

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS ADMINISTRATIVAS  
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO**

**WESCLEY SILVA XAVIER**

**O ETERNO LEGADO MODERNISTA DE CATAGUASES-MG NO  
PASSADISMO DO CÍRCULO PRIVILEGIADO DA CULTURA**

**Belo Horizonte  
2013**

WESCLEY SILVA XAVIER

**O ETERNO LEGADO MODERNISTA DE CATAGUASES-MG NO  
PASSADISMO DO CÍRCULO PRIVILEGIADO DA CULTURA**

Tese apresentada ao Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração da Universidade Feral de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Administração.

Área de concentração: Estudos Organizacionais e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri

**Belo Horizonte  
2013**

Ficha catalográfica

X3e  
2013

Xavier, Wesley Silva.  
O eterno legado modernista de Cataguases-MG no  
passadismo do círculo privilegiado da cultura [manuscrito] /  
Wesley Silva Xavier, 2013.  
300 f.: il.

Orientador: Alexandre de Pádua Carrieri.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração.  
Inclui bibliografia (p. 263-271) e anexos.

1. Cultura – Cataguases (MG) – Teses. 2. Filosofia  
Marxista – Teses. 3. Arte – Aspectos econômicos – Teses. 4.  
Administração – Teses. I. Carrieri, Alexandre de Pádua. II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-Graduação  
e Pesquisas em Administração. III. Título.

CDD: 306.4098151



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Faculdade de Ciências Econômicas**  
**Departamento de Ciências Administrativas**  
**Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração**

ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ADMINISTRAÇÃO do Senhor **WESCLEY SILVA XAVIER**, REGISTRO N° 103/2013. No dia 29 de maio de 2013, às 09:00 horas, reuniu-se na Faculdade de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, a Comissão Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 17 de maio de 2013, para julgar o trabalho final intitulado "**O Eterno Legado Modernista de Cataguases - MG no Passadismo do Círculo Privilegiado da Cultura**", requisito para a obtenção do **Grau de Doutor em Administração**, linha de pesquisa: **Estudos Organizacionais e Sociedade**. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

APROVAÇÃO;

( ) APROVAÇÃO CONDICIONADA A SATISFAÇÃO DAS EXIGÊNCIAS CONSTANTES NO VERSO DESTA FOLHA, NO PRAZO FIXADO PELA BANCA EXAMINADORA (NÃO SUPERIOR A 90 NOVENTA DIAS);

( ) REPROVAÇÃO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 29 de maio de 2013.

NOMES

ASSINATURAS

Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri .....  
ORIENTADOR (CEPEAD/UFMG)

Prof. Dr. Luiz Alex Silva Saraiva .....  
(CEPEAD/UFMG)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Amélia Pereira de Carvalho .....  
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Elcemir Paço Cunha .....  
(Univeridade Federal de Juiz de Fora/MG)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silke Kapp .....  
(Escola de Arquitetura/UFMG)

*A todos os ausentes da história oficial da cidade*

## AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é um trabalho muito solitário, mesmo que tenhamos pessoas que apreciamos ao redor. Acredito que ela nos faz pessoas mais egoístas, pelo menos no período de sua gestação. Se não estamos escrevendo-a, estamos pensando nela. Se por algum momento nos pegamos sem pensar na tese, vem logo um sentimento de culpa que nos aponta a necessidade de retornar a ela, mesmo em pensamento. Por outro lado, sua dialética nos conduz necessariamente a agradecer muitas pessoas que acabam sendo fundamentais neste processo de escrita solitário, sem as quais seria impossível *abandonarmos* a tese.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha esposa Mariana Procópio. Agradeço pelo amor, apoio, compreensão, força e paciência que tem me dedicado nestes últimos nove anos de nossas vidas. Agradeço também pela revisão gramatical da tese.

Aos meus pais, José Wilson Xavier e Vanda Helena da Silva Xavier, por todo apoio conferido durante a minha formação. Por acreditarem que a educação dos filhos fosse o melhor caminho, e por me fazer compartilhar destes mesmos valores. Ao meu irmão, Geovane, pela amizade que muitas vezes se expressa no silêncio; pelo respeito e apoio que temos um pelo outro.

À minha *belle famille*, Nando, Bete, Murilo, Nanda e Carla, por todo apoio, carinho e torcida nestes últimos nove anos.

Ao meu orientador Alexandre de Pádua Carrieri pela amizade, pela liberdade incondicional a mim concedida na definição do tema. Por me mostrar que o tema já existia nas inquietações que eu trazia na forma de enxergar a minha cidade natal. Agradeço muitíssimo por ter acreditado em mim, mesmo quando me faltavam bases da área de Estudos Organizacionais. Também, pelo incentivo e ajuda quando optei por fazer o doutorado sanduiche e, por fim, pela compreensão e paciência nesta reta final.

Agradeço também aos membros da banca. Antes de tudo, por se mostrarem solícitos à data de defesa, apesar da agenda atribulada de todos. Individualmente, agradeço à professora Silke Kapp pela generosidade e paciência que teve comigo nestes últimos três anos, sendo extremamente solícita em seu curso sobre *Teoria Crítica da Produção do Espaço*

*Arquitetônico*, ao responder questionamentos muitas vezes incipientes pela falta de formação em Arquitetura; também, pelas valiosas contribuições na defesa de projeto. À Professora Cristina Amélia Pereira de Carvalho, pelas contribuições conferidas na qualificação e defesa de projeto, além de me fazer acreditar na possibilidade de um trabalho em equipe efetivo, quando na companhia de Gustavo Madeiro organizamos uma edição especial da Revista *Gestão & Sociedade*. Ao Luiz Alex Silva Saraiva, pelo apoio e incentivo constantes desde o início do doutorado; por ser um dos grandes entusiastas e pesquisador a fazer presente a questão da cidade dentro dos Estudos Organizacionais; enfim, por manter a porta de sua sala sempre aberta às minhas angústias. Finalmente, e não menos importante, a Elcemir Paço Cunha, pela amizade irrestrita nestes últimos seis anos; por ser um espelho de ética e seriedade com a qual a carreira acadêmica deve ser encarada; pela profunda contribuição em manter vivo o marxismo diante de tantos fantasmas; pelas leituras e interpelações diversas, principalmente acerca da questão da estética em Lukács.

Gostaria de agradecer a todos os professores e funcionários do Grupo Escolar Balão Mágico; da Escola Estadual Carmelita Guimarães; da Escola Estadual Francisco Inácio Peixoto; do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais; da Universidade Federal de Viçosa; da Universidade Federal de Minas Gerais.

Em especial, gostaria de agradecer ao meu ex-orientador, professor Ricardo Silveira Martins. Agradeço pela amizade nestes últimos seis anos. Pela liberdade, quando ainda no mestrado, de cursar disciplinas que nada tinham a ver com meu tema de pesquisa, mas que talvez, percebendo que meus interesses futuros seriam outros, entendia a importância para a minha formação. Agradeço à professora Ana Paula Paes de Paula pelas disciplinas ofertadas e discussões suscitadas, certamente fundamentais para meu amadurecimento. Da UFRV, agradeço em especial aos professores Rodrigo Gava e Afonso Lima, pelo apoio e amizade nestes últimos dez anos.

Ao professor Jean-François Chanlat, por me receber tão gentilmente em Paris. Por ter me dado total liberdade na elaboração e condução do plano de trabalho. À professora Anaïs Collet, pela disposição em discutir meu tema de tese, por me colocar em contato com vários pesquisadores e por me enviar informações de cursos e seminários em Paris, que me foram bastante úteis. Ao professor François Cusin, por todas as discussões, críticas e apontamentos

realizados no seu curso sobre Sociologia Urbana, que por ora não entram nesta tese, mas que certamente serão recobrados em estudos futuros.

Aos meus amigos de Cataguases, em especial, ao Felipe, Janison, Maurício, Ricardinho, Robert, Robinho. Neste grupo de amigos de Cataguases não poderia deixar de citar minha imensa gratidão a Thiago Segall Couto e Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira. Agradeço a vocês pelas várias discussões a respeito desta inquietação que nos é comum sobre a *vocação cultural* de Cataguases. Vocês me ajudaram a clarear muitos pontos e certamente são coautores invisíveis desta tese. Agradeço também aos amigos da UFV, e de forma muito especial ao Felipe Zani, que além da amizade, me proporcionou guarida durante as minhas pesquisas na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Aos meus amigos da turma de mestrado, Gustavo (mesmo quase sempre ausente), Róbson (por sempre me ligar às sextas-feiras com a agradável pergunta: e aí, já acabou a tese?) e ao Big (grande amigo, pela amizade, guaridas em BH, cervejas e afins – os afins sempre fritos, porque se é frito, é bom!). A todos os amigos da turma de doutorado/2009, em especial aos velhos amigos Amon, Carol, Fernanda Tarabal e Renata Bicalho.

Aos grandes amigos de república, Carlos, Dinho, Gustavito, Léo, Luiz Felipe, Ricardo, Rubens, Thiago Caliari e Ticão.

A todos os professores, funcionários e alunos do CAD/UFMG, Centro Universitário UNA, FIC-Unis e FACAT. Em especial, ao coordenador do curso de História da FIC-Unis e amigo, Inácio Frade, por gentilmente ceder todo seu acervo digitalizado do jornal *O Cataguases*, e principalmente pelos diálogos sobre a cidade nestes últimos dois anos, muito importantes para os rumos que esta tese tomou. Ao José Otônio, pela imensa ajuda no Arquivo Público Municipal e por ter viabilizado parte das entrevistas.

Aos meus grandes amigos do *premier étage* da *Maison du Brésil*, pela convivência maravilhosa: João Moraes, Mariana Renovato, Luciana Silveira, Jony Silveira, Daniel Pimenta, Mariana Campos, Daniel Silva, Márcio Bilharinho Naves, Antônio Carlos Dias Jr, Aline Armonia, Markus Kuppe. Aos amigos do *cinquième*, que me acolheram na curta jornada. Aos demais amigos da Maison Luis Felipe Netto Lauer e Heraldo Miranda. A

Letícia Fantinel e Simone Cota, pela amizade e imensa ajuda com as burocracias da *Université Paris-Dauphine*. *Le restau ne me manque pas!*

Ao CNPq, pela bolsa concedida durante o doutorado no Brasil e no Exterior, sem a qual seria muito mais árduo este trabalho.

Fundamentalmente ao Américo, Ana Paula, Anderson Fuscão, Bigode, Cacati, César Piva, Djalma, Francisco, José Júlio, José Vitor, Lúcia Helena, Luiz Fernando, Marcelo Sarmiento, Márcia do Vale, Miriam, Paulo Alonso, Pedro Marcos, Odete Valverde, Rogério Tumati e Tarcisinho.

Ao Clube Atlético Mineiro, simplesmente por existir!

“Um senhor tinha uma casa de negócio, e escreveu uma carta: *preciso de uma pessoa que saiba fazer conta*. Aí ia uma pessoa lá, ele perguntava: ‘dois e dois’? A pessoa respondia ‘quatro’. Ele dizia: ‘vai embora, você não sabe’. Quando chegava outro ele perguntava: ‘três e três’? A pessoa respondia ‘seis’. Ele voltava a dizer: ‘vai embora, você não sabe’. Aí chegou um lá, ele perguntou: ‘um e um, quanto é?’. A pessoa disse: por favor, me dá um pedaço de papel e um lápis. Então, o senhor disse: ‘você sabe!’. Se você tem aquilo na cabeça mas não tem no papel, não importa provar”.

***Sr. José Júlio***

## RESUMO

Nesta tese busco compreender o processo de formação de um círculo privilegiado da cultura que se inicia na instauração da arquitetura modernista, posteriormente elevada à condição fundante de uma cidade de vanguarda, e se mantém a partir das políticas culturais estabelecidas por fundações mantidas pelo capital. Parto de um pressuposto que a dominação cultural representa uma extensão do poder que o capital exerce sobre o trabalho, reduzindo as possibilidades de transformação a partir das elaborações artísticas. As orientações teóricas que sustentam a esta tese estão assentadas sobre uma concepção marxista da estética, de forma que a elaboração artística viabilize na superestrutura possibilidades de mudanças efetivas nas relações materiais de base. A partir da dialética entre base e superestrutura, a produção artística como reflexo da realidade pode estabelecer um caráter transformador da vida social, ao passo que a obra de arte represente de maneira efetiva possibilidades de contrapor e superar as contradições existentes no capital quando recobra seu caráter objetivo na própria vida humana. Outros eixos de orientação teórica foram empregados nesta tese, com destaque para o papel desempenhado pela produção modernista, particularmente a literatura e a arquitetura. A construção da pesquisa se deu a partir do emprego do método materialista histórico-dialético, de forma estabelecer uma relação histórica entre capital e cultura, mediados na esfera da vida social. Para tanto, foram conduzidas pesquisas documentais em arquivos municipais e nacionais, além de entrevistas não estruturadas com pessoas ligadas às fundações culturais, poder público, representantes de manifestações culturais independentes destes grupos, e sindicatos. Os dados foram tratados a partir de uma análise marxista do discurso, de forma que este pudesse ser tratado como elemento idealista de uma superestrutura que mantém relação dialética com a base, com as questões da vida social. Os resultados encontrados sinalizam que a tradição modernista imposta à cidade é decorrência de uma disputa pelo controle político da cidade da qual um dos grupos participantes era formado por industriais. Assim, o capital vê na arquitetura modernista não apenas a possibilidade de assumir o controle político, como também de demarcar a *fundação* de uma nova cidade, distinta daquela herdada de uma economia cafeeira gerida por velhas oligarquias. A decorrência dessa aproximação entre capital e cultura é um processo de elitização das manifestações artísticas na cidade, tornando-se mais forte com o surgimento das fundações culturais. As fundações passam então a determinar as atividades artísticas a partir dos projetos por elas desenvolvidos. Entretanto, essa evolução histórica não se dá de forma linear. Diversas mudanças na política das fundações foram identificadas, diretamente influenciadas pela aproximação ou distanciamento do capital. Mesmo com as mudanças, o caráter restritivo do círculo privilegiado da cultura se mantém, de forma que o resgate do passado seja sempre recobrado a fim de justificar as ações desenvolvidas pelas fundações. O resultado mais recente se verifica no processo de industrialização da arte a partir da criação de um polo audiovisual que congrega todas as fundações. As manifestações artísticas se transformam em insumos a serem utilizados pela indústria do audiovisual, de forma que as possibilidades de transformação a partir da arte sejam inviabilizadas pelo caráter fabril empregado a manifestações culturais específicas.

