obra, *Banquete*, de acordo com familiares de Fernando Pieruccetti, foi totalmente deteriorada devido à falta de recursos de conservação.

Em 1936, os jornais anunciam a exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, da qual participam artistas de tendência já francamente moderna como Fernando Pieruccetti (sob o pseudônimo de Luis Alfredo) que revela um expressionismo de caráter social, especialmente na obra *Miséria* (prêmio de desenho do salão) (ÁVILA, 1994, p.17).

Essas obras foram as primeiras de sua autoria a estarem em uma mostra de arte. “Fernando Pieruccetti, o jovem e brilhante artista que pela primeira vez expõe seus trabalhos, teve o primeiro lugar em desenho pelo seu quadro admirável, *Miséria*, conquistando assim o prêmio em dinheiro instituído pela prefeitura” (FOLHA DE MINAS, 1936). Os desenhos de estética forte que representaram, de forma intensa, segmentos marginalizados pela sociedade, foram dos mais destacados, entre os que ali estavam: “Merecem especial atenção os trabalhos de Fernando que, além de um desenho dedicado a memória de Henrique Diniz Filho, muito expressivo, apresenta alguns trabalhos arrojados e brilhantes (*idem*, 1936)”.

Para as pessoas com quem conviveu, Fernando Pieruccetti demonstrou sua discrição. A ingenuidade do artista anteriormente à Exposição era tanta que suas obras surpreenderam alguns de seus colegas presentes:

[...] Por que revela um artista novo, inteiramente diferente do Fernando que nós havíamos acostumado a ver. Considerando-se a carreira relativamente rápida deste jovem e aqueles seus primeiros trabalhos que demonstravam capacidade criadora. Mas que indiscutivelmente são de bastante futilidade (SALLES, 1936).

A carga que permeia a temática das obras causou motivos de desconfiança sobre o artista. Por muito tempo, Fritz Teixeira Salles achou prudente guardá-las devido à repercussão que poderiam ter, em um ambiente politicamente autoritário como o Estado Novo.⁷⁴ Em uma crônica de Jair Silva, uma ironia é feita, relatando que o artista deve prestar contas à polícia, pois seus trabalhos são associados a ideais de esquerda.

Luiz Alfredo é o pseudônimo de Fernando, rapaz de talento. Apesar disto, conseguiram passar-lhe um trote. Fernando pintou cenas atualíssimas e comovedoras das ruas de Belo Horizonte. Mas foi advertido do perigo de ter de ajustar contas com a polícia, que podia considerá-lo comunista (SILVA, 1936).

⁷⁴ Após uma pesquisa realizada por Geraldo Magalhães, à procura das obras, este pôde encontrá-las com Fritz Teixeira Salles que as escondeu temendo as pressões que Fernando poderia sofrer devido ao governo do Estado Novo, que se instituiu no ano posterior, de 1937. Para mais ver em: LIMA, Luis Augusto; MAGALHÃES, Geraldo; VIEIRA, Ivone Luzia. O modernismo em Minas: O Salão de 1936. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1986.

As obras foram muito apreciadas pelos que compareceram à Exposição, inclusive por peritos em arte. Grandes artistas, como Aníbal Mattos, reconheceram a qualidade das obras, tendo este até comparado os desenhos de Fernando com as esculturas de Aleijadinho.

De quem era? Perguntou-nos. A obra impressionara-o. Mas não conhecia o autor. Informamos que Luiz Alfredo era pseudônimo de Fernando. - Acho isso notável, disse-nos por fim Aníbal Mattos. São dos melhores retratos da Exposição. Para mim encontro notável afinidade artística entre estes *crayons* e as obras de estatuária de Aleijadinho. Por que, criando há séculos, o artista mineiro tem o mesmo exagero, na escultura, que as criações do moderno super realismo na pintura (MEDEIROS, 1936).

O ímpeto de Fernando Pieruccetti de representar cenas sociais urbanas, da cidade de Belo Horizonte, configurou seu comprometimento com a questão social; por mais que não possuísse pretensão política,. O que levou o artista a criar *Miséria* e *Jornaleiros*, foi seu desejo de denunciar e divulgar, para os demais setores da cidade, as distorções e as contradições que eclodiam na capital. A arte influenciada pelo período de industrialização e das contradições geradas pelo capitalismo deve ser expressiva: ela deve reter uma singularidade e fidelidade a sua época. A ausência de tais elementos anula o verdadeiro propósito da arte, que se transforma em mais uma mera mercadoria.

Houve uma época, talvez por causa da injustiça social, que os motivos preferidos para eu pintar eram só a pobreza e o sofrimento humano. Tive a oportunidade de lhe mostrar um desses quadros dependurado na parede da minha sala, intitulado “*Miséria*” e premiado em uma exposição realizada no vasto salão do térreo do edifício do cine Brasil, nele aparece a figura de uma pobre mãe negra, que não tendo onde se abrigar, dormia assentada num degrau de porta de loja fechada, com os filhos. Durante o frio mais intenso da madrugada, a mãe agasalhava os filhos menores com um cobertor vermelho que costumava trazer nas costas. No referido quadro, à extrema direita, figura seu filho maiorzinho, trazendo nas mãos um pão. [...] Para lhe comprovar que, durante algum tempo, só pintava motivos de pobreza e sofrimento, baseados na realidade que presenciava, envio-lhe hoje uma foto de outro quadro meu em que retrato dois pequenos vendedores de jornal, que não tendo onde morar, dormiam na própria oficina onde era impresso o jornal “Folha de Minas”.Forravam o chão frio de cimento da oficina com folhas de papel retiradas da bobina da máquina impressora e sobre as mesmas dormiam, para na manhã do dia seguinte apanhar os jornais impressos para vendê-los.[...] (PIERUC CETTI, 2001)



Fig. 58: *Jornaleiros* – Fernando Pierucetti, 1936. Coleção Museu Mineiro.

Miséria e *Jornaleiros* apresentam um aspecto do cotidiano da capital mineira em uma época conturbada pelas tensões políticas que dominavam o País.⁷⁵ As obras chamaram atenção não apenas pelas formas, mas também pelo seu conteúdo. Podem ser classificadas como modernas por conterem um forte apelo social urbano, possuindo uma mensagem instigada de elementos de denúncia e de comoção, representando um realismo que coincidia com o de outros artistas modernistas da época.



Fig. 59: *Miséria* – Fernando Pierucetti, 1936 Coleção Museu Mineiro.

⁷⁵ Esse período foi marcado pela Revolução de 1930, pela Revolução Constitucionalista de 1932, e pelo emergente Estado Novo de 1937. Para mais ver em: VELLOSO, Mônica. *O Modernismo e a questão Nacional*. Rio de Janeiro: 2003.

Dentro do exageramento[*sic*] dos processos do super realismo, a arte de Fernando revela-se pessoalíssima e o seu quadro *Miséria* pode ser posto, sem desvantagem alguma, ao lado das melhores produções nos gêneros de Santa Rosa e de Di Cavalcanti. É a sua melhor obra ali exposta, embora *Jornaleiros* e *Cambistas* também sejam bons (MEDEIROS, 1936).

Para pessoas como Fritz Teixeira Salles, Dimitrieff Diniz e David Jardim, as obras reafirmam suas orientações políticas. Os testemunhos destes intelectuais, acerca de *Miséria* e *Jornaleiros*, são consensuais, no que diz respeito à carga emotiva e dramática das cenas que denunciam a pobreza vivenciada por marginalizados, na cidade de Belo Horizonte. As obras expressam o sofrimento fustigante que atinge os personagens representados em cenas que alguns cronistas ressaltam como *assustadoras, comovedoras*, porém, *reais e cotidianas*.

Fernando realmente o fez com sucesso, o mais atual e moderno dos expositores Os seus trabalhos *Miséria* e *Sonhos de Jornaleiros, Mendigo e Bilheteiro* são verdadeiros e fustigantes panfletos, de dolorosa oportunidade. [...] Assustam-nos, nos quatro primeiros trabalhos, a expressão de dor imprimida em cada uma das fisionomias, dos desenhos, embora sejam flagrantes das esquinas de nossas ruas, e que se apresentam quotidianamente a nossos olhos (DINIZ, 1936).

O escritor José Bezerra Gomes deixou seu testemunho sobre as obras inovadoras de Pieruccetti: “Aí está uma exposição, expressão da arte moderna, para o povo entender e julgar. Os quadros de Fernando (principalmente *jornaleiros*) chegam até nós. Não é preciso chegarmos até ele. Falam seus discursos” (GOMES, 1936).⁷⁶ Outros visitantes da Exposição davam ênfase ao compromisso social manifestado nas obras:

Em minha modesta opinião, entretanto, os trabalhos que se destacam, sobretudo pela explosão de humanismo que deles desprendem, são os do jovem desenhista Fernando. Que sem ainda ter atingido o êxito de Delpino Jr. e outros mais experimentados, deixou transparecer obviamente a sua preocupação absoluta de refutar os risonhos propagadores da arte pela arte, considerando a necessidade de que deva ser objetivada para o sentido social (GUIMARAES, 1936).⁷⁷

Para Fritz Teixeira Salles, *Jornaleiros* é um flagrante da pobreza relatada com grande força de expressão, afirmando um sentido renovador;

Mas o maior de todos é mesmo “*Miséria*”; que expressão nos olhos do menino esfarrapado ao lado da mãe esfarrapada! Que grande protesto na mudez daqueles famintos! Por que os grandes protestos são sempre mudos. Ali não há uma argumentação inteligente, uma lógica que sofisma ou prova. Não. Há realidade, há vibração de vida. Não se discute. Demonstra. E que grande demonstração! São tipos populares, miseráveis, famintos. São instantâneos urbanos reais. Verdadeiros

⁷⁶ Texto retirado do Livro de Presenças da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, 1936.

⁷⁷ *Idem, ibidem.*

recortes da cidade, feridas da cidade tão linda. Talvez não sejam admirados como merecem (SALLES, 1936).

O que se pode captar do expressionismo vigente nas obras são distorções e exageros nas figuras e formas, como os pés dos garotos e um contraste escurecido assolando o ambiente. As demais características, que classificam a obra enquanto expressionista, é o choque emotivo manifestado pelo artista, através do contato com o mundo ao redor. Esta sensibilidade, apresentada por Fernando Pieruccetti, resultante de sua experiência e interação com o ambiente que o permeia, é intensamente traduzida nas obras *Miséria* e *Jornaleiros*. O artista representou o contraste de uma família de classe popular marginalizada, em uma sociedade predominantemente elitizada e hierarquizada como a de Belo Horizonte, da década de 1930. A exposição das obras, para segmentos abastados da sociedade belo-horizontina, sugere o sobressalto que elas causaram; seu comprometimento com a questão social, de acordo com as crônicas da época, é expresso nas obras como o mais comovente da mostra Bar Brasil de 1936.