**Palavras-chave:** estudos organizacionais; marxismo; estética materialista; produção cultural; industrialização da arte.

## ABSTRACT

This these aims at understanding the development of a cultural favored circle which begins with the introduction of modernist architecture, later elevated to founding condition of an avant-garde town, and continues through cultural policies established by foundations funded by capital. It is assumed that cultural domination is an extension of the power of capital over labor, reducing the possibility of transformation stemming from artistic elaborations. A Marxist view of aesthetics underpins the theoretical orientations of this thesis, so that art might allow, in the superstructure, for the possibility of effective changes in the material relations at the base. From the base/superstructure dialectic, art as a reflection of reality may become a transformative force in society, inasmuch as the work of art effectively represents ways to juxtapose and overcome the contradictions in capital when it regains its objective attributes in human life. Other relevant theoretical orientations were employed in this thesis, deserving mention the role of modernist production, especially literature and architecture. The research adopted the historical-dialectical materialist method, in order to establish a historical relationship between capital and culture in society. For this purpose, documental research was conducted in national and municipal archives, in addition to unstructured interviews with people involved with cultural foundations, the government, representatives of independent cultural manifestations of these groups, and unions. The data were treated through a marxist discourse analysis, in which discourse may be viewed as an idealistic element of a superstructure that holds a dialectical relationship with the base, that is, with the issues of social life. The results indicate that the modernist tradition imposed on the city is a result of a dispute over political control, in which one of the groups of participants consisted of industrialists. Thus capital sees in modernist architecture not only the possibility of taking over political control, but also of defining the foundation of a new town, distinct from the one inherited from a coffee-based economy run by old oligarchies. A consequence of this confluence of capital and culture is the control of artistic manifestations by the elites, a process that intensifies with the emergence of cultural foundations. The foundations become determinants of artistic activities by advancing their own projects. However, this evolution does not progress linearly. Several changes in the foundations' policies were identified, directly influenced by their closeness to or remoteness from capital. Even with the changes, the restrictive nature of the cultural favored circle is maintained, so that a recovery of the past is always used to justify the actions taken by the foundations. The latest result is the industrialization of art by the establishment of audiovisual cluster bringing together all the foundations. Artistic manifestations become inputs to be used by the audiovisual industry, so that the possibility of change stemming from art is negated by the manufacturing component applied to specific cultural manifestations.

**Key-words:** organizational studies; marxism; materialist aesthetics; cultural production; industrialization of art.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Ministério da Educação e Saúde (MES)	104
FIGURA 2 – Ministérios do Trabalho e da Fazenda	107
FIGURA 3 – Apartamentos Econômicos Gamboa	113
FIGURA 4 – Conjunto do Pedregulho	114
FIGURA 5 – Mapa de Cataguases	136
FIGURA 6 – Primeiras Grandes Obras Arquitetônicas do Século XIX em Cataguases	149
FIGURA 7 – Vilas Operárias	165
FIGURA 8 – Residência Francisco Inácio Peixoto	167
FIGURA 9 – Colégio de Cataguases	170
FIGURA 10 – Projetos de Aldary Toledo recomendados por Marques Rebelo	171
FIGURA 11 – Obras Arquitetônicas Públicas	171
FIGURA 12 – Matriz de Santa Rita de Cássia	172
FIGURA 13 – Praça José Inácio Peixoto	272
FIGURA 14 – Alunado do Colégio de Cataguases	273
FIGURA 15 – Residência José de Castro	274
FIGURA 16 – Residência Wellington de Souza	274
FIGURA 17 – Residência Cia. Industrial	275
FIGURA 18 – Residência Anamirtes Lacerda	275
FIGURA 19 – Residência Mauro Carvalho Ramos	276
FIGURA 20 – Residência Altamiro Peixoto	276
FIGURA 21 – Residência José Maria Porto da Rocha	277
FIGURA 22 – Residência José de Queiroz Filho	277
FIGURA 23 – Residência Jayme Afonso de Souza	278
FIGURA 24 – Residência Ottônio Alvim Gomes	278

FIGURA 25 – Residência José Pacheco de Medeiros Filho	279
FIGURA 26 – Residência José Inácio Peixoto	279
FIGURA 27 – Residência José Sereno Lopes	280
FIGURA 28 – Edifício <i>A Nacional</i>	281
FIGURA 29 – Perímetro de Tombamento e Imóveis Tombados Individualmente	282
FIGURA 30 – Pré-estreia do filme <i>Meu é de laranja lima</i>	283

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AD	- Análise do Discurso
CBA	- Companhia Brasileira de Alumínio
CELB	- Companhia Energética da Borborema
CENF	- Companhia de Eletricidade de Nova Friburgo-RJ
CEPEAD	- Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração
CPDOC	- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CNRC	- Centro Nacional de Referência Cultural
CTM	- Centro das Tradições Mineiras
E1	- Entrevista 1
En	- Entrevista <i>n</i>
ENERGIPE	- Empresa Energética de Sergipe
FGV	- Fundação Getúlio Vargas
FACAT	- Faculdade de Administração de Cataguases
FAFIC	- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases
FIC	- Faculdades Integradas de Cataguases
FUNFIP	- Fundação Cultural Francisco Inácio Peixoto
ICC	- Instituto Cidade de Cataguases
ICMS	- Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JK	- Juscelino Kubistchek
MEI	- Micro Empreendedor Individual
MES	- Ministério da Educação e Saúde
PINA	- Ponto de Integração nas Artes
SAELPA	- Sociedade Anônima de Eletrificação da Paraíba

SEBRAE - Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais  
SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais  
VR - Vilas Reis

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	<b>19</b>
<b>2. CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS</b>	<b>29</b>
2.1 Materialismo Histórico-Dialético	30
2.2 Orientações Teóricas	39
2.3 Material de Análise e Sujeitos de Pesquisa	40
2.4 Instrumento de Coleta de Dados	43
2.5 Análise dos Dados	48
2.6 Limitações Metodológicas	50
<b>3. CAMINHOS PARA UMA ESTÉTICA MARXISTA</b>	<b>52</b>
3.1 O Caráter Materialista da Estética	59
3.2 A Particularidade Mediadora da Singularidade e da Universalidade	65
3.3 O Particular como Categoria central na Estética	67
3.4 Forma, Técnica e Conteúdo Artístico	71
3.5 Subjetividade, Autoconsciência e Tomada de Posição na Arte	75
3.6 O Típico no Reflexo Estético	80
3.7 Essência, Fenômeno, Duração e Transitoriedade da Arte	81
3.8 Estética e Arquitetura	84
<b>4. A IDEOLOGIA DO MODERNISMO</b>	<b>89</b>
4.1 A Literatura Modernista do <i>Novo</i> e da <i>Renovação</i>	90
4.2 O Triunfo e o Conservadorismo da Arquitetura Modernista no Brasil	97
4.2.1 A arquitetura modernista contemplativa a serviço do Governo	101
4.2.2 O engodo modernista da popularização da arquitetura	111
4.2.3 A legitimação institucional do legado modernista	115
<b>5. OS MITOS FUNDADORES</b>	<b>118</b>
5.1 Considerações Teóricas	118
5.2 Os Mitos Fundadores da <i>Velha Cataguases</i>	120
5.3 Os Mitos Fundadores da <i>Nova Cataguases</i>	132
<b>6. A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES</b>	<b>139</b>
6.1 Considerações Teóricas	139
6.1.1 As tradições inventadas e suas manifestações nas cidades	144
6.2 A <i>Tradição Modernista</i> e a <i>Vocação Cultural</i> de Cataguases	147

6.2.1 <i>As primeiras memórias da vocação cultural de Cataguases: Humberto Mauro e a Revista Verde</i>	150
6.2.2 <i>A arquitetura modernista e a concretização das tradições inventadas</i>	162
6.2.3 <i>O processo de tombamento de Cataguases</i>	179
<b>7. HEGEMONIA CULTURAL E POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIA</b>	<b>189</b>
7.1 <b>A Reverberações na Instância Política</b>	<b>190</b>
7.2 <b>O Capital e o Círculo Privilegiado da Cultura</b>	<b>203</b>
7.3 <b>Manifestações Culturais e Resistência</b>	<b>216</b>
<b>8. FUTURO PASSADISTA DO AUDIOVISUAL EM CATAGUASES</b>	<b>230</b>
8.1 <b>O Novo Status das Fundações Culturais</b>	<b>230</b>
8.2 <b>A Fabricação do Audiovisual em Cataguases</b>	<b>236</b>
<b>9. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>252</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>263</b>
<b>ANEXO A – Ilustrações Adicionais</b>	<b>272</b>
<b>ANEXO B – Parecer do Processo de Tombamento de Cataguases-MG</b>	<b>284</b>
<b>ANEXO C: Lei Municipal de Incentivo à Cultura Ascânio Lopes</b>	<b>293</b>
<b>ANEXO D: Edital 2012 do Programa Municipal de Incentivo à Cultura</b>	<b>297</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Início esta tese de modo não muito convencional, sem necessariamente recorrer a autores que possam consubstanciar as ideias que me fizeram chegar ao tema e ao objeto de pesquisa. Isento-me desta *responsabilidade* por uma razão muito singela: esta tese trata de uma inquietação de vida. O leitor que aqui buscar a objetividade comumente dispensada aos trabalhos acadêmicos se sentirá frustrado. Mais do que nunca, me sinto na necessidade de demarcar minha posição frente ao trabalho que aqui desenvolvi, uma vez que as questões que me levaram ao tema são também questões que me acompanham desde a infância. Assim, peço desculpas e paciência por obrigá-los a conhecerem um pouco mais sobre a vida do autor, e por consequência, das razões que fizeram emergir as inquietações que me refiro.

Pesquisas da área de neurociência indicam que nossas memórias recobram as lembranças de tempos vividos a partir dos três anos de idade. Entretanto, são muitos os relatos de pessoas que conseguem fixar imagens e determinados momentos que antecedem esta idade. Acredito que eu esteja no primeiro grupo, dentro da curva normal. As mais fortes lembranças de minha infância são as manhãs na cozinha da casa de meu avô, o cheiro do café, os pães, rapidamente engolidos, ao ritmo do meu pai e do meu avô, uma vez que iriam em seguida para a fábrica. Aquela dinâmica cotidiana era minha referência de vida, ao passo que eu achava um absurdo sair pela minha rua aos sábados para brincar e não encontrar nenhum amigo, pois estavam todos dormindo. Era mesmo um desatino uma criança estar dormindo após as 6:30 da manhã. Não importava muito se era fim de semana, uma vez que a rotina imposta pela *fábrica* estava presente também nos dias sem trabalho.

*Fábrica* nunca foi um termo genérico para mim, me acompanha até o limite que minha memória permite resgatar. *Fábrica* tinha não apenas o sentido passado e presente, mas também a certeza do futuro. A escolha era: em qual fábrica trabalhar? Para mim, todo mundo trabalhava na *fábrica*, seja ela a Irmãos Peixoto, a Cia Industrial, a Indústrias Químicas, a Cia de Papéis e Celulose. Os de melhor sorte conseguiam emprego na Cia Força e Luz, os futuros *ricos*, no Banco do Brasil.

Naquela época, paralelo a estes pensamentos já bastante consolidados na minha cabeça, estava minha paixão por esportes, seja ele qual for. Este interesse pela prática esportiva me fez ter contato com amigos que não havia crescidos comigo no bairro. E com isso, o conhecimento da existência do CEFET-MG, na vizinha Leopoldina-MG. Não estava completamente claro pra mim o que era o CEFET. Apenas que a mão de obra lá formada era considerada *superior* à do SENAI, possivelmente possibilitando posições futuras melhoras na *fábrica*.

Realizado o exame de seleção, no qual fui aprovado, descobri que o CEFET era algo bem diferente do que imaginava. Descobri que muitos estavam ali apenas porque era uma boa escola e não necessariamente tinham o interesse de entrar numa *fábrica*. Além das atividades esportivas, outro grande interesse me foi sendo aflorado: o gosto pela música, particularmente pelo rock. O gosto pelos esportes certamente vem da influência que recebi do meu pai. Acredito que o gosto pelo rock passa por ele, de alguma forma. Na manhã de sábado, quando do descanso da *fábrica*, minha casa era invadida por músicas dos mais distintos gostos, variando de Roberto Carlos e Chitãozinho e Xororó a Raul Seixas e Pink Floyd, não sem antes uma escala no Raça Negra e bandas afins. Tenho muito vivo na memória Ouro de Tolo, do Raul, e *Wish you were here*, do Pink Floyd. Aqueles acordes me levavam a uma dimensão muito além da *fábrica*.

O ponto de interseção entre o gosto pelo rock e a estada no CEFET, somado a novas amizades, fez com eu começasse a ter contato com a programação das fundações culturais da cidade. Até aquele momento, eu não tinha a menor ideia que havia nascido e crescido numa cidade que era reconhecida pela Revista Verde e pela arquitetura modernista. Acho que ninguém próximo a mim sabia disso, talvez ainda não saibam. Diante do meu particular interesse pela música, comecei a frequentar de forma mais assídua os shows de bandas locais promovidos, principalmente os da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho. Minhas escapadas nos finais de semana eram quase sempre para o anfiteatro da fundação. Os bares da principal avenida da cidade não me eram convidativos e nem receptivos. Tinha sempre a ideia de que as mesmas pessoas ocupavam as mesmas cadeiras e mesas – e ainda acredito que isso pouco tenha mudado.

O contato com os shows na fundação me fez ter conhecimento de outros eventos que eles realizavam. Lembro-me de ter assistido uma apresentação de dança folclórica num dos

primeiros eventos do Centro das Tradições Mineiras (CTM). Aquela experiência foi particularmente estranha para mim. A sede do CTM ficava no alto de um morro de um dos inúmeros bairros carentes da cidade. Os que ali estavam eram basicamente moradores do bairro, pessoas ligadas à Fundação Ormeo e aqueles que mais tarde descobri ser a elite econômica e cultural da cidade. Eu me senti um estranho, pois não me encaixava em nenhum dos grupos. Hoje penso que o *ser estranho* na ocasião me possibilitou algumas observações.

A primeira delas, muito viva na minha memória, era uma clara separação entre os presentes. Os moradores do bairro estavam quase sempre empenhados em servir *os convidados*. Os que não estavam envolvidos com apresentações, trabalhavam nas barracas. Dentre as pessoas ligadas à fundação havia os que coordenavam as apresentações e os que se dedicavam a explicar o sentido social do trabalho desenvolvido para a elite da cidade presente. Este último público assistia às apresentações num misto de admiração e benevolência. Dava a entender que estar ali significativa, antes de tudo, consumo dos esforços dos moradores do bairro; também, gerar para si a ideia de alguém que esteja preocupado com o descaso social imputado àquelas pessoas compreendidas pelo projeto; por fim, os que estavam porque se tratava de um evento *quase* social. A segunda observação, na verdade, foi uma constatação. Compreendi que ali estavam presentes as mesmas pessoas que frequentavam outros eventos culturais promovidos. Isso me fez perceber que a ocupação dos bares do centro pelas mesmas pessoas não era obra do acaso.

Apesar das constatações e do espanto, não conseguia compreender que todas as nuances se tratavam de um mesmo fenômeno, um continuísmo existente na cidade que se manifestava em diversas esferas. A falta de uma base nas disciplinas de humanas dificultava minha compreensão, uma vez que a formação do CEFET em Leopoldina privilegiava a área de exatas, por se tratar de uma escola técnica voltada para a indústria. A primeira possibilidade de abstração sobre o que ocorria na cidade veio com o livro *As Veias Abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano. Ali comecei a compreender que o continuísmo em Cataguases não era estágio da minha adolescência e juventude, mas sim um processo histórico de apropriação do capital em diversas instâncias. O primeiro contato com a bibliografia marxista veio com o *Manifesto do Partido Comunista*. As ideias lançadas por Marx acerca da condição e sujeição do trabalhador repercutiram mesmo que indiretamente nos meus planos. Após realizar o estágio na Cia Força e Luz (ou seja, não fui para a *fábrica*), vi que a condição imposta aos trabalhadores era muito próxima do manifesto escrito por Marx 150 anos antes. A

partir disso e da negativa da renovação do meu estágio, comecei a vislumbrar que o futuro passava impreterivelmente pelo curso superior. A escolha pela Administração foi cercada de uma série de razões que não cabem ser explicitadas, mas que mais tarde me fizeram desconsiderar a possibilidade de me tornar um dia executivo.

A entrada na universidade me trouxe não apenas todas as mudanças que a própria formação permite e as próprias transformações de se viver numa outra cidade. Aquele distanciamento de Cataguases, já ensaiado um ano antes da ida pra Viçosa-MG, me fez entender que o continuísmo existia não apenas na participação de uma parcela privilegiada na população dos eventos, mas também no total desconhecimento da outra parcela acerca da *cidade vanguardista*. A distância da cidade me proporcionou conhecer mais deste legado pretérito e compreender que a cidade que me apresentava era a cidade dos *desavisados*, dos que nela nascem, moram e muitas vezes morrem sem ter ideia do passado modernista. A outra cidade sim, a vanguardista, se apresenta aos *informados*, aos que tanto presenciavam os eventos culturais, como participavam das elaborações artísticas na cidade.

Talvez esta tenha sido a minha primeira apreensão sobre a divisão social do trabalho. Entender as razões que me permitiam, ainda na infância, imaginar o futuro que passava necessariamente pela *fábrica*. A jornada do meu pai e do meu avô na *fábrica* e a necessidade de descansar o corpo não reservavam tempo para certas *frivolidades*, como a arte; ao mesmo tempo, permitiria justamente aos que não necessitavam estar na *fábrica* dedicar seu tempo à conservação e produção da cultura. Outras observações me faziam crer ainda mais nas influências que as indústrias exerciam e continuam exercendo na cidade, como o horário do transporte público atrelado aos turnos das *fábricas* e o vazio que recai sobre Cataguases após as 18hs.

Com o passar do tempo, as inquietações sobre o continuísmo presente nas atividades culturais promovidas pelas fundações culturais, a ideia de um passado modernista supostamente rico negado ao conhecimento de grande parte da cidade, e a dinâmica imposta pelas *fábricas* começaram a me fazer crer que a resposta para as contradições frente as quais me deparava poderia estar na convergência de todos estes fatores, a partir de determinações múltiplas e históricas. A importância do capital neste processo ficou ainda mais claro quando, na faculdade, me envolvi com pesquisas sobre responsabilidade social, cujos preceitos teóricos, apesar de fortemente contraditórios, se encaixam perfeitamente na trama que se desenhava.

Teoricamente, o avançar das ideias foi fortemente influenciado pelas leituras de áreas como as Ciências Sociais e a Filosofia, que cada vez me levavam para os rumos do marxismo. As discussões de cunho marxista, já no mestrado, me fizeram assentar as ideias e vislumbrar que as inquietações que acompanhavam desde as memórias da infância não eram desprovidas de sentido teórico. Cada vez mais ficava claro que o processo de exclusão cultural em Cataguases era parte de um processo que mantinha estreita relação com a exclusão promovida pelo capital através das *fábricas*.

Em 2009, resolvi que a incursão pelas questões que há tempo me inquietavam se tornava inevitável. Já no doutorado, a área de Estudos Organizacionais se apresentava como possibilidade, dentro de um programa de pós-graduação em Administração, para que eu desenvolvesse a tese a fim de entender nuances da formação histórica de Cataguases que deflagraram o processo de exclusão deste pretense legado modernista e também da própria produção cultural. Rapidamente me dei conta que abarcar elementos que atendessem as expectativas lançadas a mim mesmo e à própria tese seria complexo. Decidi, então, priorizar o legado modernista que acabou por instaurar, a meu ver, a existência da cidade dos *desavisados* e dos *informados*, compreendida na excitação despertada em estudantes de Arquitetura e na completa indiferença com a qual é encarada por grande parte dos seus habitantes. Em termos mais amplos, voltei meu olhar à produção do espaço na cidade de Cataguases.

Este mote tomou grande parte do meu tempo e dos meus esforços. Perpassou a qualificação, a defesa do projeto e o período em que residi em Paris para realizar o doutorado sanduiche. Em Paris, me convenci que as ideias faziam ainda mais sentido, pois a distribuição espacial da capital francesa revela muito claramente a divisão imposta pelo capital e pelos grupos políticos, como no caso do *boulevard périphérique*, que delimita o espaço da cidade e da periferia. Ademais, a ideia de uma racionalização do espaço munida de um propósito higienista imposto pelas avenidas e *boulevards* cartesianos.

Esta investida se mostrava viável e pertinente também por trabalhos desenvolvidos na área dos Estudos Organizacionais, a partir dos anos 2000. O tema espaço tinha e tem se tornado cada vez mais recorrente nos trabalhos da área, tanto em análises para dentro da organização quanto nas interfaces com outros componentes do espaço onde estão inseridas. Parte destes trabalhos tendia a focar mais intimamente os processos de formação espacial sobre a via

econômica (SPINK, 2001; VIEIRA e VIEIRA, 2002; GAVA, 2009), dada a multiplicidade de produções possíveis pelo sujeito no espaço. Outros trabalhos voltavam sua lente para a ótica relacional das construções de dimensão social e simbólica (PEREIRA e CARRIERI, 2005a; MAC-ALLISTER, 2001; GOMES DA SILVA e WETZEL, 2007; SARAIVA, 2009) principalmente na produção identitária apreendida em relação aos sujeitos e o que se denomina lugar.

Além do tema espaço, outras incursões me mostravam a pertinência de ter a cidade como objeto de estudo, como o deslocamento da análise para uma dimensão horizontal um pouco mais ampla, em que as cidades são vistas como organizações de grande complexidade, dada a coexistência de processos individuais e coletivos (MAC-ALLIESTER, 2004). Dentro destas possibilidades, destacavam-se os trabalhos de Mac-Allister, particularmente no que tange ao desenvolvimento de organização-cidade, bem como o de Saraiva (2009), também direcionado ao desenvolvimento deste conceito com a incorporação de novas nuances, como a dinâmica simbólica, a partir da substituição identitária de Itabira da Vale para a Itabira do Drummond.

Após o meu retorno ao Brasil, dei início à coleta de dados. Apesar de já reunir alguns materiais que seriam utilizados na análise, considerava as entrevistas e as buscas nos acervos o ponto chave da pesquisa. Já no trabalho de campo, percebi que a ideia de tratar a produção do espaço – em particular os espaços ordinários e os monumentais – para compreender o processo de exclusão imputado pelo capital seria insuficiente. A ideia de um passado vanguardista e seu uso por parte da elite era *apenas* um elemento dentro de um processo de dominação que se apresentava também na política cultural estabelecida pelas fundações apoiadas pelas empresas.

A partir desta constatação, resolvi tratar também deste processo de produção cultural gerado nas fundações, evidentemente a partir de uma incursão baseada num processo histórico. O **objetivo da tese** se modificou, tornando-se mais amplo uma vez que *busco compreender o processo de formação de um círculo privilegiado da cultura que se inicia na instauração da arquitetura modernista, posteriormente elevada à condição fundante de uma cidade de vanguarda, e se mantém a partir das políticas culturais estabelecidas por fundações mantidas pelo capital.*

Ao decidir pela incorporação dos projetos culturais desenvolvidos pelas fundações mantidas por empresas da cidade, pensei que o caráter exclusivista poderia residir não apenas no consumo, na manutenção de um público cativo, bastante presente nas minhas memórias, mas também no próprio processo de elaboração artística, motivado pela inexorável relação entre produção e consumo cunhada por Marx (2011). Apesar de a premissa ser predominantemente pessimista, em função da minha vivência na cidade, o caráter histórico e dialético da elaboração artística confere não apenas a possibilidade da manutenção do *status quo*, mas também uma potencial transformação a partir da arte, remetendo necessariamente à compreensão do processo da produção artística, tanto nos projetos desenvolvidos pelas fundações quanto aqueles desenvolvidos por grupos alheios ao *mainstream cultural*.

Essa possibilidade de transformação na arte resultaria de uma tomada de posição na elaboração artística frente à realidade, uma vez que seu resultado, seu conteúdo estético, seria justamente o reflexo da realidade e suas contradições. É necessário ressaltar, entretanto, que ao tratar destas possibilidades, recobro aqui a exata localização da arte como parte de um processo de desenvolvimento histórico que opera dialeticamente em seu conteúdo interno – frente a outras elaborações artísticas com as quais se estabelece conflito – e em seu conteúdo externo, num retorno à própria vida material.

Todas as mudanças acabaram por deslocar o eixo de análise da produção do espaço para a ideia de *vocação cultural* imputada à cidade. Questões espaciais foram mantidas, porém, mais restritas às edificações modernistas. Tanto o aparente legado modernista – que aqui se expande ao movimento literário Verde – quanto a produção cultural a partir da política das fundações são tratadas em sua ineliminável relação com os conflitos sociais existentes, gerados a partir da exclusão provocada pelo modo de produção capitalista. Em suma, pensei ser fundamental não tratar o desenvolvimento da arquitetura e a das manifestações artísticas de forma isolada, uma vez que a produção de ambas está intimamente relacionada com manutenção do poder econômico e político de grupos específicos.

O conjunto de pressupostos teóricos e empíricos suscitou diversas questões norteadoras, dentre as quais se destacam: i) *quais as razões da incorporação da arquitetura modernista?* ii) *como se deu o processo de transformação da arquitetura modernista numa ideia de vocação cultural da cidade?* iii) *como se dá o processo de formulação das políticas culturais das fundações da cidade?* iv) *como se dá o processo de elitização da produção e do consumo*

*da cultura? v) como a elaboração artística se apresenta como possibilidade de transformação social, e em sua dialética interna, como mais uma extensão do aprisionamento do homem?*

Tanto os questionamentos propostos quanto o objetivo lançado nesta tese estão ancorados numa perspectiva processual histórica, materialista e dialética. A partir das motivações expostas, estruturei a tese em nove capítulos subsequentes. Na sequência, busco expor as considerações metodológicas que guiaram a pesquisa de campo, as análises e a escrita da tese. Num primeiro momento havia pensado em trazer as questões referentes ao método como apêndice. Entretanto, por uma questão didática, pensei ser melhor incorporá-la como o primeiro capítulo, após esta introdução. No capítulo 2, trato do método materialista histórico-dialético, sobretudo das relações entre base e estrutura, a fim de expor os pilares metodológicos fundamentais da tese. Como de praxe, busco explicitar as questões que orientaram a pesquisa de campo, o conjunto de materiais coletados e analisados. Sobre a análise em si, exploro a possibilidade de uma análise marxista do discurso desenvolvida por Bakhtin (2009).

O capítulo 3 desta tese trata de uma concepção marxista da estética, ancorada fundamentalmente na concepção lukacsiana da arte como uma possibilidade de superação dos conflitos sociais, uma vez que sob o prisma materialista, a arte não é vista como elaboração abstrata, como produto estritamente subjetivo. As bases de uma estética materialista lançam luz sobre a produção artística como elaboração da própria realidade, e que por consequência, se configure num instrumento de superação das contradições materiais.