Todavia, apesar de toda a polêmica que envolvia algumas obras do salão, é necessário observar que: “Poucos entre os inovadores chocavam a cultura pela simples vontade de chocar. Certamente se empenhavam em ser ofensivos, e o público lhes agradecia pela ofensa. No entanto, quase sempre as reações do sistema eram francamente desproporcionais aos choques sofridos” (GAY, 2009, p.27). Esta observação de Peter Gay é pertinente, refletindo como o modernismo era um movimento paradoxal, ao mesmo tempo em que destruía, queria construir, ao mesmo tempo em que era marginalizado, queria ser aceito pela sociedade, com suas obras pretendia escandalizar e por outro lado queria que fossem apreciadas.

O referencial teórico desenvolvido por filósofos como Walter Benjamin (1936)⁷⁸ e Theodor Adorno (1970)⁷⁹, é relevante para a compreensão de algumas obras apresentadas no Salão Bar Brasil de 1936. A análise é pertinente, pois se trata de obras harmonizadas com os movimentos contemporâneos, tais como o modernismo e sua relação com as transformações socioeconômicas do início do século XX. As obras de Fernando Pieruccetti e Delpino Júnior sublinham a dialética que engendrou a arte moderna do período. Para esses filósofos, a arte moderna foi profundamente afetada pelos novos agentes, pelas relações de produção e pelas técnicas, gerados pela dinâmica do capitalismo industrial.

⁷⁸ Para mais ver em: BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁷⁹ Para mais ver em: ADORNO, Theodor W. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

Benjamim (1936) observa que a indústria não só imprimiu uma influência na sociedade, mas também na arte. Entretanto, este filósofo segue o argumento que afirma que a indústria criou mecanismos de reproduzir, em massa, as obras de arte. Para ele, as obras reproduzidas realizaram uma influência nas demais manifestações artísticas. Os meios de reprodução não só criaram modos de se multiplicarem entre as massas, mas afetaram intimamente os artistas que detinham técnicas artesanais de criação. Seu raciocínio tem como ponto essencial a análise de que as obras suscetíveis às técnicas de reprodução perderam sua *aura*, fragmentando o que restava de ritualístico em sua essência. Ou seja, a arte, ao ser reproduzida, perdeu seu valor de unicidade, a autenticidade e sua capacidade de testemunho histórico. A obra de arte perdeu seu valor de uso ritualístico, para se resumir em uma mercadoria de valor de troca. Para Benjamim (1936), a salvação da obra de arte que perdeu sua essência ritual, deve ser sua conversão em uma obra de cunho político-social.

O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como este próprio testemunho baseia-se naquela duração, na hipótese da reprodução, onde o primeiro elemento (duração) escapa aos homens, o segundo – o testemunho histórico da coisa – fica idênticamente abalado. (BENJAMIN, 1986, p.7)

Adorno (1970) compreende que a arte moderna deva impor uma resistência ao domínio dos interesses econômico-materiais. Para ele a arte moderna, ou seja, a arte influenciada pela industrialização, deve ter uma ressonância voltada para a contestação social. A ausência de tais elementos de protesto fragmentam seu verdadeiro propósito, acarretando um processo de esvaziamento da arte, transformando-a em mais uma mera mercadoria da nova era industrial. Adorno (1970) ressalta que o abandono desses conteúdos sociais e políticos causaram a decadência de vários movimentos da arte moderna, como o expressionismo.

A ponta que a arte volta para a sociedade é por seu turno algo de social, reação contra a pressão opaca do corpo social; tal como o progresso intra-estético, progresso das forças produtivas, especialmente da técnica. [...] Esta arte moderna deve mostrar-se adulta á grande indústria, não a manipulando apenas. (ADORNO, 1970, p.46,47)

Desde sua inauguração, o Salão Bar Brasil chamou a atenção das autoridades de Belo Horizonte. Vários membros da administração municipal e estadual compareceram, devido à dimensão que o evento tomou na cidade. “Estavam presentes o representante do governador do Estado, Major Eudoxio dos Santos e representantes dos secretários do estado e outras

autoridades” (FOLHA DE MINAS, 1936). Representando o prefeito, Guimarães Menegale já destacou a importância da exposição para o circuito cultural da capital; “assegurou que o prefeito tem o máximo empenho em prestigiar qualquer iniciativa semelhante, que premeia *[sic]* e estimula os artistas mineiros” (FOLHA DE MINAS, 1936, p.03). O que se apresenta, enquanto significativo nesta mostra, é que ela levou as autoridades presentes a refletirem sobre o incentivo da arte. No dia 25 de setembro de 1936, data do encerramento da exposição, o artista J. B Alvarenga publicava em uma nota no Folha de Minas que, apesar de todo êxito do Salão Bar Brasil, existia a preocupação dos artistas de conseguirem afirmar sua importância dentro da sociedade belo-horizontina:

Infelizmente – acentuou - em nosso meio, os artistas ainda não podem se dedicar à arte. Têm de ganhar pão em outros misteres. Nossa organização social não permite a afirmação e expansão de valores artísticos. O público não é culpado. Se, em sua maior parte, ele não tem educação artística, é por que as condições econômicas de nosso povo não permitem isso. Esses quadros, disse Alvarenga – vão ser tirados dos *panneux* e esses bronzes vão descer dos pedestais e todos se recolherão melancolicamente aos lugares de onde vieram (FOLHA DE MINAS, 1936, p.03).

O prefeito Otacílio Negrão de Lima considerou os esforços dos artistas em promoverem a arte de Belo Horizonte e de se consolidarem socialmente. Na resolução n. 6 da Câmara Municipal, em outubro de 1936, o prefeito instituiu uma exposição anual de arte, oficializando os salões da cidade (AVILA, 1991). Em seu discurso, no encerramento da Exposição o Prefeito:

Reconhece que os artistas entre nós ainda não estão, infelizmente, em condições de se entregar inteiramente às criações de seus espíritos. Mas é preciso ter, como demonstraram os artistas modernos de Belo Horizonte, coragem para enfrentar todas as vicitudes *[sic]*, para educar o povo, para criar um ambiente mais favorável para a arte. Conclui dizendo que espera ver no ano próximo uma exposição tão boa ou ainda melhor que a deste ano. (FOLHA DE MINAS, 1936, p. 04).

Não só para os artistas, mas também para os visitantes, o Salão Bar Brasil significou um ressurgimento das artes de Belo Horizonte. A capital, que antes não possuía uma vanguarda dinâmica nas belas artes, despertava com artistas inovadores que, em potencial, poderiam elevar-se às demais metrópoles brasileiras. Marcos Mendonça, visitante da exposição, celebra: “Há Arte em Minas. Esta exposição é uma afirmativa irrefutável” (LIVRO DE PRESENCAS, 1936). A união dos artistas, com o objetivo de organizar uma exposição coletiva, significou também a emergência de uma classe de artistas em uma cidade que antes apresentava uma arte restrita. A conscientização do artista, enquanto agente social, foi enfatizada pelos organizadores da Exposição. Na nota elaborada por Renato de Lima e

Delpino Júnior, a exposição representa a união dos artistas pela defesa de sua representatividade. A arte não poderia ser um instrumento de vaidade e desinteresse, mas de consciência artística e política.

Os tíbios, os pusilâmines [*sic*], os grandes vaidosos, os que inconscientes das inúmeras dificuldades inerentes à arte expõem para fim exclusivo de publicidade; e os que não dipuserem [*sic*] à luta com desinteresse pessoal, visando o futuro da arte e dos artistas, não poderão participar de nossas futuras exposições. E esse será o primeiro passo para a seleção de valores morais, tão valiosos como os artísticos em nosso caso (FOLHA DE MINAS, 1936. p.4).

Desta forma, a exposição não se limitava à promoção de artistas e pintores. Ela tem a causa primordial de romper com os antigos paradigmas que se referem aos artistas apolíticos, meros expectadores e reprodutores de representações inócuas. Para os organizadores da exposição, ser artista é ter consciência de sua importância na sociedade e exercer sua condição de cidadão e de ser político. Para os organizadores e intelectuais presentes ao evento, existia um propósito além da divulgação e propaganda, que era o de inserir novos conteúdos, romper com os paradigmas de uma arte descompromissada com a sociedade:

Esta iniciativa ao que me parece, não teve absolutamente o intuito único e comum de disputar prêmios oficiais e nem o de venda de quadros para desentendidos “*blases*”, o que muito aumenta o seu mérito. Foi um produto espontâneo de artistas idealistas, sinceros, arrebatados por este espadachim da arte, que é Delpino Junior, e que marcaram, como objetivo principal, uma demonstração que já se faz em nossa terra muita coisa de apreciável no meio de gente moça, e de acordo com a época, como desaforo e repulsa aos velhos cânones fossilizados dos “*tabus*” da arte (DINIZ, 1936, p.05).

Para eles, a arte deveria ser mecanismo de transformação do mundo, não podendo se reduzir somente aos seus aspectos intrinsecamente estéticos. David Jardim, no seu texto *Arte Moderna* do catálogo do Salão Bar Brasil, enfatiza este sentido de comprometimento do artista com a sociedade: “A arte Moderna só será, pois, concebível com a condição de ser revolucionária, não só no sentido de afetar a técnica, mas no sentido de abrir novos horizontes para os homens” (JARDIM, 1936). Dando continuidade a seu texto, David Jardim salienta a importância da arte que denuncia as desigualdades sociais. “O que se trata hoje é de saudarmos e animarmos os novos. É preciso alegrarmos ante a disposição desses artistas que se levantam corajosamente para denunciar um amontoado de mazelas, de misérias, de estupidez e mentiras” (*idem*, 1936).

A partir da leitura das obras de Fernando Pieruccetti, Érico de Paula e Delpino Júnior, é evidente o ímpeto dos artistas de associarem suas produções a temas sociais –

principalmente nas obras, *Peúba*, *Noturno de Belo Horizonte*, *Jornaleiros* e *Miséria*. Alinhando o desejo de renovação estética, dessas obras, é possível identificar a ousadia apresentada nos desenhos de Érico de Paula como *Marte e Vênus* que ilustraram o catálogo do Salão e suas influências cubistas na *Caricatura do Barão de Von Tiesenhausen*. Este retrato, Barão von Tiesenhausen, apesar de ter sido ilustrado em 1934, foi exposto pela primeira vez na exposição do Salão Bar Brasil. A forma geométrica do desenho, configurada através de linhas retas e traços circulares apresenta uma expressiva influência não só do cubismo mas também do art déco.



Fig. 60: *Retrato do Barão Herman Von Tiesenhausen* (reprodução) – Érico de Paula, 1936. Coleção Wilma de Paula.