No capítulo 4, busco tratar da *ideologia do modernismo*, não no sentido de função ideológica, mas sim das ideias por trás do modernismo enquanto tentativa de renovação estética. Recorro aqui à literatura modernista e seu propósito de promover uma renovação estética (estilística) e ideológica a partir das modificações impostas na linguagem. Apesar do intento, é possível verificar que a proposta modernista recai mais fortemente sobre o primeiro propósito, sendo conservadora quanto à renovação ideológica ao manter-se próxima da elite econômica. Além da literatura, trato neste capítulo do percurso *glorioso* que fez da arquitetura modernista a arquitetura representativa do Brasil. Fundamentalmente a partir dos apontamentos de Cavalcanti (2006), busco expor que o status conferido à produção arquitetônica modernista passa pelo projeto político-ideológico do Governo Vargas em construir o traço identitário

brasileiro; pela aproximação dos arquitetos junto às instâncias políticas, culminando na construção de prédios públicos; pela ideia de uma arquitetura a serviço da sociedade, em contraposição ao caráter monumental dos estilos que a precederam; pela criação do SPHAN por parte dos arquitetos modernistas, fazendo emergir um aparato institucional que legitimasse e protegesse sua própria arquitetura enquanto patrimônio público.

O capítulo 5 trata dos mitos fundadores. A partir de considerações teóricas, principalmente as de Chauí (2000), busco explicitar o processo histórico de disputa por uma eventual *fundação* de Cataguases, cujo resgate compreende o desbravamento, a constituição política do município e a passagem da Cataguases cafeeira para a Cataguases industrial. Este capítulo exerce grande importância, pois sinaliza que a transição do café para a indústria se fez entender também como a transição do conservadorismo para o progresso, a vanguarda, de forma que se fizesse necessário demarcar a mudança justamente na *vocação modernista*.

A *vocação modernista* é tratada de forma mais profunda no capítulo 6. Sob o arcabouço teórico de Hobsbawm (1984), busco discorrer sobre o processo de instauração da arquitetura modernista e de sua transformação em *vocação cultural* da cidade. Na análise, considero principalmente as motivações políticas e econômicas que contribuíram para que o modernismo se transformasse numa tradição, seu caráter passadista quando do resgate na arquitetura de um legado literário. A tradição modernista que julgo inventada apresenta estreita relação com o mito fundador, uma vez que é ela a marca da *fundação da nova Cataguases*.

No capítulo 7, trato das transformações ocorridas nos últimos vinte anos (1993-2013) na produção artístico-cultural na cidade, fundamentalmente a partir da atuação das fundações diretamente vinculadas a empresas da cidade. Aqui exploro o caráter elitista mantido pelas fundações como mecanismo que opera a hegemonia cultural na cidade, invariavelmente a serviço do capital, que por ora assume um caráter inclusivo, porém, sempre efêmero, por estar sujeito aos interesses da elite. Ademais, busco resgatar manifestações culturais que podem configurar formas de resistência a partir da dialética entre base e superestrutura, mas que encontram no passadismo da ideia de cultura do poder público e na determinação capitalista das fundações suas principais contraposições.

O capítulo 8 reflete a faceta mais contemporânea da cultura na cidade, contudo conservadora, preservando o caráter restritivo característico do círculo privilegiado. O passadismo se vê presente mais uma vez na adoção do audiovisual como segmento a ser desenvolvido, sob as justificativas de uma herança do cinema de Humberto Mauro. Entretanto, minhas análises indicam que a adoção deste novo segmento está mutuamente implicada com o esvaziamento das ações culturais desenvolvidas pelas fundações, ao passo em que estas convergem seus esforços na produção audiovisual.

Por fim, as considerações finais. Nelas, faço um resgate dos principais pontos analisados no decorrer desta tese, sempre à luz da orientação teórico-metodológica proposta. Em linhas gerais, destaco que a produção-consumo das manifestações culturais se mantém restrita a um círculo privilegiado. As possibilidades de transformação a partir da arte encontram suas barreiras na própria necessidade de controle do capital, cuja estratégia remete, em diversos momentos, no passadismo que recai sobre uma pretensa herança cultural.

## ***CAPÍTULO 2***

### **CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS**

As considerações a respeito do método utilizado para a construção desta tese visam a orientar o leitor sobre a forma como procedi, a partir das escolhas e abandonos que o trabalho de campo me trouxe. Como já informado na introdução, o campo modificou por completo a percepção que eu tinha sobre a minha pesquisa. De uma orientação da produção espacial à compreensão do processo que mantinha a cultura no círculo restrito, muitas questões e unidades de observação foram incorporadas.

A amplitude que o trabalho tomou acabou por me forçar a algumas renúncias. Relutei fortemente em preterir, por exemplo, a análise da recepção dos cidadãos sobre os espaços monumentais, a forma com que os bens culturais imóveis incorporados na paisagem da cidade eram cotidianamente ressignificados. Aos poucos fui me dando conta que minha leitura sobre a cidade, minhas motivações já expostas, eram, antes de tudo, a referida tomada de posição. Apesar de considerar a importância dos significados mais distintos possíveis atribuídos ao que é considerado vanguardista, me chamavam mais atenção as razões que imbuíram o capital para tal empreitada, bem como a função desempenhada por este acervo cultural a fim de manter, durante esses anos, o *controle* da cidade nas mesmas mãos. Da mesma forma, me inquietavam os processos que faziam da política cultural desenvolvida pelas fundações algo extremamente elitizado.

Essa elaboração fomentava e era fomentada por uma visão marxista. A forma de olhar a minha cidade me aproximava cada vez de uma relação que se mostrava dialética, histórica e materialista. Dialética porque via que o domínio cultural ao longo dos anos era o próprio domínio exercido pelo capital. O caráter dinâmico dessa relação conferia a ela não apenas sua natureza dialética, como também histórica. Longe de um determinismo, a forma com que o capital se aproximou da cultura se modificou ao longo dos anos, ora mais intensa, ora mais distante. Tanto as mudanças na constituição das empresas fomentavam suas investidas na área da cultura, quanto as próprias mudanças no campo cultural permitiam transformações e apropriação desse legado cultural para legitimar o domínio econômico e coibir possíveis conflitos. Nesta relação, o ponto de partida e de chegada residia sempre nas contradições

materiais da vida, na necessidade de legitimar as razões que garantiam aos industriais o controle econômico da cidade, bem como fortalecê-las através da produção cultural e, efetivamente, impor o *modus operandi* da cultura frente às eventuais dissidências, geralmente localizadas nas classes historicamente excluídas.

As razões e motivações expostas me levaram a conduzir um trabalho estritamente qualitativo, dentro de uma perspectiva histórica. A propósito, é necessário fazer algumas ressalvas. A primeira delas é a imensa admiração que sinto pelos historiadores após esta tese, em virtude do trabalho árduo e nem sempre recompensado com *achados*. Por esta razão, também, preciso esclarecer que não se pretende aqui realizar uma historiografia, mas sim um resgate a partir de uma perspectiva histórica sobre o tema.

Com base nas minhas escolhas, inicio este capítulo tratando dos aspectos que orientaram, de uma maneira geral, a forma de enxergar a pesquisa, baseados no materialismo histórico-dialético. Na sequência, trato das especificidades do trabalho de campo, da escolha dos materiais coletados e analisados, das entrevistas realizadas. Para encerrar o capítulo, trato da análise do discurso de base marxista, inspirada nos trabalhos de Mikhail Bakhtin. Antes, porém, ressalto que a análise do discurso de base marxista não é incorporada aqui sob o ponto de vista da instrumentalização da análise, mas como ponto de partida para se compreender, a partir do discurso, as contradições e as relações entre a base e a superestrutura.

## **2.1 Materialismo Histórico-Dialético**

Operar teórica e empiricamente trabalhos sob base marxiana implica, de antemão, escolhas outras que vão além das meras referências que elucidam análises. Significa, antes de tudo, assumir uma postura crítica frente às contradições existentes a partir do modo de produção capitalista e de seu processo evolutivo, e por consequência, do processo de precarização do trabalho deflagrado na propriedade dos meios de produção, da propriedade do próprio trabalho e toda capacidade produtiva do homem efetivo. O trabalho, a capacidade produtiva do homem é ponto central numa tomada marxiana, uma vez que o homem social se verifica em si mesmo por sua atividade, por seu trabalho; ele se transforma ao transformar a natureza. Elementos estes que fazem da história exatamente a produção do homem através do trabalho humano (LEFEBVRE, 2001).

Outra escolha inequívoca decorrente da assertiva acima lançada é assumir que toda e qualquer compreensão só será possível a partir da observação da história, dos processos de desenvolvimento e de seus estágios, e que para Hobsbawm (1998), devem necessariamente partir de uma concepção materialista. A história representa uma ciência unitária, que como um processo histórico único, tem por objetivo descobrir leis gerais – presentes em todas as etapas de desenvolvimento, como a acumulação capitalista – e particulares – formas específicas de acumulação capitalista em determinados períodos do processo de desenvolvimento da humanidade (MARX, 1996; LUKÁCS, 2010). Não se trata de encarar a pesquisa sobre o fetiche do método, como tem sido praxe, caracterizando o que Chasin (2009) denomina ser a *desimportância da origem e a desembocadura no método* [operacionalizável].

A concepção materialista da história deve ser encarada como base da explicação histórica, mas não a explicação histórica em si (HOBSBAWM, 1998). O materialismo histórico permite tratar a concomitância entre o geral – o absoluto de um processo de desenvolvimento – e o particular – ligado ao tempo, ao lugar e às circunstâncias nas quais se apresenta – torna-se possível a partir do método dialético, no qual o absoluto e o relativo formam uma unidade indestrutível e insuperável, apesar do caráter abstrato que em alguns momentos é atribuído pelo capital ao absoluto, ao universal, como desconexo de particularidades (PAÇO-CUNHA, 2009).

A dialética materialista engendrada por Marx e Engels (2007) se caracteriza pela contraposição à perspectiva idealista de Hegel. A primazia da ideia é ponto central na dialética idealista hegeliana, na medida em que proposição filosófica “deve exprimir o que é verdadeiro; mas essencialmente, o verdadeiro é o sujeito: e como tal é somente o movimento dialético, esse caminhar a que a si mesmo produz, que avança e que retorna em si” (HEGEL, 1992, p. 58).

A proposta de Hegel (1992) em se criar uma dialética-histórica fundante na *Fenomenologia do Espírito* visa contrapor o sujeito e o fenômeno metafísicos e a-históricos de Kant, no qual o absoluto só se apresenta no “domínio da Razão prática como postulado de uma *liberdade transempírica*, fora do alcance uma ciência do mundo” (VAZ, 1992, p. 10). A dialética idealista de Hegel pode ser verificada já no ponto de partida da *fenomenologia*: o problema da inadequação da certeza do sujeito cognoscente e da verdade do objeto conhecido (VAZ,

1992). Para Hegel (1992), o problema se forma a partir do momento em que a certeza do sujeito em possuir a verdade sobre o objeto é produto de uma experiência em que o próprio sujeito se coloca diante de si mesmo como portador da verdade do objeto. Comparar a certeza subjetiva com a verdade objetiva não é suficiente para que se chegue ao fenômeno, de forma que seja necessário submeter a verdade do objeto à verdade originária do sujeito. Se esta verdade superior é a ciência ou apenas a consciência do saber a respeito do próprio objeto (HEGEL, 1992). A dialética hegeliana operacionaliza aqui a exata substituição do processo de determinação do pensamento oferecido pela lógica tradicional, pelo processo de movimento dialético do próprio pensamento (MONDOLFO, 1968).

Apesar de apresentar um progresso frente à racionalidade metafísica kantiana, o lastro idealista da dialética em Hegel é considerado por Marx (2004, p. 129-130) um movimento restrito à esfera do pensamento, que se inicia “com a lógica, com o *pensamento especulativo* puro, e termina com o *saber absoluto*, o [espírito] consciente-de-si, [espírito] filosófico ou absoluto apreendendo-se a si próprio, isto é, o espírito abstrato sobre-humano”. A concepção dialética de apreensão da verdade e a necessidade de se considerar o caráter histórico também são norteadores da compreensão marxiana da vida social. Entretanto, desfaz-se o caráter ideal e funda-se a reciprocidade com o caráter material tanto da dialética quanto da história, donde incorremos no materialismo histórico, sendo a dialética sua força dinâmica. As contradições permanecem como ponto de partida, entretanto, não mais no plano das ideias, mas no real. Há aqui um pensamento dialético necessário para compreender os movimentos e as contradições da vida real que se dá através da dialética materialista (FARIA, 2011; LEFEBVRE, 2006)

Chagas (2011) destaca que a dialética materialista de Marx pressupõe dois momentos inseparáveis. O primeiro deles é a *investigação*, sendo esta o esforço prévio de apropriação no pensamento das determinações do conteúdo do objeto no próprio objeto. Esta seria uma apreensão analítica e reflexiva sobre o objeto antes mesmo de sua exposição metódica. O outro momento é a *exposição* crítica do objeto a partir de suas contradições, de sua lógica interna, do movimento, da dialética interna do próprio objeto. Chagas (2011) ressalta ainda que a *exposição* é uma expressão ideal do movimento do real, ou seja, não a produção do real pela ideia, mas sim a reprodução das relações materiais, dos nexos causais mais fundamentais, de modo que o real seja refletido no plano do pensamento. O pensamento deve, então, mergulhar no real e apreender dele o seu movimento, as contradições da própria vida material, o ser-propriadamente-assim das coisas existentes (LUKÁCS, 2010).

Marx e Engels (1974), em suas teses sobre Feuerbach, classificam como escolástico o problema que coloca em discussão a realidade ou irrealidade do pensamento, do qual deriva a verdade produzida pela ideia. Para Marx e Engels (1974), o problema de saber se o pensamento pode alcançar a verdade objetiva é um problema de ordem prática. No materialismo, a natureza deve ser considerada o único real. A existência da natureza independe da filosofia e de qualquer forma de pensamento. Ela representa a base sobre a qual os homens evoluem e da qual são os próprios homens produto. Esta assertiva de Marx e Engels (1974) coloca de maneira inequívoca o fundamento da dialética materialista, sendo o real o ponto de partida e chegada, do qual deriva e sobre o qual incide a capacidade reflexiva do homem em seu processo histórico.