A ilustração *Marte e Vênus* já teria sido apresentada antes, em uma exposição de 1933, onde só estavam expostas obras acadêmicas. Para alguns críticos de arte, como Ivone Luzia Vieira, a sensualidade insinuada na obra e seus traços cubistas polemizaram e foram alvo de críticas.



Fig. 61: *Marte e Vênus* - Érico de Paula, 1936. Coleção Wilma de Paula.

Os organizadores do Salão Bar Brasil distribuíram um manifesto aos jornais. No manifesto constava que a função dos artistas mineiros seria a de trabalhar com ímpeto pela grandeza e progresso do Estado; unirem-se em prol do objetivo de “remover todos os obstáculos e arrostar corajosamente todas as dificuldades as quais as artes plásticas enfrentariam em Belo Horizonte”. Consta ainda no manifesto a necessidade de que a capital mineira erguesse-se e despertasse “disposta a prestigiar os seus autênticos valores”.

Não obstante, o resultado final da Exposição coletiva marcou o princípio da constituição de uma consciência vanguardista dos artistas de Belo Horizonte, principalmente dos caricaturistas, que por um viés foram responsáveis pelas obras que mais resultaram em inovação e polemização. Não se pode negar que isso foi mais que uma ação artística, mas uma ação política, de renovação e rejeição a paradigmas e referências de uma arte que há décadas vinha sendo financiada pelo Estado. Como citado anteriormente, a escolha de Delpino Júnior e sua insistência pela participação de caricaturistas constituíram a essência inovadora que resultou nos seus próprios trabalhos, nas obras de Fernando Pierucetti, nos cartazes políticos de Monsã e nos desenhos de Érico de Paula (VIEIRA, 1997).

Não se pode negligenciar, também, as fontes analisadas, que apontam a existência de interesse dos artistas, no sentido de que o Estado começasse a apoiar e a patrocinar suas obras. Muito mais do que um momento revolucionário, em termos artísticos, foi uma forma de chamar atenção da população local e dos órgãos públicos, para que estes se mobilizassem em favor dos artistas modernos. A grande maioria dos intelectuais protestava contra o

desprezível ou nulo apoio do Estado, em relação aos artistas da mostra. Aliando-se a este desejo revolucionário, de inovação, de contestação aos cânones e de formação de uma consciência vanguardística, existia um interesse destes artistas de se elevarem dentro do campo artístico. Era compreensível também a necessidade de entrarem dentro do mercado das artes, de maneira a valorizar economicamente suas produções. Os saldos da exposição foram positivos, tanto na conquista de um posto mais prestigiado, ou seja, o posto de consagração de suas obras de arte e também no que concerne à elevação de seu capital simbólico e econômico.

Entre os criadores da obra de arte é necessário ter em conta, por último, os clientes que contribuem ao criar valor apropriando-se materialmente (coleccionistas) ou simbolicamente (espectadores, leitores) e identificando objetiva ou subjetivamente uma parte de seu valor com tais apropriações. Em resumo, o que “faz as reputações” não é, como crêem ingenuamente os Rastignacs de província, tal ou qual pessoa influente, tal ou qual instituição, revista, semanário, academia, cenáculo, *marchand*, editor, nem sequer é o conjunto do que às vezes se chama “as personalidades do mundo das artes e das letras”: é o campo de produção tanto no sistema de relações objetivas entre estes agentes ou essas instituições e sede das lutas pelo monopólio do poder de consagração onde continuamente se engendram o valor das obras e a crença neste valor (BOURDIEU, 2010, p.159).

O Salão de Arte Moderna no Bar Brasil, em 1936, teve a característica principal da instauração de um movimento modernista que começou a compor gradualmente a fazer parte da cultura cotidiana em Belo Horizonte. Pode-se considerar que a mostra significou a conscientização de uma política cultural assumida, principalmente, por caricaturistas e intelectuais da cidade, - sendo estes indivíduos que compunham o corpo editorial de Revistas como *Semana Illustrada*, *Silhueta*, *Montanheza* e *Bello Horizonte* - na busca da formação de um mercado artístico propício à arte modernista na capital mineira e de uma corrente, ou até mesmo de uma escola de tendência não acadêmica.

Os artistas do salão de arte moderna Bar Brasil tiveram, entretanto, o propósito de formar uma vanguarda, ou um grupo que quebrasse a hegemonia acadêmica, através da inserção de inovações estéticas. A iniciativa de Delpino Júnior não se distancia das atitudes de artistas da vanguarda. Decidiu mobilizar e agrupar um número de artistas que possuíssem uma essência visivelmente inovadora, no aspecto estilístico. Ele viu tal potencial nos caricaturistas como Érico de Paula, Monsã e Fernando Pieruccetti, capazes de inserir essas inovações estéticas através da caricatura, gênero dinâmico, capaz de captar ligeiramente os aspectos da sociedade moderno contemporânea, de subverter os padrões clássicos, de improvisação e de agilidade, além de ter suas características estéticas e plásticas semelhantes aos estilos cubistas e expressionistas. A caricatura teria também uma função social ampla, por ser um gênero de

maior abrangência, por sua essência estilística mais objetiva que possibilita uma compreensão mais dinâmica por parte do receptor. Para Octávio Sgarbi⁸⁰ a caricatura era uma arte que possuía uma função social. Portanto se articularmos os ideais dos caricaturistas com os argumentos desse autor, podemos inferir a relevância da caricatura na sociedade e na cultura:

As artes exercem uma função social. Espelho de uma época, refletindo o que esta tem de bom ou de mau, elogiando ou criticando, elas são para o historiador um dos melhores documentos de que ele pode lançar mão para a reconstituição do passado. E de todas as artes é a Caricatura a que melhor reflete o seu tempo. (...) arma de combate e meio de reconstrução, ela tanto serve para destruir como para reformar. (...) Mas, ao mesmo tempo que condena, ela supre reformas, estabelece diretrizes; e toma um sentido educativo e construtor (SGARBI *apud* SILVA, 1989, p.27).

Do grupo que formou o salão, havia artistas que não poderiam ser classificados como modernistas. Porém, é necessário sublinhar o fato de que se tratou de um movimento inovador que abriu um caminho para que outros eventos e produções da mesma corrente pudessem ser realizados. Como observou Érico de Paula, “fomos uma espécie de bandeirantes, era o modernismo que começava em Minas nas artes plásticas” (PAULA, 1987). Finalmente, pode-se afirmar sumariamente que a exposição foi uma mostra modernista. Ela ficou marcada na memória coletiva como uma mostra de caráter inovador, por sua contestação à hegemonia da Sociedade Mineira de Belas Artes, sendo inaugurada na mesma data que a exposição de seu fundador, Aníbal Mattos. A data do Salão Bar Brasil evidencia o caráter rebelde do grupo do Salão Bar Brasil. A introdução de novos elementos, mesmo na forma e conteúdo: desenhos expressionistas e cubistas, influenciados pelo gênero caricato, além de temáticas que continham um realismo social.

Esse evento, além de ter representado um interesse mútuo da *intelligentsia* e dos artistas expositores, teve a influência de vários eventos culturais e políticos que floresciam no país. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi evidentemente uma referência, para a realização da Exposição, incentivando os intelectuais a reivindicar o modernismo, também nas artes plásticas da cidade. As transformações na política, que modificaram as características do Estado brasileiro, com a implantação da constituição de 1934, que substituiu a de 1891, e a modernização das estruturas, pela qual o país passava e uma nova fase de intensa industrialização entusiasmavam os intelectuais. Eles sentiam que a Modernidade deveria ser expandida em todos os aspectos da sociedade, inclusive na arte, onde suas ideologias de direita ou esquerda clamavam pela inovação, ou até mesmo revolução.

⁸⁰ Sobre a relação de arte e caricatura para mais ver em SGARBI, Octávio. Introdução à História da caricatura brasileira. Anuário da Imprensa brasileira. Rio de Janeiro, departamento de Imprensa e propaganda, 1942.

Em suma, observa-se que na história das artes plásticas de Belo Horizonte ocorreu uma verdadeira escalada, em que a Exposição de 1936 não surgiu espontaneamente. Muitos dos artistas já estavam em atividade, não em exposições, ou salões oficiais, mas desenhando, ilustrando e fazendo caricaturas em jornais e revistas, não só de Belo Horizonte. A Exposição, na larga história de obras de caricaturistas como Érico de Paula, Domingos Monsã, Fernando Pierucetti e Delpino Júnior representa o momento em que se revelaram conjuntamente como artistas de vanguarda, para a sociedade de Belo Horizonte. Porém, suas produções não eram menos inovadoras na forma e conteúdo, pelo contrário, foi esse fator que contribuiu para o sucesso e polêmica do Salão Bar Brasil. Suas caricaturas já circulavam por cerca de uma década na capital e já revelavam características modernistas.

É de suma importância destacar que sem o desenvolvimento urbano, tecnológico e industrial de Belo Horizonte o campo de produção sobre o qual os caricaturistas atuaram seria muito mais restrito, devido à esterilidade de aspectos que influenciavam suas obras. Dentro deste raciocínio, procurou-se realizar a relação dialética entre cidade-modernismo-caricatura, já que algumas formas de representação modernista da capital se expressaram através deste tipo de arte. Quando os elementos que compunham a cidade moderna passaram a influenciar diretamente as produções dos caricaturistas, e estes iniciaram o processo de autorreconhecimento, enquanto agentes que constituem este conjunto de movimentos que caracterizam a Modernidade, são instauradas suas práticas modernistas.

Desta forma, percebe-se que o desenvolvimento da cidade, nos aspectos estruturais, não só proporcionou uma paisagem urbana na qual esse grupo se inspirava, mas também ampliou sua área de atuação, que contribuiu para a ascensão no campo artístico belo-horizontino. A Exposição de Arte Moderna do Salão Bar Brasil, não só significou uma forma de conscientização do grupo, mas seu reconhecimento, enquanto artistas modernos, credenciando valor simbólico às suas produções. Tal Exposição preencheu as lacunas das manifestações modernistas de Belo Horizonte, contentando as expectativas de um setor da intelectualidade da cidade, significando simbolicamente o marco da emergência do modernismo em Belo Horizonte.