A dialética materialista em contraposição à dialética idealista evidencia o início e o fim do processo de apreensão da vida social no real, nas contradições materiais da produção da vida a partir dos meios e técnicas disponíveis num dado estágio do desenvolvimento histórico. A dialética materialista representa não apenas o processo reflexivo do homem frente às determinações materiais imediatas da vida social, mas também o caráter dinâmico já citado em outras passagens do próprio materialismo histórico. No materialismo histórico, é através da dialética que as múltiplas determinações entre base e superestrutura são apreendidas, tendo centralidade o desenvolvimento das forças produtivas humanas, a base, contudo, sem implicar em absoluto em qualquer relação determinista ou mecânica. É necessário reforçar este caráter dinâmico evocado no movimento dialético da base e da superestrutura para que não se denote ao materialismo histórico função determinista e sim dialética, que por consequência imprime dinamicidade. Deve-se, pois, considerar, em cada realidade a apreensão de suas próprias contradições, suas dinâmicas próprias (interna) e suas transformações (LEFEBVRE, 2006).

A base representa a existência real dos homens, todas as relações de produção correspondentes a uma determinada fase do desenvolvimento humano. Em sua dialética interna, ou seja, a partir das próprias contradições nos modos de produção de uma certa época, temos o caráter processual da base. A esta base dinâmica corresponde uma superestrutura também dinâmica que agrega elementos como a política e a cultura, que não refletem direta e mecanicamente o modo de produção da base em si, mas as relações da vida social nas quais é central o modo de produção econômica (WILLIAMS, 2010d). Este reflexo não corresponde à totalidade em si, mas sim a parcela refletida no particular esboçada na concepção de uma

estética marxista, de forma que a arte, por exemplo, represente a apreensão do homem sobre o real e suas contradições.

Especificamente nos elementos constituintes da superestrutura, qualquer tentativa de compreender o processo de desenvolvimento e seus estágios em um campo específico da vida humana, como a ciência, a filosofia, a arte, a política ou a religião, apenas a partir de suas próprias contradições e reformulações, de sua dialética interior (LUKÁCS, 2010), no curso da história, é equivocada. A compreensão do desenvolvimento destes campos só é possível a partir da relação de cada uma dessas esferas entre elas e com o correspondente estágio de desenvolvimento econômico e suas especificidades – donde resulta o caráter materialista do método histórico em Marx. Todavia, antes é necessário ressaltar que este caráter aparentemente economicista se deve ao *momento preponderante* que colocava em questão categorias como mais valia e valor na centralidade das relações existentes (FORTES, 2008), de forma que não restringe o pensamento de Marx às esferas econômicas, e sim assenta a estrutura social sobre sua base.

Lukács (2010) aponta que a evolução de todos estes campos é determinada pelo trajeto de toda a história da produção social, e somente a partir deste conjunto de relações é possível lançar luz às transformações em cada campo de maneira singular. Por outro lado, em conjunto, o materialismo histórico viabiliza a compreensão dos fenômenos de base e superestrutura, em que pese a hierarquia destes fenômenos sociais, considerando “as tensões internas (contradições) que contrabalançam a tendência do sistema a se manter como interesse vigente” (HOBSBAWM, 1998, p. 162).

Conforme já dito, assumir o marxismo como guia é já um engajamento contrário aos processos de *desejetivação* do homem. A compreensão do processo de desenvolvimento do capital, sua relação a partir dos modos de produção e com os elementos da superestrutura, bem como a superação dos mesmos no conflito de classes, remete necessariamente a assumir o materialismo histórico como fio condutor. Marx e Engels (2007), em crítica a Feuerbach, rechaçam qualquer possibilidade de libertação da condição de servidão humana unicamente a partir da autoconsciência operacionalizada por elementos da superestrutura. A libertação real só pode ser alcançada no mundo real pelo emprego de meios reais historicamente constituídos.

É neste caráter material e processual que Marx e Engels (2007, p. 29) afirmam que a *libertação* é um “ato histórico e não um ato de pensamento, e é ocasionada pelas condições históricas, pelas condições da indústria, do comércio, da agricultura, do intercâmbio”. Numa concepção materialista da história, é primordial considerar “a natureza mista e combinada do desenvolvimento de toda sociedade ou sistema social, sua interação com outros sistemas e com o passado”. É neste sentido que o homem pode fazer a sua própria história, mas não conforme suas escolhas, e sim sob circunstâncias encontradas, transmitidas do passado (HOBBSAWM, 1998, p. 182). O mundo tal como se encontra não é dado eternamente, mas sim a partir das relações historicamente construídas, do produto das indústrias, da sociedade e do estado, resultado de um histórico de gerações.

A liberdade requerida a partir do real pode ser explicada pelo simples fato de o modo de produção da vida material condicionar o desenvolvimento da vida social, política e intelectual (MARX, 2008). É no real que se dá o desenvolvimento da base que representa toda estrutura econômica da sociedade a partir da totalidade das relações de produção. Sobre esta base se eleva uma superestrutura política e jurídica – nos termos de Marx (2008), mas também na qual se situa a arte, a religião e a ciência – a qual correspondem formas sociais determinadas de consciência e que podem ser explicadas em conexão com as condições econômicas e sociais dispostas em sua base (LEFEBVRE, 2001; 2006).

A possibilidade de libertação humana, da superação das contradições impressas nas divisões de classe, ou seja, a superação da própria relação de classe, se efetiva de forma objetiva, a partir das relações materiais. Entretanto, o caráter material da dominação de classe se dá tanto na base quanto na superestrutura e nas suas formulações ideológicas. Marx e Engels (2007) afirmam que as ideias da classe dominante são, numa dada época, as próprias ideias dominantes. De outra forma, a classe que é a força *material* dominante é também a força *espiritual* dominante, relação imediata entre base e superestrutura, a exemplo da relação expressa por Marx (2010) acerca das *corporações* como materialismo da burocracia e a burocracia como *espiritualismo* das corporações. Neste sentido, as ideias dominantes se configuram como a expressão ideal das relações materiais dominantes, operacionalizando a correspondência de um aparato superestrutural que ao mesmo tempo é reflexo da base – forma material – e que a subsidia ideologicamente. Ao tomar como pressuposto a centralidade das relações econômicas como momento preponderante, da base, a análise das condições de

existência das classes sociais torna-se irrevogável para compreendermos as formações ideológicas, em particular, as concepções estéticas (LEFEBVRE, 2001).

O complexo ideológico enquanto componente da superestrutura assume uma *posição teleológica secundária* – sendo o trabalho *posição teleológica primária* – cuja função social específica é a mediação de conflitos sociais. Assim como a relação do trabalho com aquilo que lhe vai além, os conflitos sociais implicam, em seus desdobramentos, transformações das relações sociais, desde que as posições sejam justificadas, com o uso de violência – em sociedades de classe – ou sem este mecanismo – sociedade sem classes (LESSA, 2001). A ideologia deve ser considerada como um complexo social fundamental, sem a qual nem o desenvolvimento dos conflitos e nem o uso da violência poderiam ocorrer, dificultando a continuidade da reprodução das sociedades de classe. Em resumo, ideologia é o conjunto de ideias que os homens fazem uso para interferirem nos conflitos da vida cotidiana, exercendo uma função ontológica da reprodução social, que parte do real, do homem ativo no mundo e o que lhe é possível capturar (VAISMAN, 2010), independentemente disto estar mais próximo ou não da realidade.

No campo do trabalho, o desenvolvimento das forças produtivas coloca aos homens que determinadas tarefas só podem ser executadas se forem acompanhadas por posturas e afetividades adequadas à execução (VAISMAN, 2010). Vaisman (2010) ressalta que a amplitude das posições teleológicas secundárias nos conduz para além da esfera econômica, na qual emergem atividades não econômicas, “organizadoras da sociedade”, formadoras da superestrutura social, “cujo conteúdo pode estar voltado tanto para a manutenção quanto para o desenvolvimento ou destruição do *status quo*, mas cuja existência é determinada, através de múltiplas mediações, pelas necessidades postas pelo desenvolvimento material da sociedade” (VAISMAN, 2010, p. 47) ou nos termos de Lukács<sup>1</sup>:

O processo de reprodução econômica, a partir de um estágio determinado, não poderia funcionar, nem no plano econômico, se não se formassem campos de atividades não econômicas, que tornam possível no plano do ser o desenvolvimento desse processo (LUKÁCS, 1981, p. 376, *apud* VAISMAN, 2010, p. 47).

A relação estabelecida por Marx e Engels sinaliza que as ideias – formadas pelos elementos superestruturais – da classe que domina uma certa época são também ideias da própria época,

---

<sup>1</sup> LUKÁCS, G. “Il Problema dell’ideologia, “Il lavoro come posizione teleologica” e “Il momento ideale nell’economia in *Per l’ontologia dell’essere sociale*. Roma: Editori Riuniti, 1981.

uma vez que este domínio tende a se manifestar em todos os aspectos. Seria um equívoco, entretanto, pensar que se trata aqui de uma relação causal entre as transformações produtivas na esfera econômica com consecutivo efeito na política, na arte, na religião, na ciência ou na filosofia. Pelo contrário, o caráter materialista está justamente na impossibilidade de compreender o desenvolvimento destes campos somente a partir de suas conexões imanentes (LUKÁCS, 2010). As conexões existentes nos campos não são obliteradas, mas existem como momentos do conjunto histórico no qual as relações econômicas assumem fator principal, conforme sinalizou Engels:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico etc. se funda no desenvolvimento econômico. Mas estes elementos interagem entre si e reatuam também sobre a base econômica. Não é que a situação econômica seja *causa*, e a única *atuante*, enquanto todo o resto seja efeito passivo. Ao contrário, há todo um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, *em última instância*, sempre se impõe. (...) Por isso, não é como alguns imaginam por comodidade – a situação econômica não produz efeitos automáticos. Não: são os homens que fazem a sua própria história, mas em situações dadas que os condicionam e à base de relações reais já existentes, entre as quais as condições econômicas – por mais que possam ser influenciadas pelas políticas e ideológicas – continuam sendo, em última instância, as decisivas, constituindo o fio vermelho que as encadeia e que permite compreender os processos (ENGELS, 1963<sup>2</sup>).

Os campos da arte, filosofia, religião, política e ciência são elementos constituintes de uma superestrutura que se apresenta sobre uma base de ordem econômica. É esta base que resguarda ao desenvolvimento das forças produtivas papel principal. O caráter dialético conduz à necessidade de se considerar as múltiplas determinações entre base e superestrutura, caso contrário, cai-se num processo determinista ou indeterminista. Da mesma forma, o caráter materialista se caracteriza na negação da autonomia absoluta destes campos da superestrutura em seus processos de desenvolvimento, que a partir da conexão com o caráter objetivo das forças produtivas de ordem econômica, não operam de forma isolada, manifestando-se sempre nos elementos constituintes da base, no aspecto material das relações sociais.

Ao considerarmos o desenvolvimento de todos os campos, podemos afirmar que o desenvolvimento da própria capacidade humana só é possível a partir do materialismo

---

<sup>2</sup> Carta de Engels a Starkenburg, 25 de janeiro de 1894. In: MARX, K; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

histórico, dos elementos interconectados de base e superestrutura. Neste bojo está a arte, cuja gênese e eficácia devem ser compreendidas e explicadas num quadro histórico geral que abarque todo o complexo de complexos parciais (LUKÁCS, 2010). Internamente, seu desenvolvimento deve ser analisado não apenas na contraposição de um estágio atual frente aos anteriores, em sua dialética interior, mas também na operação de sua dialética exterior, na formulação do *novo* dentro de um quadro mais amplo estreitamente relacionado ao desenvolvimento das forças de produção econômicas e com os demais campos da superestrutura em todas as suas determinações.

Novamente é necessário afirmar que a preponderância da produção da vida material foge por completo ao caráter mecânico e causal, no qual a superestrutura é efeito da base, sua causa. No materialismo histórico, todos os elementos da realidade se apresentam em interações de reciprocidade. De forma semelhante, qualquer tentativa de completa autonomização dos elementos superestruturais que por ora constituam as ideologias frente às relações econômicas representará um equívoco. A ideologia só se apresenta como tal partir da configuração dos estágios de desenvolvimento econômico, das divisões de classe existente, e pelos efeitos objetivos – de ordem material – que produz sobre as relações de classe (LEFEBVRE, 2001; LUKÁCS, 1966b; WILLIAMS, 2001d), ela só se explica a partir da práxis material (CHAGAS, 2011; GRAMSCI, 1971). Embora seja intrínseca ao desenvolvimento social a interconexão entre os estágios de desenvolvimento da base e da superestrutura, é preciso demarcar que a expressão artística, bem como em outros campos da superestrutura, não reflete necessariamente o estágio de desenvolvimento econômico de uma dada sociedade dada, de forma que a transformações nos modos de produção implique necessariamente numa ruptura estética. Esta é uma questão que só é possível verificar a partir da observação dialética dos elementos constituintes da vida social.

A partir destas considerações, compreender a arte a partir do materialismo histórico e de seu caráter dialético afasta qualquer possibilidade da produção artística ser tomada como atividade ideal, um caso *sui generis*, desconectado da realidade. A produção artística deve ser encarada como um trabalho qualificado dentro do conjunto de trabalho humano, como pertencente ao labor do homem transforma a natureza. Em suma, a obra de arte é necessariamente um produto do trabalho a partir de instrumentos e técnicas, um produto efetivo da capacidade do trabalho humano (MARX, 2004; LEFEBVRE, 2001).