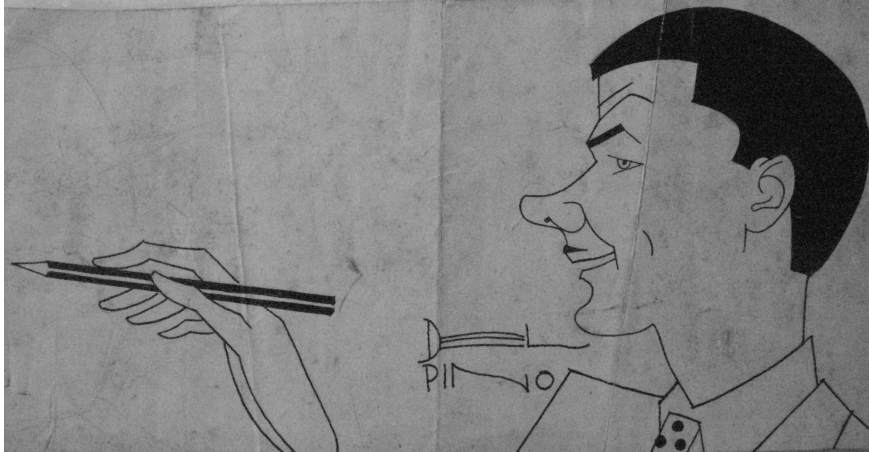


Fig. 62: Caricatura de Fernando Pieruccetti, – autor: Delpino Júnior, 1936



Fig. 63: Caricatura de Delpino Júnior, autor: Monsã, 1927

Fig. 64: Caricatura de Érico de Paula, 1927 – autor: Monsã



Fig. 65: Caricatura Monsã, 1927
– autor: Érico de Paula

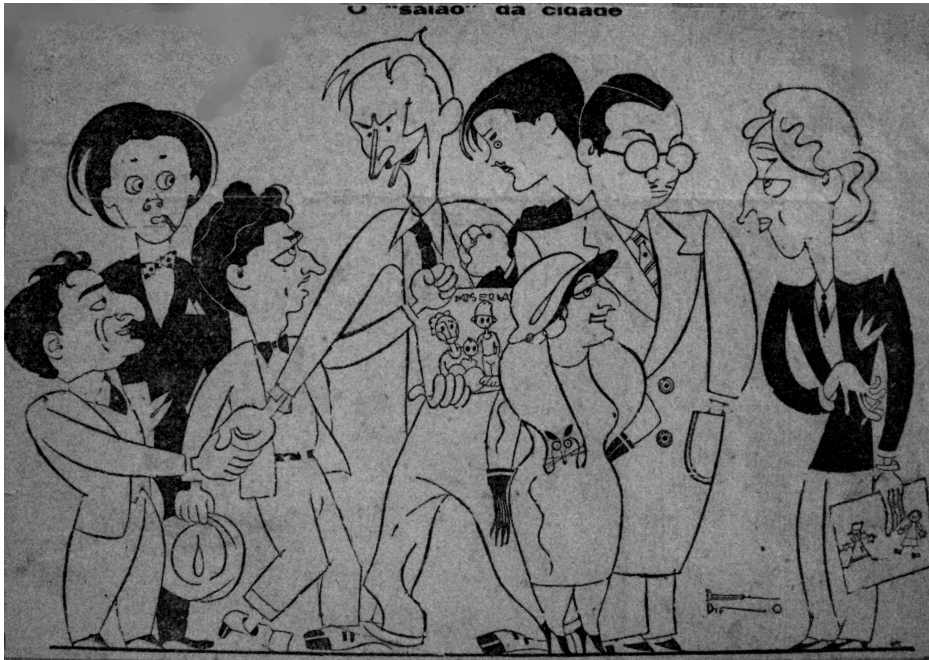


Fig. 66: Grupo de Artistas do Salão Bar Brasil, Folha de Minas, 1936, autor Delpino Júnior.



Fig. 67: Grupo de Caricaturistas da Revista Semana Ilustrada, Semana Ilustrada, 1927, autor Domingos Monsã.

CONCLUSÃO

É sob a regência da *autonomia* que os caricaturistas *modernistas*, no Brasil, e no caso deste trabalho, em Belo Horizonte, nas décadas de 1920 e 1930, buscaram transgredir a ordem da representação documental do impressionismo. Principalmente, através do lápis, criavam suas caricaturas, charges e cartuns, como forma de manifestarem o modernismo cultural. Este não expressava somente a modernização econômica que teve sua gestação com a industrialização capitalista que dominou o mercado mundial por mais de cem anos, e foi sucedida pelo *imperialismo ocidental*, com repercussões em todos os setores da sociedade, inclusive na arte. A referência ao termo *imperialismo ocidental* implica o modelo econômico de importação de produtos, mercadorias, além da reprodução ideológica e cultural de valores e comportamentos provenientes do eixo Atlântico Norte (ARIAS-NETO, 2003).

Como sói acontecer, as concepções de cunho ideológico e cultural se dão na sociedade concomitantemente com o processo de industrialização que, por sua vez, permite o desenvolvimento, principalmente econômico, mas não, necessariamente, repercute com a mesma intensidade na política e nas artes. Como afirma Canclini (2008), a disparidade entre modernismo e modernização foi muito intensa na América Latina e Belo Horizonte não fugiu à regra. Visto que capital mineira, foi projetada a partir dos referenciais urbanos mais avançados, no final do século XIX. A Modernidade, em suas estruturas concretas, não se difundiu espontaneamente na alma de seus habitantes. Ou seja, o projeto da cidade é desenhado como um marco simbólico da Modernidade não só em Minas Gerais, mas no Brasil, embora sua população apresentasse comportamentos e valores provincianos.

No entanto, tal desajuste complexo, entre modernização e modernismo, não são os únicos obstáculos que a metrópole impõe ao artista. Existem conflitos internos e outras causas que dificultam a produção de suas obras modernistas. Por exemplo, um campo artístico propício para sua atuação, um mercado e uma rede de comunicação que lhe permitam ampliar os expoentes de suas obras (CANCLINI, 2008). Tal dificuldade é perceptível nas atuações e nas produções dos caricaturistas em Belo Horizonte. Por um lado, a cidade era o palco de sua atuação que influenciou suas produções e ofereceu os elementos para se configurar uma manifestação harmônica com a Modernidade, mas por outro restringia aos artistas uma posição privilegiada no campo artístico. Paradoxalmente, a elite política da capital, nas primeiras décadas do século XX, ainda estava arraigada no século XIX, inapta social e culturalmente para viver em uma cidade moderna. Essa característica foi identificada pelo

prestígio dado à arte impressionista, predominantemente paisagística, pelo estamento estatal, patrocinador de artistas como Aníbal Mattos, Honório Esteves, Genesco Murta, por exemplo.

Esta constatação se dá de maneira nítida, com a vinda de Aníbal Mattos, do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, uma vez que este passou a figurar como ícone das artes na cidade, além de se projetar quase que incontestavelmente como o artista mor mineiro, durante mais de uma década, com suas aquarelas que, de fato, representavam as paisagens mineiras. Esse tipo de representação era, fortuitamente, prestigiado e reverenciado pela elite política do Estado, muito conservadora e arraigada em suas tradições, a tal ponto que vários autores se referem a esse conjunto de valores como exemplo de *mineiridade*. Através de pertinentes observações de Canclini (2008), é possível constatar que a modernização social em Belo Horizonte foi muito restrita, destinando-se apenas às classes abastadas. Não obstante, o modernismo cultural também não se propagou por toda a sociedade da capital mineira. Mesmo as revistas ilustradas, que tinham uma difusão e um público mais amplo, não tiveram a capacidade de chegar às classes populares, devido a fatores primordiais: culturais – analfabetismo-, e econômicos. Apesar de sua linguagem e visualidade mais acessível, as revistas ilustradas não conseguiram se propagar dentro dessas classes.

O desenvolvimento urbano de Belo Horizonte, que se intensificou nos anos 20 e 30 do século XX, propiciou o ambiente para a gestação de uma burguesia mais progressista, a expansão dos veículos de imprensa, de novas experiências artísticas e culturais, da industrialização, do aumento da classe operária e conseqüentemente o desenvolvimento de diversas ideologias políticas. Novas gerações, com influência de outros polos culturais, também amadureciam e tentavam impor suas novas concepções. Enquanto os acadêmicos impressionistas haviam nascido nas últimas décadas do século XIX, os caricaturistas nasceram no início do século XX. Não se pode deixar de relevar a questão de gerações, dentro do processo que condiciona o modernismo em Belo Horizonte, tanto na literatura quanto nas artes plásticas. Tal geração resultou no surgimento de novos grupos intelectuais, que criaram revistas como *A Revista* e *Leite Criôlo*. Foi muito relevante o papel dos intelectuais e escritores, na atuação junto aos caricaturistas, para o florescimento de uma arte essencialmente modernista. Assim também, o de demais agentes da *intelligentsia*, que colaboraram diretamente na divulgação e reivindicação de mais espaços para os caricaturistas. Os periódicos, portanto, foram os primeiros veículos de criação desses artistas que representavam Belo Horizonte de uma forma totalmente distinta dos impressionistas.

Recorrendo a Walter Benjamin, a metrópole representava o malefício e o benefício do artista. Ele a criticava, mas também a admirava. A cidade fornecia aspectos que o

influenciavam, mas por outro lado criava obstáculos para a produção e consagração de sua arte. Ela era a morte do artista, mas também era sua vida, porém nunca deixou de ser o espaço de atuação desse indivíduo. Ao analisar as produções dos caricaturistas, foi possível identificar todos esses processos.

A chegada de novos agentes na cidade, que trouxeram em suas bagagens o intercâmbio intelectual e conhecimento artístico, propiciou a dinamização de seu cenário cultural. Tais agentes condicionaram a formação de um grupo de artistas plásticos, que vieram a se destacar, a partir da década de 1930. Um grupo consciente, uma vanguarda capaz de fazer frente às artes dominantes na capital mineira. Enquanto manifestação modernista em Belo Horizonte, pode-se considerar que o grupo de artistas, que conseguiu trabalhar para os jornais e revistas, foi o marco inicial da inovação estética e se tornou referência para a propagação dessa arte moderna e inovadora. Destaque especial é dado à caricatura, pela função relevante do registro indelével da sociedade urbana de então.

Percebe-se, no período analisado, em Belo Horizonte, num primeiro momento, que os jornais *Folha de Minas* e *Estado de Minas*, (pertencentes a uma intelectualidade mais progressista, na época) apoiavam os caricaturistas, enquanto os jornais de cunho oficial como *Minas Gerais* e *Diário de Minas* davam suporte a artistas como Aníbal Mattos e Honório Esteves e à Sociedade Mineira de Bellas Artes. Ocorreu, no entanto, uma situação diametralmente inversa. Antes da Exposição de 1936, os artistas eram respeitados, enquanto se dedicavam a suas atividades específicas, neste caso, às caricaturas e charges. Porém, quando se arriscavam a outros tipos de artes, não existia o mesmo prestígio que era emprestado aos pintores impressionistas, os quais eram aureolados com *status* de *prima dona*. Some-se a isto o fato de os caricaturistas não conseguirem sobreviver, economicamente, apenas com o ofício de pintura.

É significativa a coincidência de historiadores sociais da arte quando relatam o surgimento da modernização cultural em vários países latino-americanos. Não se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social. Seus esforços para edificar campos artísticos autônomos, secularizar a imagem e profissionalizar seu trabalho não implica enclausurar-se em um mundo esteticista como fizeram algumas vanguardas europeias inimigas da modernização social. Mas, em todas as histórias, os projetos criadores individuais tropeçam com a atrofia da burguesia, com a falta de um mercado artístico independente, com o provincianismo, com a árdua competição, com academicistas, com ranços coloniais, com o indianismo e o regionalismo ingênuos (CANCLINI, 2008, p.79).