O materialismo histórico permite captar também a produção artística consonante ao seu momento histórico, como reflexo da realidade erguida sob as bases materiais, sob as relações de produção social. O objeto artístico é produzido pelo trabalho, mas por um trabalho determinado. Trata-se de uma produção que está intimamente relacionada às condições de trabalho de uma época que, além de fazer uso das técnicas e ferramentas disponíveis, se insere num quadro mais amplo de divisão do trabalho e das relações sociais existentes, de forma que o produto do seu trabalho reflita exatamente o conteúdo total da vida e das atividades sociais em sua época (LEFEBVRE, 2001).

No caso da arte, em particular como constituinte da superestrutura, não pode em absoluto ser descolada das relações concretas entre os homens. Seu objeto, o produto do seu trabalho deve ter justamente a função de tomar consciência a respeito dos problemas existentes nas relações sociais. A elaboração artística deve necessariamente ter sua origem e seu recomeço na sociedade onde manifestam as relações de exploração do homem. Em síntese, a arte retira toda sua substância da vida cotidiana, um trabalho que manifesta sob uma forma específica – artística. Constitui uma superestrutura que mantém de forma inexorável suas raízes no trabalho, na vida prática, no nível das forças produtivas (LEFEBVRE, 2001).

Devemos considerar que a arte não pode ser encarada como objeto composto unicamente das lutas de classe, mas ao mesmo tempo, assumir que as lutas de classe se refletem nas manifestações artísticas. Lefebvre (2001) ressalta que em um quadro geral, o artista supera ou tenta superar numa batalha intensa, os limites e barreiras impostas à atividade particular – singularidade – numa dada sociedade. No processo de produção o artista se esforça para apreender, incorporar à sua obra toda riqueza disponível num dado momento da história, a totalidade das manifestações da vida social. Nestes termos, torna-se impossível compreender na história o desenvolvimento da arte sem compreender simultaneamente na história o desenvolvimento das forças de produção.

## **2.2 Orientações Teóricas**

As orientações teóricas que dão base a esta tese estão assentadas sobre uma concepção marxista da estética, de forma que a elaboração artística viabilize na superestrutura possibilidades de mudanças efetivas nas relações materiais de base. Este norte é

preponderantemente demarcado pelas contribuições de Lukács à estética, de modo que o autor húngaro tenha ido além da ideia de arte como algo imanente da capacidade estritamente singular, resultando numa abstração da arte e a conseqüente separação da capacidade produtiva expressa pelo trabalho convencional.

A orientação da estética materialista e da arte como possibilidade de mudança norteia o pensamento com que me dirijo aos dados. Entretanto, senti ser necessário abordar referenciais teóricos sobre pontos mais específicos tratados na tese, como a questão da produção literária e arquitetônica modernista, as motivações veladas e declaradas em cada uma delas. No caso da primeira, busquei amparo fundamentalmente nas concepções de Lafetá (2000) acerca do projeto literário modernista, cujos pressupostos passavam pelo intento de mudanças tanto estéticas quanto ideológicas. Já no que diz respeito à arquitetura, busquei subsídio numa concepção crítica sobre a arquitetura modernista. Além disso, na forma como esta arquitetura acaba por se constituir como a arquitetura oficial do Brasil (CAVALCANTI, 2006).

Outro mote de análise que emergiu do campo e que me levou a buscar um referencial teórico específico foi a questão dos mitos fundadores e das tradições inventadas, para os quais recorri a Chauí (2000) e Hobsbawm (1984a; 1984b). Embora tenha optado aqui por estes três nortes teóricos, a questão da estética materialista como concepção que reflete toda a tese, os aportes teóricos sobre a literatura e a arquitetura modernista, e as bases sobre os mitos fundadores e a invenção das tradições, não me esquivei de recorrer a outros autores que julguei necessários em partes específicas da minha análise. Como exemplo, cito Adorno, cuja concepção de estética se difere de Lukács, a quem recorro, mas que apresenta contribuições teóricas que foram válidas em diversos momentos. Estes referenciais teóricos de apoio estão inseridos nos próprios capítulos de análise. Quando necessário, foram utilizados no início do capítulo. Em outros casos, resgato-os já no discorrer das análises, sempre buscando uma triangulação teórico-empírica.

### **2.3 Material de Análise e Sujeitos de Pesquisa**

A escolha do material de análise e dos sujeitos de pesquisa foi realizada a partir dos preceitos teóricos e empíricos que dão base à tese. Apesar do já referido caráter materialista histórico-dialético, achei pertinente incorporar elementos que me orientariam no trabalho de campo, na

busca e seleção do material a ser analisado, principalmente por serem inesgotáveis as possibilidades.

A adesão ao método histórico preconiza dar relevância a algumas especificidades. Aróstegui (2001) ressalta que a seleção das fontes de informação é fundamental na construção da pesquisa. Sua composição pode ser formada por restos materiais, relatos escritos, relatos orais, textos de qualquer gênero, documentos administrativos etc., que se caracterizam por serem temporais. Embora todo enunciado tenha por trás seu enunciador, Aróstegui (2001) ressalta que é preciso se desvencilhar do mito *fonte é tudo*, por ser falaciosa a ideia de imparcialidade. Dessa forma, embora limitado pelo retroceder no tempo, cabe ao pesquisador construir suas fontes, a fim de ir além das transcrições dos discursos e expor a história de forma a tornar inteligível seu curso, a partir das múltiplas histórias encontradas nas narrativas de sujeitos e grupos diversos.

Por partir de um pressuposto no qual os discursos em si já são repletos de contradições, e que estas ganham proporções ainda maiores quando no confronto entre dois ou mais discursos, optei por tratar tanto de documentos oficiais da cidade quanto de documentos pessoais, como correspondências. Dentre os documentos oficiais, cabe destacar a análise do Jornal *O Cataguazes*, que desde 1906 é o veículo oficial de informação da cidade, sob o controle da prefeitura municipal. Do jornal analisei as edições que compreendem os anos de 1906 a 1964, de forma que a interrupção das buscas no ano de 1964 tenha sido em virtude do baixo número de matérias vinculadas sobre cultura. Em função do objetivo da pesquisa, me interessava no jornal matérias que tratassem da produção cultural relacionada às indústrias e ao poder público.

A consulta em alguns acervos se deu de maneira mais direcionada. No caso do Museu Histórico Alípio Vaz, me interessavam as leis provinciais da fundação do município, a carta de doação do terreno a Guido Marlière e os critérios por ele utilizados na definição dos lotes destinados aos habitantes da então Santa Rita do Meia Pataca. Já nos arquivos do Centro de Documentação Histórica, os documentos referentes à disputa política entre Pedro Dutra e os Peixoto. Quanto às fotos, concentrei minhas buscas no Arquivo Público Municipal.

Da mesma forma, minhas buscas pelo acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa tiveram o propósito de coletar as correspondências dos escritores ligados à Revista Verde, bem como de

Francisco Inácio Peixoto quando da instauração do projeto arquitetônico modernista na cidade. Entretanto, as restrições impostas pela Fundação quanto ao registro dos conteúdos e do número de arquivos consultados a cada visita me fizeram focar nas correspondências de Francisco Inácio Peixoto, particularmente as trocadas com os arquitetos modernistas e com Marques Rebelo, seu grande mentor. Dentre as cartas enviadas por Rebelo, consta uma correspondência importantíssima na qual o jornalista deixa claro a Peixoto que, ao implementar o que seria um projeto urbanístico modernista, não haveria riscos de perder nenhuma eleição futura. Apesar de serem muitos os indícios que apontam para a localização desta carta na Casa de Rui Barbosa, não obtive êxito nas minhas buscas, uma vez que a mesma não constava na referida pasta.

Em complemento à análise dos arquivos supracitados, optei por tratar também das publicações sobre a história da cidade e também sobre o patrimônio histórico. Destaco aqui a análise da obra de Henrique de Resende, intitulada *Pequena História Sentimental de Cataguases*. Esta obra é tomada por muitos como a principal biografia da cidade e contém elementos que reluzem as contradições que mencionei, principalmente por se tratar de um autor que descende da família fundadora do município, os Vieira de Resende. Além do livro de Henrique de Resende, foram analisados o *Processo de Tombamento de Cataguases*, produzido pela 13ª Coordenação Regional do IPHAN (13ª CR-MG). Neste mesmo mote, compõem o material analisado o *Guia da Arquitetura Modernista de Cataguases* e os quatro volumes do livro *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases*, ambos produzidos pelo Instituto Cidade de Cataguases (ICC). No caso dos quatro volumes desta última publicação, tratei particularmente dos relatos de antigos funcionários das indústrias de Cataguases.

Além dos acervos dos museus e das obras a respeito da cidade, decidi me aventurar na análise dos poemas publicados na Revista Verde, particularmente os publicados por poetas cataguasenses e os que tratavam direta ou indiretamente da cidade. Partindo da culpabilidade e ignorância imputada à população pela elite intelectual da cidade, em virtude de um desconhecimento daquela frente ao movimento Verde, pensei ser interessante fazer o percurso contrário, ou seja, entender como a cidade fora retratada pelos poetas da Verde, inspirado também no potencial deste tipo de análise já utilizada por Saraiva (2009), quando da representação de Itabira nos poemas de Drummond. Fundamentalmente, busquei, com a análise dos poemas, verificar como os poetas tratavam o estágio de desenvolvimento econômico da cidade a partir do incremento da atividade industrial, uma vez que a literatura

modernista requeria para si não apenas mudanças estética [estilística], mas também ideológicas (LAFETÁ, 2010).

Salvo a análise documental, a mudança no escopo da tese me levou inevitavelmente à realização de entrevistas com sujeitos diretamente ligados à produção artística na cidade, dentro ou fora das fundações culturais. Durante o ano de 2012 e nos dois primeiros meses deste ano realizei 19 entrevistas. Por se tratar de uma cidade pequena, com aproximadamente 70000 habitantes, pesou o fato de parte dos sujeitos serem meus conhecidos (cinco deles). O acesso aos demais entrevistados se deu por meio da técnica *snowball*, na qual o sujeito entrevistado indica um conhecido para participar (BIERNACKI e WALDORF, 1981). Dos 19 entrevistados, 4 estão ligados a manifestações culturais independentes do poder público e das fundações culturais, sendo representantes do Movimento Negro e da Folia de Reis. Somam-se a estes, 11 entrevistados que estão ou estiveram ligados às fundações. Em complemento, 2 entrevistados ligados ao poder público municipal e outros 2 ligados a sindicatos da cidade. A escolha destes últimos se deve à ideia de traçar um paralelo entre o envolvimento das empresas com a produção cultural e as próprias relações de trabalho. Porém, alguns entraves que foram encontrados no trabalho de campo tornaram essa análise inviável, conforme o leitor poderá constatar nas limitações metodológicas.

Optei aqui por não identificar nenhum dos entrevistados, bem como omitir os nomes citados em trechos destacados da entrevista. A razão para esta medida está nas próprias motivações da tese, ou seja, o peso do controle exercido pelo capital. Os fragmentos extraídos das entrevistas para ilustrar as análises estão identificados como texto, e os emissores, com a numeração das entrevistas, variando de *E1* a *E19*. A fase de coleta de dados através das entrevistas foram encerradas a partir do momento em que as categorias e elementos se tornaram recorrentes. Entretanto, além dos dezenove entrevistas houve tentativa de agendar outras seis, porém, sem sucesso.

## **2.4 Instrumento de Coleta de Dados**

A coleta de dados se deu a partir de uma entrevista não estruturada realizada com os sujeitos de pesquisa. As entrevistas foram previamente agendadas e realizadas por mim. No caso das entrevistas com os representantes da Folia de Reis, estava presente também um colaborador

que intermediou o contato. Já na primeira oportunidade de conversar com os sujeitos da pesquisa, tanto por telefone quanto pessoalmente, procurei expor os propósitos da entrevista. Antes das entrevistas, pedi autorização para gravá-las, garantindo aos entrevistados que eles não seriam identificados.

De acordo com Fontana e Frey (1994) as entrevistas não estruturadas são muito úteis por permitirem ao pesquisador maior profundidade na busca por dados e informações relevantes, principalmente quando comparadas com as entrevistas estruturadas. Mattos (2005) destaca que, por permitir ao entrevistado a decisão sobre como construir a resposta, a entrevista não estruturada assume características de uma conversação.

Outro ganho proporcionado pelas entrevistas em profundidade é o resgate pela memória de histórias e experiências de sujeitos que vivenciaram momentos importantes ao estudo, de forma que suas narrativas permitissem compreender a ligação entre os fatos manifestos no percurso histórico e o entendimento destes entrevistados sobre eles. Ademais, cabe ressaltar a possibilidade dos sujeitos poderem construir a fala com base no princípio, meio e fim de uma determinada experiência, além da possibilidade de reflexão sobre esta que permite contextualizar o fenômeno estudado e as construções sociais existentes, bem como laços históricos de suas formações (SEIDMAN, 1991).

Dado o caráter não estruturado da entrevista, fui a campo sem um roteiro de questões a serem tratadas. Entretanto, estabeleci alguns temas que seriam importantes para compreender a dinâmica existente na produção cultural e relação direta com as questões sociais. Como percurso, busquei combinar três tipos de entrevistas preconizados por Seidman (1991) que me permitissem explorar a história dos entrevistados em relação ao tema da pesquisa, os detalhes das experiências dos entrevistados com as elaborações artísticas e a reflexão dos mesmos sobre as produções, reverberações sociais e a cultura na cidade.

Diante desta proposta, foram elaboradas relações de temas a serem tratados, considerando quatro grupos de entrevistados: pessoas ligadas a produções culturais independentes do poder público e das fundações culturais; entrevistados que estão ou estiveram ligados às fundações; pessoas ligadas ao poder público municipal; e representantes dos sindicatos da cidade. É necessário ressaltar que a definição dos temas não resultou numa entrevista linear, uma vez que os mesmos eram constantemente abandonados pelos entrevistados sem que eu me

interferisse. Pelo contrário, nestes casos busquei explorar os conteúdos suscitados pelos entrevistados, e posteriormente, retornava aos temas para tratar de pontos que restavam ou que não tinham ficado claros.