Ao contrário dos impressionistas, os artistas considerados modernos, no Salão de Arte Moderna do Bar Brasil 1936, antes de se sagrarem pintores, tinham como primeiro ofício a

caricatura, para depois tentarem sua arte em outras áreas. As obras desses caricaturistas tinham, em sua essência, mais consonância com as correntes estéticas modernistas. As características da caricatura estavam mais próximas dos 'ismos' das vanguardas artísticas do início do século XX, como o Expressionismo e o Cubismo. Suas produções não ressoaram como um eco direto, mas sofreram influência dos surtos modernistas que ocorreram no país e no mundo, durante o princípio da década de 1920. Isso é possível enfatizar, pois as ilustrações, de acordo com especialistas como Ivone Luzia Vieira (1997), tinham influências das novas correntes artísticas europeias que foram trazidas pelo grupo paulista de 1922.

É pertinente inferir que o Salão de Arte Moderna do Bar Brasil, em 1936, foi uma estratégia dos caricaturistas ou artistas que, de certo modo, estavam marginalizados do campo artístico da capital. Através desse evento, tentaram sua ascensão e consagração simbólica no campo. Toda a polêmica e o alarde provocado pela mostra, com o apoio de setores da imprensa e de intelectuais, foram fatores para elevar o nível e o prestígio de suas produções. Além disso, o fato de ter mobilizado o setor público, com a presença de funcionários da municipalidade e o reconhecimento do então prefeito, Otacílio Negrão de Lima, propiciou aos artistas um maior reconhecimento na sociedade belo-horizontina.

Ao considerarmos que a caricatura e a charge são formas de manifestação artística e, neste contexto, são expressões modernistas, por captarem os aspectos e processos frutos da Modernidade e do espaço urbano, refutamos a tese de Ávila (1987), quando afirma que enquanto a literatura estava em seu período de esplendor, as artes plásticas estavam distantes do modernismo. Levamos em conta que a autora se referiu à arte acadêmica, predominantemente expressada por artistas impressionistas. Deve-se, também, muito, ao fato de a hierarquia, imposta pelas Belas Artes, ter, por muito tempo, desprezado essas formas de expressões como arte. Mas, como já fora constatado, os caricaturistas que expuseram no Salão de Arte Moderna do Bar Brasil foram negligenciados durante a década de 1920 e início da década de 1930. Daí, torna-se mais relevante para este trabalho pesquisar como tais caricaturistas percorreram seus caminhos, até o ano de 1936.

A revisão historiográfica sobre a caricatura e o modernismo, realizada por autores como Silva (1990), Belluzo (1992), Fabris (1994) e Velloso (1996) é expressivamente frutífera para uma reflexão sobre tal movimento no Brasil. Sem a contribuição desses autores, não seria possível argumentar sobre a grande heterogeneidade manifestada pelo modernismo brasileiro, em diferentes locais e tempos. Também não existiria o suporte, por parte da história, para resgatar agentes que enriqueceram o cenário cultural de Belo Horizonte, durante as décadas de 1920 e 1930, com uma arte peculiar. Domingos Monsã, Érico de Paula,

Fernando Pieruccetti e Delpino Júnior não foram escolhidos como objeto de investigação aleatoriamente, mas sim devido as suas atuações e contribuições para o modernismo local.

Jacques Rancière (2009) diz que as formas de partilha sensível estruturam a maneira pelas quais as artes podem ser concebidas e pensadas como obras artísticas e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais.

Assim é que caricaturistas, na cidade de Belo Horizonte, das décadas de 1920 e 1930, gradativamente começam a estruturar, pensar e conceber sua arte, não apenas com viés político, mas numa busca de inserção social que refletisse as novas estruturas e movimentos sociais que se autodenominavam modernistas. Essa arte que renasce é internalizada na cultura tipográfica e iconográfica, no entrelaçamento da letra e da imagem, com vinhetas e cartuns, inovando a tipografia romântica. Instintivamente, os cartunistas recuperam o pensamento *benjaminiano* sobre o valor ritual da imagem e de unicidade da obra de arte, uma vez que a mesma não pode perder sua ‘aura’, enquanto perdura sua função ritual, na medida em que é ‘autêntica’.

A partir daí, pode-se compreender as funções exercidas pela noção de Modernidade. Mas ‘Modernidade’ é mais do que uma denominação confusa. Em suas diferentes versões, ‘Modernidade’ é o conceito que se empenha em ocultar a especificidade desse regime de artes e o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte. Traça, para exaltá-la ou deplorá-la, uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não representativo ou antirrepresentativo. (RANCIÈRE, 2008, pp.34-35).

Considerando que a *mimesis* é uma representação fiel da natureza e, portanto, toda a criação artística é uma forma de representar o mundo, pode-se assegurar que a obra do caricaturista representa essencialmente uma contradição à *mimesis*, recusando a pura figuração, mas sim uma espécie de representação que não valorizou a pura semelhança, mas, pelo contrário, a caricaturização. “O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno” (RANCIÈRE, 2008,p.33). Seguindo o raciocínio do autor, este afirma que, ao rejeitar o mundo da pura representação documental, o caricaturista valoriza a arte como interpretação do mundo. A Modernidade que os caricaturistas absorveram foi configurada em um processo de ruptura com o formal, com o acadêmico, com

a reprodução, com a busca da representação fiel do mundo, ou seja, da mimesis. O efeito da Modernidade na caricatura catalisou aspectos representativos, porém, absorveu os resíduos dessa realidade e os metamorfoseou em forma estilística de oposição ao antigo. Pois, o mundo moderno, para os caricaturistas não era visto de forma documental. Ele era visto de forma interpretativa: efêmero, transgredido, veloz, bizarro e caótico, sem perder seu tom artístico, a essência da caricatura neste contexto tornou-se inovadora e antimimética.

É sob essa ótica que os artistas da caricatura em Belo Horizonte, principalmente a partir da Exposição de Arte Moderna do Salão Bar Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, dão início à entronização da caricatura em jornais, revistas e periódicos, como arte moderna, gradualmente aceita pela sociedade, na medida que expressava, de uma forma muito sutil, as mazelas e os “arranjos políticos” para a manutenção do *status-quo*, em detrimento do bem-estar social da maioria da população que não tinha acesso às benesses da burguesia dominante.

Antes do Salão de Arte Moderna do Bar Brasil, os caricaturistas não tinham plena consciência e convicção de que suas produções eram modernistas. Eles adquiriram e desenvolveram essa consciência com a mostra de 1936. Os caricaturistas lograram captar a essência modernista que se alastrava nos circuitos artísticos brasileiros. Conseguiram assimilar os aspectos que a Modernidade ascendente edificou em Belo Horizonte, registrando suas nuances em suas produções artísticas. Mesmo com resquícios tradicionalistas, representaram uma geração que conseguiu se desprender do conservadorismo e dialeticamente projetar os processos de modernização estrutural urbana em suas manifestações modernistas.

Em suma, deve-se enfatizar as características das produções de Domingos Monsã, Érico de Paula, Fernando Pierucetti e Delpino Junior, que se tornaram manifestações modernistas, uma vez que suas obras dialogavam com uma cidade que sofria os processos da modernização.

Tais processos podem ser identificados desde uma visão mais ampla – a cidade estaria inserida na dinâmica do capitalismo global – até repercussões de menor escala; registro das novas formas de comportamento que se contrapunham ao comportamento provinciano carregado de resquícios coloniais; a identificação de novos aparatos tecnológicos que gradualmente eram inseridos no cotidiano da pequena à grande burguesia (automóveis, rádios, cinema, fotografia, gasolina e eletricidade); interpretação de eventos políticos globais e locais como o imperialismo e a primeira guerra mundial, além do conflito entre facções burguesas que gerou as revoluções de 30 e a constitucionista de 1932; realização de intercâmbio com

intelectuais, principalmente de revistas modernistas mineiras; também, expansão de nível estético, influenciado por correntes modernistas.

Todas essas repercussões surgiram como consequência econômica, social, política e/ou cultural, dentro da modernidade que irrompe no país, na medida em que Belo Horizonte possuía uma roupagem moderna, porém, em sua essência mantinha resquícios de tradição, e paulatinamente se adaptava ao ritmo dessa nova ordem.

IV.REFERÊNCIAS:

4.1 BIBLIOGRAFIA

ABREU, Eide Sandra Azevedo. Walter Benjamin e o tempo da grande indústria. **Revista Diálogos**, DHI/UEM, Maringá, 02: 65-79,1998.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max; **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios : (1980-2005): volume 1 : **modernismo**, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006. 351p.

_____. A semana. In: **Artes Plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 05. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp.99-105.

ANDRADE, Luciana Teixeira de; **A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, C/Arte, 2004. 207p. (Política & sociedade). pp.23-189.

_____. *O Espírito do modernismo*. **Cadernos de Ciências Sociais** (Porto), Belo Horizonte, v. 4, n. 6, pp. 33-41, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. O Modernismo. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp.180-190.

ARIAS-NETO, José Miguel. Primeira República: economia cafeeira, urbanização e industrialização. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano**: volume 1 o tempo do liberalismo excludente - da proclamação da república à revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ÁVILA, Cristina. Modernismo em Minas - literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto. **Análise e Conjuntura**, Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, vol. 1, nº 1, jan./abril, 1986. pp.165-199.

_____. **Processo de Modernização do Espaço Cultural Mineiro**. Coleção Artes & Postais. Belo Horizonte, Fernando Pedro Editorial, 1994. pp.05-20.

ÁVILA, Cristina e BERNIJ, Eliana Mourão. **Anibal Mattos e seu tempo**. Belo Horizonte: PBH-Secretaria Municipal de Cultura, 1991. pp.8-22.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. BUSO, Mariane Cristina. **FACTOS da Atualidade** : Charges e caricaturas em Curitiba. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba , Curitiba, maio de 2009.

BELLUZZO, Ana Maria Moraes. **Voltolino e as raízes do Modernismo**. São Paulo: Marco Zero, 1992.

_____. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Passagens In: **Paris capital do Século XIX**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007.

BERGSON, Henri Louis. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Marshall. Marx, Modernismo e Modernização In: **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 99-137.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, pp. 31-32.

BRITO, Mário da Silva. O estopim do Modernismo In: **História do modernismo brasileiro: volume 1 : antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Vera Cruz.Literatura brasileira) pp.100-180.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da historia em Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: EDUSP, 1994.

BOIME, Albert. *Jacques-Louis David: Scatalogical Discourse in the French Revolution, and The Art of Caricature*, **Arts Magazine**, February 1988 (Reprinted in Catalogue French Caricature and the French Revolution, 1789-1799, Edited by James Cuno, UCLA, 1988.

BORGES, Maria Eliza Linhares (org.). **Campo e Cidade na Modernidade Brasileira**. Belo Horizonte: Argumentum, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Três Estados do Campo. In: **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 2008.

BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James. O nome e a natureza do Modernismo. In: BRADBURY, Malcom e MCFARLANE, James. **Modernismo: Guia Geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAGA, Vanuza Moreira. . Sylvio de Vasconcellos e o Pensamento Moderno em Minas Gerais (1939-1964). In: **VIII Encontro Regional Sudeste de História Oral**, 2009, Belo Horizonte. Anais do VIII Encontro Regional Sudeste de História Oral. Belo Horizonte, 2009.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa, Vega, 1993.

CAMARGO, Silvio César. **Modernidade e Dominação**: Theodor Adorno e a teoria social contemporânea. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

CAMPOFIORITO, Quirino. A República e a Decadência da Disciplina Neoclássica. 1890-1918. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CAMPOS, Regina Helena de Freitas. Helena Antipoff: razão e sensibilidade na psicologia e na educação. **Estudos avançados**. vol.17 no.49 São Paulo Sept./Dec. 2003.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das Almas**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

CASTRO, Maria Céres Castro Spínola; A Aventura da Imprensa In: CASTRO, Maria Céres Castro Spínola; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira (org). **Folhas do Tempo**: Imprensa e Cotidiano em Belo Horizonte 1895-1926. Belo Horizonte: UFMG, AMI, PBH, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**.Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. O verde-amarelismo. In: **Brasil, Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHOAY, Françoise. *O Reino do Urbano e a Morte da Cidade*. **Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História PUC SP**. São Paulo, n.18, pp.1-427 . maio, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Ed. UFMG, Belo Horizonte:1999.

DIAS, Fernando Correia; **O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica**. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte : [s.n.]: 1968. pp.20-80.

DUARTE, Rodrigo Aldeia. Modernidade e Tradição nos modernismos Brasileiros, **Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas** - Ano 02, número 03, 2003.

DUARTE, Constância Lima. **Dicionário Biográfico** de Escritores Mineiros, Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DUSS, Peter. Presidential Address: *Weapons of the Weak, Weapons of the Strong-The Development of the Japanese Political Cartoon*. **The Journal of Asian Studies**, Vol. 60, N. 4 (Nov., 2001), pp. 965-997 Published by: Association for Asian Studies Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2700017> Accessed: 28/04/2010.

ECO, Umberto. **Caricatura**. In: História da Feiura. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte e política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: C/ARTE; São Paulo: FAPESP, 1998.

_____. Modernidade e Vanguarda: o caso Brasileiro In: FABRIS, Annateresa **Modernidade e Modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

FARIA, Maria Auxiliadora; GROSSI, Yonne de Souza. *A classe operária de Belo Horizonte: 1897-1929*. V **Seminário de estudos mineiros: a República Velha em Minas**. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982. pp.165-199.

FARIA, Carlos Aurélio P. A memória cinzelada: em busca de uma consciência político-social. Análise dos monumentos belorizontinos aos Inconfidentes. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). **BH: Horizontes Históricos**. 1 ed. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

FIGOLI, Leonardo Hipólito Genaro; NORONHA, Ronaldo de. et al. *O Antigo e o Moderno: O Campo artístico em Belo Horizonte no início do século XX*. **32º Encontro da ANPOCS**, GT Pensamento Social, 2006.

FRANCASTEL, Pierre. Dimensões da expressão figurativa. In: **A Realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1965. pp.21-87.

FLORES, Elio Chaves. Coisa Pública, Atos e Traços (1979-1964). In: **República às Avessas**: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil contemporâneo (1993-1930). UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2002.

GAY, Peter. **Modernismo**: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Le printemps adorable a perdu son odeur/ O olhar contido e o passo em falso**. ALEA, volume 9, número 1 janeiro-junho, 2007, pp. 64-74.

GOMBRICH, E. H. Arte Experimental. In: **A história da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1979. pp. 440-480.

_____. **Arte e Ilusão**. Trad. Lisboa: Martins Fontes, 1997.

_____. o Arsenal do Cartunista. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau outros ensaios sobre a teoria da arte**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Eusp, 2001.

GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: , v. 6, n. 11, pp. 62-77, FGV, 1999.

GORELIK, Adrián. **O moderno em debate**: cidade, modernidade, modernização. In: Wander. Miranda (org.). Narrativas da modernidade, Belo Horizonte, Autêntica, 1999.

IPANEMA, Rogéria Moreira de. *História e imagem impressa: bases para uma discussão de arte no império do Brasil. XIII encontro de história ANPUH Rio*. Rio de Janeiro, 2007.

JOVIANO, Lúcia Helena da Silva; OLIVEIRA, Luís Eduardo de. **Sobre o signo da modernidade e do progresso: a produção de um discurso oficial para o passado Juiz de Fora**. Ouro Preto: Ed.UFOP, 2008.

JULIÃO, Letícia. Itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliane de Freitas; (Org.). **BH: Horizontes históricos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996. pp. 49-119.

KARL, Frederick Robert. Tornando-se moderno, uma visão de conjunto. In: **O moderno e o modernismo: a soberania do artista, 1885-1925**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KRAKAUER, Sigfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: CosacNaify, 2009.

LAFOURCADE, Alejandro. **La revista Humor como medio opositor a la dictadura militar**. Buenos Aires, 11 de marzo de 2004.

LIMA, Luis Augusto; MAGALHÃES, Geraldo; VIEIRA, Ivone Luzia. **O modernismo em Minas: O Salão de 1936**. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1986. pp. 7-18.

LE GOFF, Jacques - *Antigo/Moderno*. In: **Enciclopédia Einaudi**, vol. I - Memória - História. Dir. de Ruggiero Romano. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LUSTOSA, Isabel. O Texto e o Traço: a imagem de nossos primeiros presidentes através do humor e da caricatura. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: volume 1 o tempo do liberalismo excludente - da proclamação da república à revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Humor e Política na Primeira República*. **Revista USP**, n. 3, São Paulo, Setembro, Outubro Novembro, 1989.

MALAGÓN, José Enrique Peláez, *Historia de la Caricatura*, **Clío**, n. 27, Valencia, 2002.

MARTINS FILHO, Amílcar Vianna. **A economia política do café com leite (1900-1930)**. Belo Horizonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, PROED, 1981.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre Literatura e Arte**. São Paulo: Global Editora, 1986.

MELLO, Ciro Flávio Bandeira. A noiva do trabalho - uma capital para a República. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). **BH: Horizontes Históricos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

MERTON, Robert K. **A ambivalência sociológica e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MICELI, Sergio. Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil. In: **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o Golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. *A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, pp. 195-212, jul.-dez. 2007.

MONTE-MÓR, Roberto L. M. PAULA, João Antonio. **Formação histórica: três momentos da história de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, CEDEPLAR, FACE/UFMG 20 de julho de 2004.

MUSSE, Christina Ferraz. **A imprensa e a memória do lugar: Juiz de Fora, 1870-1940**. Juiz de Fora: Intercom, 2002.

NEVES, Margarida de Souza. **Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: volume 1 o tempo do liberalismo excludente - da proclamação da república à revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

PAULA, João Antonio de. *Memória e esquecimento, Belo Horizonte e Canudos: encontros e estranhamento*. **Revista Varia História**, 1997. Belo Horizonte: UFMG, n.18, setembro 1997.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. **Relatos de época: Una cartografía de América Latina (1880-1920)**. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito**. São Paulo, Editora 34, 2003.

_____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. Belo Horizonte ou o estigma da cidade moderna. **Varia História**. Belo Horizonte: UFMG, n.18, pp.61-66, setembro 1997.

PLAMBEL. **O processo de desenvolvimento de Belo Horizonte: 1897-1970**. Belo Horizonte: Plambel, 1979. 2v. pp.03-125.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, **CLACSO**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. p.227-278.

RANCIÈRE, Jacques. Dos Regimes da Arte e do pouco interesse da noção de modernidade. In: **A partilha do Sensível**. São Paulo: EXO, editora 34, 2009. pp. 27-44.

READ, Herbert Edward. O expressionismo: A teoria da Arte Subjetiva. In: **A arte de agora agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. pp. 55-75.

REAVES, Wendy Wick. *The Art in Humor, the Humor in Art*. Source: **American Art**, Vol. 15, N. 2 (Summer, 2001), pp. 2-9 Published by: **The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum** Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3109344>. Accessed: 05/01/2010.

ROMERO, José Luis Romero. A Cidade burguesa. In: **America Latina: As cidades e as Ideias**. Rio de Janeiro, EDUFRJ,

ROMUALDO, Edson. Para Ler Caricatura, Cartum e a Charge In: PELLEGRINI, Sandra (org.). **Dimensões da Imagem: Uma abordagem teórica e metodológica**. Maringá: EDUEM, 2005.

RONCAYOLO, Marcel. *Mutações do Espaço Urbano*. A Nova Estrutura da Paris Haussmanniana. **Projeto História**, EDUC, São Paulo, 18 de maio, 1991.

SALIBA, Elias Thomé. Preparando o Espírito para Belle Époque In: **Raízes do Riso: A Representação Humorística na História Brasileira**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

SARIGÜL, Baran. **The Significance of Caricature in Visual Communication**. IZMIR UNIVERSITY OF ECONOMICS, Faculty of fine arts and design department of visual communication design, 2009.

SGARBI, Octávio. **Introdução à História da caricatura brasileira**. Anuário da Imprensa brasileira. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa e Propaganda, 1942.

SEVCENKO, Nicolau. História e Literatura. In: **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHUTZ, Alfred. Ensaio de Psicologia Social. In: **Estudios sobre teoria social**. Buenos Aires: Amorrortu, 1974. pp.95-107.

SCHWARTZ, Jorge. O expressionismo pela crítica de M. de Andrade, Mariátegui e Borges. In: BELLUZZO, Ana Maria Moraes. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: 1990.

_____. Estética Vanguardista e Revolução. In: **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: Edusp: Iluminuras, 1995. pp.425-462.

SILVEIRA, Anny Jacqueline Torres. O sonho de uma petite Paris: os Cafés no cotidiano da Capital. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). **BH: Horizontes Históricos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

SIMMEL, Georg. The Conflict in Modern Culture In: SIMMEL, Georg. **On individuality and social forms**. Chicago: University of Chicago, 1971. pp. 375-393.

_____. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Gilberto (org.), **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1987 pp. 13-28.

_____. De la essência de la cultura. **El individuo y La libertad**. Barcelona: Península, 1986.

SILVA, Marco Antonio. **Caricata República: Zé Povo e o Brasil**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

SILVA, Regina Helena Alves (org.). **Cenas de um Belo Horizonte**. Prefeitura de Belo Horizonte, 1994.