A partir desta divisão, os temas elaborados foram:

## **ENTREVISTADOS LIGADOS A PRODUÇÕES CULTURAIS INDEPENDENTES**

**História dos sujeitos de pesquisa:** este tema teve como propósito resgatar, de forma muito breve, a história de vida das pessoas envolvidas com as produções culturais não contempladas nem pelas fundações nem pelo poder público. A partir da entrevista, busquei compreender os motivos pelos quais estas pessoas se dedicavam a manifestações culturais específicas, relacionando-os às suas histórias de vida, bem como às dos seus antepassados.

**Sentido das produções culturais:** aqui procurei entender o sentido imputado pelos entrevistados ao trabalho que eles desenvolviam, bem como à ressonância de suas produções junto às pessoas da cidade. Fundamentalmente, como as elaborações culturais reverberavam na consciência as contradições sociais e o processo de exclusão que estes sofrem, por consequência, a possibilidade de mudança deste cenário.

**Relação frente ao Capital e Poder Público Municipal:** com este tema busquei identificar a relação de aproximação ou distanciamento do Poder Público Municipal e do capital por meio das fundações. Particularmente, as ações de apoio e financiamento desenvolvidas de forma direta pelas empresas e potencialmente incorporadas como política pública. Além disso, busquei compreender como os entrevistados encaram a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, em seu caráter inclusivo e exclusivo.

## **ENTREVISTADOS LIGADOS ÀS FUNDAÇÕES CULTURAIS**

**História dos sujeitos de pesquisa:** neste tema busquei compreender como os entrevistados se inseriram nas fundações culturais, considerando uma breve história de vida e a relação destas pessoas com a elaboração da arte, de uma maneira geral.

**Projetos desenvolvidos pelas fundações:** estão compreendidos neste tema todos os projetos desenvolvidos pelas fundações culturais e as fontes de financiamento dos mesmos, bem como o público assistido por eles. Busquei compreender os propósitos dos projetos, assim como os impactos exercidos juntos aos atendidos a partir da percepção dos entrevistados. Com a descrição dos métodos empregados nos projetos de formação, procurei identificar traços de autonomia e controle através da elaboração artística.

**Mudanças nas Fundações Culturais/Relação Capital-Cultura:** a exploração deste tema teve como objetivo verificar e compreender as mudanças pelas quais as Fundações Culturais passaram desde o início de suas atividades. Esta compreensão foi possível, uma vez que quase todos os entrevistados estavam vinculados às fundações há mais de quinze anos. Busquei compreender as mudanças nos projetos desenvolvidos, conseqüentemente, as mudanças de propósitos e dos públicos assistidos. Além disso, este tema teve o propósito de associar de maneira direta as mudanças ocorridas nas fundações com a participação mais ou menos efetiva das empresas mantenedoras.

**Relação das Fundações com a cidade:** as questões orientadas para este tema tiveram o propósito de desvelar como as fundações se relacionam com a população da cidade, particularmente, no direcionamento de suas ações para públicos específicos quando do formato dos projetos desenvolvidos. Além disso, foram exploradas questões relativas às atividades das fundações e o passado modernista de Cataguases. Em complemento, busquei compreender as reflexões dos entrevistados sobre o distanciamento de uma parcela significativa da população da cidade frente às atividades promovidas pelas fundações.

**Relação entre as Fundações e o Poder Público:** este tema me permitiu compreender a relação entre as fundações culturais, o desenvolvimento de projetos conjuntos, os propósitos e as decorrências das ações compartilhadas. Procurei estabelecer uma relação entre a aproximação das fundações e os cenários da cultura em Cataguases. Da mesma forma, o tema visou proporcionar um entendimento da relação entre a produção cultural estabelecida pelas fundações com o Poder Público Municipal, seus pontos de convergência e divergência, aproximação e afastamento.

## ENTREVISTADOS LIGADOS AO PODER PÚBLICO MUNICIPAL

**Projetos desenvolvidos pelo Poder Público:** as questões formuladas a partir deste tema buscaram revelar os projetos desenvolvidos pelo poder público, a forma com que as políticas culturais se direcionavam a manutenção de uma *herança cultural modernista* e às manifestações culturais não contempladas pelas fundações culturais

**Lei Municipal de Incentivo à Cultura:** neste tema procurei compreender o papel da Lei de Incentivo na política municipal de apoio à cultura. Busquei aqui explorar os critérios estabelecidos para a aprovação dos projetos, e em complemento, a relação entre a existência da Lei e a necessidade do Poder Público desenvolver ações complementares.

**Relação entre as Fundações e o Poder Público:** a partir deste tema, investiguei as ações do poder público frente aos projetos desenvolvidos pelas fundações. As formas de apoio e colaboração efetivos, bem como a possível divisão estabelecida entre o papel das fundações culturais e o papel da Secretaria Municipal de Cultura.

## REPRESENTANTES DOS SINDICATOS

**História dos sujeitos de pesquisa e dos sindicatos:** este tema trata da história dos sujeitos de pesquisa, contemplando tanto o percurso dos entrevistados nas empresas quanto nos sindicatos. Em complemento, busquei identificar a própria história dos sindicatos, sua constituição e as mudanças ocorridas ao longo dos anos.

**Relação empregado-empregador:** a partir das mudanças ocorridas, busquei com este tema compreender a relação entre empresa e empregados, mediada também pelo sindicato. Como esta relação tem contribuído para a aproximação ou distanciamento dos trabalhadores frente aos sindicatos.

**Relação das empresas com a cultura e a cidade:** o objetivo desta categoria foi permitir uma melhor compreensão de como os representantes dos sindicatos enxergavam a aproximação das empresas junto à cultura por meio de suas fundações. Da mesma forma, almejei identificar a percepção sobre as ações das empresas e o desenvolvimento da cidade.

## 2.5 Análise dos Dados

A análise dos dados empregada nesta tese se baseia na concepção marxista da linguagem e do discurso desenvolvida por Mikhail Bakhtin. A potencialidade do discurso tratada por Bakhtin (2009) não é tomada necessariamente aqui como uma possível instrumentalização, de forma que o mesmo seja fragmentado e que sua essência esteja mais nas contradições existentes no aspecto ideal da superestrutura, e menos na possibilidade metodologicamente estruturante que outras vertentes da Análise do Discurso (AD) possam proporcionar. Evidentemente que se trata de uma escolha, a meu ver, alinhada com o direcionamento que me propus, por ora sem algum tipo de enquadramento operacional-metodológico.

Os fragmentos discursivos e as análises poderão ser vistos como semelhante a outras correntes da AD. Como exemplo, em diversos momentos tomo emprestado a ideia de conteúdo explícito e implícito para elucidar as contradições. Da mesma forma, a legitimação requerida em determinados argumentos que fazem uso de outros discursos ou contextos, numa alusão à ideia do interdiscurso trabalhado por Fiorin (1988), Faria (2005), Carrieri *et al.* (2006), dentre outros.

A ideia de ideologia operada no nível discursivo não se esgota na linguagem. Quando da contradição, esta se estabelece não só no plano ideológico, mas na sua relação direta sobre os conflitos sociais (BRAIT, 2005). Bakhtin (2009) destaca que esta operacionalização é fundamental, uma vez que as ciências que tratam da ideologia tendem a atribuir um caráter de causalidade mecanicista, ou adotam uma concepção positivista do empirismo em que o discurso aparece como fato.

A importância do discurso se faz presente em virtude do desenvolvimento da filosofia burguesa através da palavra (BAKHTIN, 2009). A ideologia no discurso deve ser encarada como parte de uma realidade, mas também como forma de refletir ou refratar essa mesma realidade. O componente ideológico traz consigo um significado que remete a algo situado fora de si mesmo, de forma que os signos presentes no discurso sejam fundamentais para a apreensão da ideologia, dado o caráter intersubjetivo do discurso (BASTOS, 2005). É preciso ressaltar que este processo ideológico que se manifesta através dos signos só se torna criação ideológica na consciência em sua conexão com o real, tanto na produção por parte da classe

dominante quanto na apreensão/resistência por parte da classe dominada. Segundo Bakhtin (2009, p. 35), o ideológico só pode ser explicado no “material social particular de signos”.

Esse caráter material atribuído à ideologia discursiva só pode ser compreendido na relação entre base<sup>3</sup> e superestrutura (BAKHTIN, 2009). Para o autor, a explicação de uma relação entre a base e um fenômeno isolado qualquer só pode representar valor cognitivo se este fenômeno estiver acompanhado de seu contexto ideológico. Analogamente, o conteúdo dialético da superestrutura só permite a compreensão de uma transformação ideológica a partir de uma imediata relação com as transformações na base. Esta dinamicidade garante não o caráter determinista, mas as transformações operacionalizadas na própria ideologia, por meio de sua dialética interna, das suas próprias contradições, em consonância – mas não necessariamente sincronizada – com as relações materiais através da dialética externa.

A partir desta relação dialética, Bakhtin (2009, p.42) ressalta que a palavra presente no discurso traz consigo os “*fios* ideológicos que servem de trama a todas as relações sociais, mesmo aquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. Essa representação da palavra passa fundamentalmente pela compreensão dos signos, uma vez que estes operam a relação dialética entre o conteúdo ideológico da palavra e as relações materiais, dado que o que é pronunciado efetivamente expressa um juízo do real (BAKHTIN, 1993).

A partir desta relação entre signo e ideologia, Bakhtin (2009) estabelece algumas regras indispensáveis à compreensão das formas de dominação através do signo, como *i) não separação entre a ideologia da realidade material e o signo; ii) a não dissociação entre o signo e as formas concretas da comunicação social* (uma vez que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada); *iii) a não dissociação entre a comunicação e as suas formas de base material*. A partir desse sistema de relações, Bakhtin (2009) ressalta que o aparato ideológico só surtirá efeito caso esteja diretamente ligado a condições socioeconômicas essenciais à forma que se apresenta.

A *forma* do signo ideológico está intimamente ligada ao *tema* sobre o qual se presta função. Para Bakhtin (2009), são mesmas as forças e as condições que dão vida a ambos, uma vez que

---

<sup>3</sup> A tradução para o português de Bakhtin (2009) traz o termo infraestrutura.

as condições econômicas que relacionam um novo elemento da realidade ao campo social, que o tornam socialmente pertinente, são as mesmas condições que criam as formas da comunicação ideológica, as quais determinam, por sua vez, as formas da expressão através dos signos. Estes signos, então, são totalmente dependentes das contradições sociais, por consequência, o funcionamento ideológico que visa manter ou superar as contradições. A sobrevivência dos signos, portanto da ideologia, só faz sentido mediante a manutenção dos conflitos sociais, diante da luta de classes (BAKHTIN, 2009).

De acordo com Bakhtin (2009, p. 48), a operacionalização ideológica do signo, mediante a ideologia dominante estabelecida, é sempre reacionária, de forma que tenha por objetivo “estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia”. É justamente a partir deste caráter dialético que o signo opera ideologicamente, ao passo que mantém uma relação de dominação conjugada com as condições sociais existentes, e por sua dialética interna, a partir desta mesma carga ideológica, permite a reação frente a estas contradições quando apreendido na consciência.

## **2.6 Limitações Metodológicas**

As limitações metodológicas desta tese têm origem em vários pontos. O primeiro deles trata das próprias escolhas que fiz, resultando em renúncias que considero importantes para a compreensão do tema que esta tese trata. A não incorporação da leitura dos cidadãos acerca dos espaços e da produção cultural estabelecida pelo capital não me permitiu identificar mais a fundo as ressignificações destes lugares, e a partir destas ressignificações, algumas possíveis resistências. Da mesma forma, acredito que seria interessante entender as mudanças provocadas pelos projetos culturais na vida dos participantes, tanto no período em que os projetos abarcavam um grande número de pessoas, quanto no período de seu enxugamento.

Outra limitação decorre tanto das escolhas quanto das restrições impostas pelo campo. Num primeiro momento, minha ida a campo tinha o propósito de estabelecer um paralelo entre o caráter histórico da aproximação do capital junto à cultura, com as relações entre capital e trabalho também historicamente estabelecidas. Porém, com o início da pesquisa, percebi que este esforço demandaria uma investigação muito extensa a ser realizada e muito abrangente para ser tratada na tese. A extensão se daria principalmente no acesso às informações, uma

vez que nos sindicatos inexistia um acervo de documentação histórica. Além disso, numa das entrevistas, pude perceber que ainda perdura o caráter subserviente dos sindicatos, gerando a indisposição dos entrevistados em tratar de questões concernentes às relações de trabalho, quase sempre acompanhadas de respostas evasivas e da plena convergência de objetivos entre a empresa e os trabalhadores.

Quando do tratamento dos recursos que as fundações culturais dispõem para execução dos projetos, entendo que seria fundamental investigar o direcionamento que é dado, mesmo sabendo que este tipo de trabalho encontraria restrição das fundações por razões diversas. Outra limitação metodológica que se faz presente neste trabalho é a não contemplação de entrevistas dos representantes das empresas mantenedoras das fundações, de forma que a relação entre capital e cultura pudesse ser mais explorada na análise das mudanças ocorridas nos últimos vinte anos. Da mesma forma, entendo que seria necessário explorar ainda mais as manifestações culturais independentes, a fim de que novas nuances fossem reveladas, tanto da dominação imposta pelo círculo privilegiado da cultura quanto do potencial de transformação da arte.

## ***CAPÍTULO 3***

### **CAMINHOS PARA UMA ESTÉTICA MARXISTA**

A ciência e a arte têm sido colocadas como espectros ultra-humanos no decorrer da história da humanidade. A busca pela distinção de classes dominantes e o advogar das atividades exercidas por parte desta classe, em um ordenamento que é construído como natural, é responsável por estabelecer quem deve empregar seus esforços no processo de transformação produtiva clássico e quem deve destinar seu tempo ao desenvolvimento de formulações racionais e artísticas. Objetos da razão e da máxima capacidade idealizadora da figura do gênio (KANT, 1995). É esta a verdadeira divisão do trabalho, que separa o trabalho físico do intelectual, que se constitui numa aparente autonomia fundante de toda espiritualidade que representa algo que não é real, num exercício de emancipação da vida material ao propósito da teorização abstrata, consciência sem práxis (MARX & ENGELS, 2007).