_____. **A Cidade de Minas**. Belo Horizonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 1991.

SKIDMORE, Thomas. **Uma História do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

SOUZA, Marco Antônio. A República dos desvalidos e a Nova Capital de Minas. In: PAIVA, Eduardo França. Belo Horizonte. **Histórias de uma cidade Centenária**. Belo Horizonte: Faculdade Newton Paiva, 1997. p. 59-63.

TELES, Gilberto Mendonça (org.). O modernismo brasileiro. In: **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 273-396.

TENÓRIO, Guilherme Mendes. *Representações dos populares nas revistas ilustradas*. **XIII encontro de história ANPUH Rio**. Rio de Janeiro, 2007.

VAZ, Paulo Bernardo Ferreira: De Liberty a Marinoni: Feição e Feitura Jornalística. In: CASTRO, Maria Céres Castro Spínola; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira (org). **Folhas do Tempo: Imprensa e Cotidiano em Belo Horizonte 1895-1926**. Belo Horizonte: UFMG, AML, PBH, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. O Modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: volume 1 o tempo do liberalismo excludente - da proclamação da república à revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista*. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

_____. *A "cidade-voyeur": O Rio de Janeiro visto pelos Paulistas*. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, no. 4: 55-65, dez. 1993.

VIEIRA, Ivone Luzia. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da (org.). **Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. pp. 114-165.

_____. In: SILVA, Newton; D'Aguiar, Antônio. **Belo Horizonte, a cidade revelada**. Belo Horizonte: Fundação Emílio Odebrecht, 1989. p.133-145.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 48, 2005, pp. 117-123.

WAIZBORT, Leopold. Individualismo. In: **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, pp. 491-504.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **La Política Del Modernismo**: Contra los nuevos Conformistas. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.

4.2 FONTES ESCRITAS:

A ARTE Moderna. **Revista o Surto**, Divisão de Periódicos da Biblioteca Nacional, fevereiro e março de 1934, n. 2, p.53.

A CAPA de Actualidade. Revista Actualidade, Rio de Janeiro, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: [s/d].

A EXPOSIÇÃO dos artistas Modernos: Uma nota distribuída aos jornais pelos seus organizadores. **Folha de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 15/09/1936, n. 588.

A REPRISE de um banquete. Semana Ilustrada, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 30/10/1927.

ALBERTO Delpino, **Novo Horizonte**, Belo Horizonte. Arquivo Municipal de Belo Horizonte: 07/09/1910.

ANDRADE, Carlos Drummond. Canção dos Amigos: Estado de Minas. Coleção João Batista Monsã: 03/01/1936.

ARANHA, Graça. Mocidade e Estética. **Revista Estética**, Rio de Janeiro. Fundação Casa Rui Barbosa: 1927. p.4-1.

ARTISTAS do Brasil. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro. Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 06/1907.

A SOCIEDADE Mineira de Belas Artes, **Diário De Minas**, Belo Horizonte, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 1918, p.1.

BARRETO, Abílio. A Imprensa de Bello Horizonte até a inauguração da Capital. Belo Horizonte: **Memória Histórica e Descritiva**. Belo Horizonte, Editora Rex, 1936, p.387.

Bello Horizonte Através Do Lápis de Monsã: Figuras da Capital Mineira. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, Coleção João Batista Monsã: 18/11/1927.

BRANT, Juarez. Modernismo e Nacionalismo. **Cidade Vergel**, Belo Horizonte, Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 05/1927.

CAMPOFIORITO, Quintino. **Belas Artes**: Jornal dos Artistas Plásticos. Rio de Janeiro, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: ano V, 1939, nº 53-54.

CATÁLOGO Recital De Roxane E S.Mello, **Recorte de Periódico**. Belo Horizonte, Coleção João Batista Monsã, 1939.

COM ÊXITO invulgar inaugurou-se ontem no Bar Brasil, a Exposição de Arte Moderna, organizada por Delpino Júnior. **Estado de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 11/09/1936. n. 2920 p. 07

DELPINO JUNIOR, André. Auto retrato. **Recorte de jornal**. Belo Horizonte, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: s/d.

DELPINO. **Semana Ilustrada**. Belo Horizonte, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 1929, p.9.

DISCURSO proferido no encerramento da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil. Pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima. **Estado de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 03/10/1936. n. 2940.

DINIZ, Dimitrief. A exposição de arte moderna. **Folha de Minas**, Belo Horizonte Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 20/09/1936, n. 593. p.05.

ENCERRADA a Exposição de Arte Moderna. **Folha de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 25/09/1936.p. 04.

ENCERRA-SE hoje a Exposição de Arte do Bar Brasil. **Estado de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 24/09/1936. n. 2941.

Os pioneiros da Arte Moderna em Minas. **Estado de Minas**, Belo Horizonte: Coleção Wilma de Paula:01/01/1987.

EXPOSIÇÃO de Artes Modernas. **Estado de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 10/09/1936. n. 2927.

EXPOSIÇÃO de Aníbal Mattos, **Vita**, Belo Horizonte, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 1913.

EXPOSIÇÃO GERAL de Belas Artes. **Correio Mineiro**. Belo Horizonte. Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 20/06/1933, p. 6.

EXPOSIÇÃO Renato de Lima: Será Inaugurada hoje essa mostra de pintura. **Minas Gerais**, Belo Horizonte. Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 01/04/1934.

FELIX, Idamaris. O Pai do Galo e da Raposa. **Estado de Minas**, Belo Horizonte. Coleção Yedda Pieruccetti: 21/05/2000.

FESTIVAL de Caricaturas. **O Pharol**, Juiz de Fora. Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 29/01/1924.

FERES, Luiz. **Carta de Luiz Feres a Fernando Pierucetti**. Santa Luzia. Coleção Yedda Pierucetti: 02 de set. 1991.

FILHO, João Dornas. O Meu Abraço. **Semana Ilustrada**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 09/06/1928.

FILHO, Xavier. O Estado da Arte em Minas. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 1936.

FRIERO, Eduardo. O Sorriso da Cultura. **Semana Ilustrada**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 09/06/1928, n. 52/53.

GOMES, Carlão. Mangabeira Alegria o Futebol Mineiro desde a década de 40. Estado de Minas, Belo Horizonte, Coleção Yedda Pierucetti: 03/10/1994.

GOULART, Theodoro. Os 3 de Érico. **Minas Gerais**, Belo Horizonte. Coleção Wilma de Paula: 13/11/1934.

HENRIQUE Diniz Filho: O Intelectual do Povo. **Folha de Minas**, Belo Horizonte: Coleção Yedda Pierucetti, 1936.

HORA de Arte. **Jornal Cataguases**, Cataguases. Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 2/08/1925, p.2.

ITINERÁRIO Artístico de Belo Horizonte. **O Grifo**, Belo Horizonte, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 12/1942, n. 8.

JARDIM, David. Arte Moderna. **Catálogo da Exposição de Arte Moderna**, Bar Brasil, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: Belo Horizonte, 1936.

LARA, Cecília (org). **A Revista**. edição fac símile, Belo Horizonte: 1978.

LIVRO DE PRESENCAS da Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, Belo Horizonte, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 1936.

LOPES, Benedito. Érico e a sua Arte. **A Pátria**, Juiz de Fora, Coleção Wilma de Paula: 1930.

MANIFESTO Verde, **Revista Verde**. Cataguases: Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 1927, p.2.

MANIFESTO Festa, **Revista Festa**. Rio de Janeiro. Fundação Casa Rui Barbosa, 1927.

MATTOS, Aníbal. Impressões do IIIº Salão de Belas Artes de Belo Horizonte. **Jornal dos Artistas Plásticos**. Rio de Janeiro, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 10/1939, n. 53/54.

MEDEIROS, Luiz. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, Coleção Yedda Pierucetti: 16/09/1936.

MENEGALE, J. Guimarães. **Arte e Imaginação**. Catálogo da Exposição de Arte Moderna, Bar Brasil. Belo Horizonte, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 09/1936.

NAVA, Pedro. **Beira Mar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. pp. 114 e 182.

NAVA, Pedro. **Galo das Trevas**: as doze velas imperfeitas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 425.

GOULART, Theodoro. Os 3 de Érico, **Minas Gerais**, Belo Horizonte. Coleção Wilma de Paula: 11/ 1934.

O BANQUETE do Lápis e da Penna. **Semana Ilustrada**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 23/10/1927.

O ENORME sucesso do salão dos artistas modernos. **Folha de Minas**, Belo Horizonte: Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 16/09/1936, p.4, n. 590.

O SEGUNDO Salão da Cidade e a sua significação na vida artística de Minas. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 19/10/1938, p.9.

O III SALÃO de Belas Artes de Belo Horizonte. **Tentativa Revista de Cultura**. Belo Horizonte, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 10/1939, p.58.

O CARICATURISTA Monsã e sua nova perspectiva de trabalho. **Semana Ilustrada**, Belo Horizonte, Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 07/07/1928, n. 56-57.

OFICINAS do Diário, **Diário de Minas**, Belo Horizonte. Coleção Yedda Pieruccetti: 06/02/1936, 3ª edição.

PEREIRA, G.A. O Salão Mineiro de Pintura: Notas Impressionistas. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 1934, p.03.

PERET, José. Confraternização das Raças. Revista Vida de Minas, Belo Horizonte. Arquivo Municipal de Belo Horizonte: 01/06/1915.

PIERUC CETTI, Fernando. **Juca Fubá Visita uma cidade**. Departamento Nacional de Educação: Ministério da Educação e Cultura. In: Coleção Educar n. 12, volume 3.

PIERUC CETTI, Fernando. **Carta de Fernando a Antônia**. Coleção Yedda Pieruccetti: Belo Horizonte, 06/06/1991.

RAUL e Gastão Penalva. **Estado de Minas**, Belo Horizonte. Coleção João Batista Monsã: 1928.

RESENDE, Henrique de. O artista Delpino. **Para Todos**, Rio de Janeiro. Coleção Alberto Delpino de Mendonça: [22 dez. 1928?] (data provável).

REVELAÇÃO. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 12/09/1936. n. 2929.

SALÃO de Genesco Murta, **Diário De Minas**, Belo Horizonte. Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 1925, p.3.

SALLES, Fritz Teixeira. A exposição de Arte. **Folha de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 06/09/1936, n. 580.

SILHUETA. Imprensa de Minas. **Jornal A Pátria**, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 1923.

SILVA, Jair. O subterrâneo dos Artistas. Folha de Minas, Belo Horizonte, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 18/09/1936. n. 592. p. 03.

SILVA, Jair. Fernando. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, Coleção Yedda Pieruccetti: 10/08/1936.

SILVEIRA, Victor. As Artes em Minas. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 1925, p.539.

UM pintorzinho no horizonte. **Revista Fon Fon**, Rio de Janeiro, Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 1916.

UMA EXPOSIÇÃO de arte moderna que se inaugura. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 11/09/1936. n. 584, p. 04.

UMA EXPRESSIVA Mostra de Arte Mineira. **Folha de Minas**, Belo Horizonte. Hemeroteca do Estado de Minas Gerais: 09/09/1936. n. 582. p.04. col 05/07.

VIDA artística: Exposição de caricaturas: **Jornal do Commercio**, Juiz de Fora. Coleção Alberto Delpino de Mendonça: 10/09/1923.

IV EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes, **Diário De Minas**, Belo Horizonte. Arquivos Especiais da Superintendência de Museus de Minas Gerais: 1928, p. 3.

V. ANEXOS

5.1 LISTA DE INSTITUIÇÕES E ACERVOS CONSULTADOS:

ARQUIVO MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Seção de Periódicos

Data: 02/02/2010 a 22/02/2010

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Arquivo Linhares

Data: 10/03/2010 a 24/03/2010

FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA, Rio de Janeiro.

Setor de Pesquisa: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

Data: 19/01/2010

BIBLIOTECA NACIONAL, Rio de Janeiro.

Coleção de Periódicos

Data: 18/01/2010

BIBLIOTECA ESTADUAL LUIZ DE BESSA, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Hemeroteca do Estado de Minas Gerais ^{Labell}

Divisão de Periódicos

Datas: 06/01/2010 a 12/01/2010 - 25/01/2010 a 01/02/2010

SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS DO ESTADO DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Diretoria de Gestão e Acervos Museológicos: Arquivos Especiais

Data: 09/09/2009 a 13/09/2009

5.2 RELAÇÃO DE REVISTAS CONSULTADAS:

- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 9 de setembro de 1933, n.3.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 16 de setembro de 1933, nº 4.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 23 de setembro de 1933, n. 5.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 30 de setembro de 1933, n. 6.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 7 de outubro de 1933, n. 7.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 14 de outubro de 1933, n. 8.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 21 de outubro de 1933, n. 9.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 28 de outubro de 1933, n.10.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 9 de novembro de 1933, n.11.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 30 de novembro de 1933, n.14.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 7 de dezembro de 1933, n. 15.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 19 de janeiro de 1934, n. 18.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 3 de fevereiro de 1934, n.19.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 8 março de 1934, n. 21.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 7 junho, 1934 , n. 27
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 19 junho, 1934, n. 31
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 2 agosto, 1934, n. 32
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 9 de outubro de 1936, n. 72.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 30 de outubro de 1936, n. 73.
- Revista Bello Horizonte, Belo Horizonte, 14 de maio de 1937, n. 81.
- Revista Cidade Vergel, Belo Horizonte, junho de 1927, n. 2.
- Revista Momento, Belo Horizonte, 23 de janeiro de 1936, n. 26.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 2 de janeiro de 1936, n. 2.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 23 de janeiro de 1936, n. 5.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 6 de fevereiro de 1936 n. 7.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 13 de fevereiro de 1936, n. 8.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 20 de fevereiro de 1936, n. 9.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 5 de março de 1936, n. 10.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 26 de março de 1936 n. 13.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 2 de abril de 1936, n.14.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 9 de abril de 1936 n. 15.
- Revista Montanha, Belo Horizonte, 23 de abril de 1936, n. 17.

Revista Montanha, Belo Horizonte, 30 de abril de 1936, n. 18.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 7 de maio de 1936, n. 19.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 21 de maio de 1936, n. 21.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 28 de maio de 1936, n.22.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 4 de junho de 1936, n. 23.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 11 de junho de 1936, n.24.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 18 de junho de 1936, n.25.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 25 de junho de 1936, n.26.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 2 de julho de 1936, n. 27.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 9 de julho de 1936, n. 28.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 16 de julho de 1936, n. 29.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 23 de julho de 1936, n. 30.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 30 de julho de 1936, n. 31.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 3 de setembro de 1936, n. 32.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 28 de setembro de 1936, n.34.
Revista Montanha, Belo Horizonte, 28 novembro de 1936, n. 35.
Revista Novo Horizonte, Belo Horizonte, 7 de setembro de 1910, ano I, n. 1.
Revista Novo Horizonte, Belo Horizonte, outubro de 1910, ano I, n. 2.
Revista Novo Horizonte, Belo Horizonte, novembro de 1910, ano I, n. 3.
Revista Novo Horizonte, Belo Horizonte, dezembro de 1910, ano I, n. 4.
Revista Novo Horizonte, Belo Horizonte, janeiro de 1911, ano I, n. 5.
Revista O Surto, Ano I, Belo Horizonte, dezembro de 1933 e janeiro de 1934, n. 3 e 4.
Revista O Surto, Ano I, Belo Horizonte, fevereiro e março de 1934, n. 5 e 6.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 4 de setembro de 1927, n. 14.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 16 de setembro de 1927, n.16
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 25 de setembro de 1927, n.17.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 2 de outubro de 1927, n. 18.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 16 de outubro de 1927, n 20.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 23 de outubro de 1927, n.21.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 30 de outubro de 1927, n.22.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 6 de novembro de 1927, n. 23.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 12 de novembro de 1927, n.24.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 26 de novembro de 1927, n. 26.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 10 de dezembro de 1927, n. 28.

Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 17 de dezembro de 1927, n.30.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 14 de janeiro de 1927, n. 33.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 4 de fevereiro de 1928, n. 36.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 11 de fevereiro de 1928, n.37.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 1928, n. 38.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 3 de março de 1928, n. 39.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 10 de março de 1928, n. 40.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 31 de março de 1928, n. 43.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 9 de junho de 1928, n.52-53.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 23 de junho de 1928, n 54-55.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 10 de novembro de 1928, n. 72-73.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 24 de novembro de 1928, n. 74-75.
Revista Semana Ilustrada, Belo Horizonte, 29 de dezembro de 1928, n 76-77.
Revista Silhueta, Juiz de Fora, Segunda Quinzena, março 1927, ano I, n. 2.
Revista Silhueta, Belo Horizonte, março de 1932, n.1.
Revista Silhueta, Belo Horizonte, abril de 1932, ano I, n..2
Revista Silhueta, Belo Horizonte, 17 de maio de 1932, n. 3.
Revista Silhueta, Belo Horizonte, 20 de maio de 1932, n. 4.
Revista Silhueta, Belo Horizonte, agosto, setembro, outubro de 1932, ano I, n.6.
Revista Silhueta, Juiz de Fora, março de 1927, ano I, n. 2.
Revista Surto, Ano I, dezembro de 1933 e janeiro de 1934, n. 3 e 4.
Revista Surto, Ano I, fevereiro e março de 1934, n. 5 e 6.
Revista Tank, Belo Horizonte, janeiro de 1919,ano I, n. 1.
Revista Tank, Belo Horizonte, maio de 1915, ano I, n. 5.
Revista Yára, Belo Horizonte, 15 de dezembro de 1927, n. 3.

5.3 TABELA 1. Jornais e revistas em BH entre o período de 1920 a 1925

O Arauto (1º)	24.02.22
O Arrepiado	16.07.21
Avante	08.06.24
O Cupido	04.06.22
O Ba-ta-clan	11.11.23
O Calafate	05.02.22
O calunga	12.07.25
A Capital (5º)	18.02.21
Carnaval(1º)	26.02.22
O Chicote	31.07.21
O Cinema	06.05.25
O Collégio	07.10.25
O Comércio(3º)	26.11.22
Estado de Minas(3º)	01.06.20
Excelsior	27.01.22
Os Fenianos	06.02.21
Footing	05.06.21
A Gazeta	25.05.23
O Horizonte	08.04.23
O Diário (2º)	07.02.25
Diário de Notícias(2º)	01.02.22
Diário Popular	01.07.21
Echo	22.03.25
O Esqueleto	18.07.20
A Esquina	22.04.20
Mercúrio	30.10.25
Minas Postal	15.07.22
Minas Sport	11.10.25
Monitor Mercantil Mineiro	03.06.25
O Nabo	13.05.23
A Notícia	12.01.20
A Nova Idéia	26.03.22
Opinião	01.01.22
Pela Vida	12.03.21
A Instrução	22.12.23
Jornal do Povo	21.06.24
O judas	15.04.22
A Vida Nova	25.01.25
Você Coloniale	10.07.24
A Voz de Minas (1º)	16.07.21
A Voz de Minas (2º)	03.06.23
O discípulo	08.05.23
O Pierrot	12.02.23
A reacção	15.01.22
O Rebate	18.06.21
A Ribalta	03.05.22
Seis Horas	03.02.23
Revista de Commércio (1º)	15.06.24
Destemidos	22.02.25
A Escola	05.20

5.4 TABELA 2. Jornais e revistas em BH, entre o período de 1926 a 1930

Correio da Tarde (2º)	04.06.28
Diarinho Reclame	03.04.29
O Brasil	10.01.26
O Carnaval (2º)	16.02.26
A Caveira	25.06.27
O Charleston	19.12.26
A Folha Acadêmica	07.07.27
Folha da Noite	01.04.29
Fuzarca	09.11.29
Grito de Minas	04.07.27
Gazeta Esportiva e Leis	10.12.27
Diário do Comércio	01.11.27
Diário da Manhã	16.07.27
Diário Mineiro	12.06.29
Diário da Tarde (3º)	31.01.27
A Epoca (4º)	19.09.26
O Estado (2º)	19.08.27
O Momento (2º)	07.09.27
O Momento (3º)	12.09.29
Humanidade	27.09.29
Jornal da Noite	11.11.29
Jornal do Viajante	05.04.26
O K-Louro	24.12.27
Leite Criôlo	13.05.29
A Trombeta	16.02.26
Vae Quebrá	27.03.27
A Verdade (1º)	27.08.26
Vida Esportiva	14.11.27
Voz da Escola	08.12.29
A Boa Semente	01.06.26
Cidade Vergel	05.27
O Graphico Mineiro	30.10.29
O Pirolito	03.09.28
O Preparatorio	20.05.28
O Repporter Mineiro	12.08.28
Santo Antonio	13.06.29
Squilla (Lea)	07.11.26
Revista Carnavalesca	19.02.28
Revista de Minas	10.01.29
A Verdade Operária	02.11.29
Revista da Universidade de Minas Gerais	1930
Semana Ilustrada	25.06.27
Terra Mineira	05.28
A Ventarola	03.28
Yara	15.11.27
O Zíngaro	21.06.29
Anacuê	22.07.28



Dissertação defendida pelo aluno **ANDRÉ MASCARENHAS PEREIRA** em **23** de agosto de **2011** e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. **Regina Helena Alves da Silva** – Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Maria Eliza Linhares Borges**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Elio Chaves Flores**
Universidade Federal da Paraíba