O desenvolvimento da ciência acentua este processo separatório de várias formas. O uso da razão permite, num primeiro momento, tender ao casuístico toda forma de conhecimento experimentado na produção cotidiana, expresso através da capacidade produtiva do homem e reflexão sobre sua própria atividade. Depois, cria nela mesma um sistema de procedimentos que deve ser seguido a fim de se obter a máxima capacidade produtiva/explicativa das relações materiais da vida. As técnicas de trabalho criadas se elevam frente aos homens que trabalham sob seus princípios, dado que a capacidade somática e mental destes homens, na transição, era compatível com as técnicas que estes dominam anteriormente (LUKÁCS, 1966a). Assim, cristaliza-se como unidade capaz de conferir credibilidade às relações sociais – por consequência de produção – às quais todos os fenômenos devem se corresponder. É possível observar também que o trabalho científico intensifica o alicerce da divisão social do trabalho, uma vez que se vê com relativa autonomia e num lócus de domínio independente (ENGELS, 1890<sup>4</sup>).

---

4 Carta de Engels a Conrad Schmidt, 27 de outubro de 1890. In: MARX, K; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

No esteio do desenvolvimento científico está o desenvolvimento artístico, sendo tanto a arte quanto a ciência objetos de reflexão filosófica por conterem em si certa etapa do próprio desenvolvimento da humanidade, a partir de um ponto de vista materialista (LEFEBVRE, 2001). O objeto artístico desenvolve uma função complementar e ao mesmo tempo subsidia o domínio de classe. Há tempos tem sido direcionado para a fruição desta classe, de forma que a própria conotação do que deve ser ou não reconhecido como artisticamente valorativo passa pelo crivo desta mesma classe. Sua produção não se limita a apenas oferecer um objeto material que atenda às necessidades, mas também provê uma necessidade aos objetos materiais produzidos (MARX, 2008; MARX 2011).

O complemento das funções de produção e consumo, portanto, do trabalho artístico e do gozo da classe dominante, está na produção do objeto para o sujeito – ancorada no status quo balizado na superestrutura determinada (não mecanicamente) pelo estágio atual do modo de produção, e na criação de um público capaz de regozijar o estágio de desenvolvimento da arte. Rechaçando o aparente caráter de independência, MARX, (1980) afirma que tanto a arte quanto a ciência encontram-se numa situação de dependência da forma de produção material e forma de organização da sociedade, por consequência toda sua produção intelectual.

A divisão do trabalho se manifesta no âmago da classe dominante como divisão do trabalho material e espiritual (MARX & ENGELS, 2007). Parte desta classe dominante direciona seus esforços à atividade do pensamento, sendo esta parcela mais capacitada para formular ideias e ideologias que são prontamente convertidas em pilares para sua própria subsistência, no que Marx & Engels (2007, p 47-48) classificam como “tarefa de criar a ilusão desta classe sobre si mesma”. A outra parte adota frente às ideias elaboradas uma postura passiva e receptiva, “já que são os membros ativos da classe e dispõem de pouco tempo para construir ilusões e ideias sobre si mesmo”. Ao considerarmos as elaborações políticas, religiosas, artísticas, científicas – dentre outras – como componentes de uma superestrutura condicionada e condicionante das relações produtivas, da base, é possível estabelecer o vínculo entre a operação dos elementos ideológicos da superestrutura e as relações de produção que fazem de um grupo classe dominante.

Ainda no que diz respeito à divisão do trabalho que permite a produção artística, como também as demais constituintes da superestrutura, cabe ressaltar que a gênese da diferença entre produção artística e trabalho produtivo convencional traz em si já as possibilidades dos

homens que se veem livres do uso da força de trabalho excedente. Ao analisar a produção das construções monumentais no Egito, Diodoro da Sicília argumentou que os egípcios são dados a esta produção por terem mais tempo livre que os habitantes de outras regiões em função das facilidades que a natureza lhes brinda.

É incrível quão pouco esforço e custos lhes impõe a criação de seus filhos. Cozinham-lhes a comida mais simples e mais fácil de conseguir; dão-lhes também para comer a parte de baixo do caule do papiro, à medida que se possa tostá-la ao fogo, e as raízes e talos de plantas dos pântanos, em parte crus, em parte cozidos e assados. A maioria das crianças anda sem sapatos e sem roupas, já que o ar é muito ameno. Portanto, uma criança custa a seus pais, até que esteja adulta, ao todo não mais que 20 dracmas. Daí, pode-se explicar, principalmente, por que no Egito a população é tão numerosa e, em consequência, puderam-se executar tantas grandes obras<sup>5</sup>.

Entretanto, destaca Marx (1996), a afeição pelas obras monumentais não se justifica por um excesso de contingente de mão-de-obra nem pela possibilidade da população dedicar-se a trabalhos não produtivos – bens *indispensáveis* à existência. Assim como o operário individual pode oferecer mais trabalho excedente na medida em que for menor seu tempo de trabalho necessário, dentro da totalidade de trabalho possível numa sociedade quanto menor for a parcela de trabalho (em número de homens) exigido para a produção de bens essenciais à sobrevivência, maior o contingente de trabalho que pode ser destinado para outros trabalhos (MARX, 1996).

A incursão marxista pela estética pode soar estranha aos desavisados pela intensa dedicação que tanto Marx quanto Engels empreenderam em tratar dos processos históricos de formação econômica, particularmente as relações de produção, circulação e consumo das mercadorias em diversos momentos da evolução do capital. Entretanto, a organização do modo de produção não está dissociada de outras esferas da vida humana, sendo engendrada e mantendo relação com outras nuances constitutivas da superestrutura. A separação dos ramos particulares da ciência, da arte, comum ao mundo burguês, é rejeitada pela concepção marxista, de forma que estes elementos não apresentem uma história autônoma, exclusiva de sua dialética interior (LUKÁCS, 2010).

---

<sup>5</sup> SICULUS, Diodorus. *Historische Bibliothek*. Livro Primeiro, Cap. 80. Citado em: MARX, K. O Capital: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, livro 1, vol. 2, p. 141, 1996.

Para Marx (2008), na produção social da vida os homens estabelecem relações determinadas que são necessárias e independentes de suas vontades. Estas relações de produção são correspondentes de uma dada fase do desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, sobre a qual se ergue uma superestrutura composta de aparatos jurídicos, políticos, filosóficos, religiosos, artísticos, dentre outros, aos quais correspondem determinadas formas de consciência social. Assim, o modo de produção da vida material condiciona a produção da vida social. O ser não é determinado pela consciência do homem, mas sim o seu ser social que determina a sua consciência (MARX, 2008; MARX & ENGELS, 2007), a partir da relação do ser com o mundo, das experiências e contradições apreendidas.

Por um constante mal entendido se acredita em alguns instantes que a imagem do mundo, própria do materialismo – prioridade do ser frente a consciência, do ser social frente a consciência social – é também de caráter hierárquico. Para o materialismo, a prioridade do ser é, primeiramente, uma questão de fato; existe ser sem consciência, mas não consciência sem ser<sup>6</sup> (LUKÁCS, 1966a, p. 19)

A operacionalização da superestrutura é fundamentalmente importante na transição das próprias formas de produção da vida material. Marx (2008, p. 47) destaca que “em uma certa etapa do desenvolvimento, as formas produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes”, ou mesmo frente às “relações de propriedade no seio das quais elas se haviam desenvolvido até então”. As relações de propriedade que antes sustentavam as forças produtivas colocam-se como entrave ao seu desenvolvimento, deflagrando, então, o período de revolução social. A transformação da base econômica implica na mudança da superestrutura que a ela estava conectada. Esta transformação na superestrutura engendra novas formas ideológicas, sejam elas jurídicas, filosóficas, religiosas, artísticas etc., pelas quais os homens adquirem consciência deste conflito e lutam para resolvê-lo (MARX, 2008). Em seu caráter dialético-materialista, estes elementos da superestrutura que tem como base o desenvolvimento econômico interagem entre si, mas também reatuam sobre a base econômica (ENGELS, 1894<sup>7</sup>).

---

<sup>6</sup> Por un corrente malentendido se cree a veces que la imagen del mundo propia del materialismo – prioridad del ser respecto de la conciencia, del ser social respecto de la conciencia social – es también de carácter jerárquico. Para el materialismo, la prioridad del ser es ante todo una cuestión de hecho; hay ser sin conciencia, pero no hay conciencia sin ser

<sup>7</sup> Carta de Engels a Starckenburg, 25 de janeiro de 1894. In: MARX, K; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

Assim como o trabalho, a ciência e todas as atividades sociais, a arte é um produto do desenvolvimento social constituinte da superestrutura e que serve não apenas como reflexo da realidade, portanto, dos modos de produção, como também da tomada de consciência a respeito das contradições da vida social. Para Lukács (2010), a essência, a gênese e a eficácia da literatura – e das demais formas de expressão artística – só podem ser compreendidas e explicadas dentro de um quadro histórico geral de todos os sistemas, econômicos, político, artístico, dentre outros. Os movimentos artísticos são em si componentes do processo histórico geral da sociedade, o que, do ponto de vista da estética marxista, nos conduz ao materialismo histórico. A essência e o valor estético das obras de arte correspondem à apreensão do homem sobre o processo social – conflitos, divisões de classe – através da consciência manifesta na interpretação/produção/significação artística, que nos conduz ao materialismo dialético (LUKÁCS, 2010; 1965).

Embora esteja claro que se trate de uma relação dialética, a abstração das esferas superestruturais, em particular a ciência e a arte, é algo recorrente, de modo que se estabeleça uma clara separação da capacidade corporal e espiritual. A ideia abstrata da arte e da ciência como instância que transcende a capacidade produtiva do homem, então restrita aos aspectos corporais, pode ser perfeitamente exemplificada na emanação e consequente absorção de propriedades estéticas como *ritmo*, *proporção*, *assimetria* e *ornamentação* (PAÇO-CUNHA, 2011).

No caso do *ritmo*, Lukács (1966a) destaca sua operação como propriedade que acelera ou facilita o trabalho em consequência de sua ritmização. A partir da premissa que assevera ser o cansaço produto da permanente tensão intelectual durante o trabalho, a redução da tensão – consequentemente do cansaço – se dá na automatização, a conversão dos movimentos em mecânico-voluntários. Dessa forma, torna-se evidente que esta propriedade está ligada ao trabalho, à forma do trabalho que se destaca da relação entre processo e objetivo do trabalho; a relevância do ritmo recai no perfeccionismo do processo de trabalho em relação ao produto do trabalho, proporcionando redução relativa do gasto de energia a fim de produzir num mesmo intervalo de tempo os melhores resultados, produzindo do ponto de vista ontogenético sensações de alívio, de domínio de si e do objeto, desencadeando assim uma autoconsciência do processo de trabalho.

A *proporção* e a *assimetria* são propriedades cujas origens são mais complexas de serem demarcadas. Lukács (1966a) ressalta que a ideia de algo simétrico remete à sublimação de dois lados contraditórios, como o reflexo artístico do rosto humano. Assim, simetria e assimetria constituem a unidade dialética, uma vez que elas coexistem e se contradizem, mas não se suprimem. Já a *proporção*, está ligada à racionalização de princípios para compreensão da logicidade inerente à realidade. A ideia de proporção pode ser apreendida da necessidade do homem em tornar útil determinado material, neste caso, adaptar e criar ferramentas ao uso do trabalho, sendo fruto direto da relação material (LUKÁCS, 1966a).

A *ornamentação* diz respeito ao indivíduo adornado para as mais diversas finalidades. Para Lukács (1966a), a arte de adornar coisas e a si mesmo pode ser considerada a gênese da arte ornamental, manifestando-se em variados aspectos da vida social. A ornamentação manifesta não é natural ao homem, desenvolvendo-se a partir da relação do homem com os objetos que o cercam. Tem seu fim na atividade do homem, no resultado do seu trabalho. Contudo, há que se demarcar a separação objetiva do estético ao meramente útil. O adorno estético, que remete ao prazer estético, constitui uma etapa posterior no desenvolvimento da humanidade, de forma que a ornamentação de si e das ferramentas não trazem nenhuma incremento de utilidade. Já a ornamentação sem utilidade, é decorrente de uma série estética que parte do adorno corporal e passa pelas ferramentas, chegando às formas contemporâneas de adorno, tornando agudo o distanciamento da prática cotidiana.

De acordo com Paço-Cunha (2011), as propriedades estéticas que emanam do trabalho, das formas adequadas ao homem de expressar sua capacidade acabam por se voltar contra si em virtude de uma apropriação do capital, de uma reconversão que passa por uma logicidade imposta pela ciência. Nesta ótica, as propriedades estéticas se emancipam de forma que *ritmo*, *assimetria*, *proporção* e *ornamentação* sejam reconfiguradas sobre o trabalho na condição de mercadoria (PAÇO-CUNHA, 2011), transpondo-se do processo produtivo enquanto efetivação humana para o trabalhador-produto em sua forma desefetivada (MARX, 2004).

Frente a possibilidade de se imputado à elaboração artística e científica um caráter abstrato, torna-se relevante estabelecer que a produção destes dois elementos superestruturais não ocorre de maneira descolada da vida social, da forma de produção material. Esta interrelação entre as esferas diversas da vida, dentre elas a arte, nos levam ao materialismo histórico de

forma que possamos apreender os elementos constituintes do desenvolvimento da arte e do seu caráter estético, sua posição e operacionalização dentro da superestrutura.

É necessário, pois, compreender que a produção artística nasce sobre uma base econômica a partir das relações determinadas de produção, ou seja, a partir de relações de propriedade (expressão jurídica das relações de produção) e das relações de classes determinadas (LEFEBVRE, 2001). Encarar este processo a partir do materialismo histórico nos conduz à ideia de que a produção e a reprodução da vida – e não apenas o fator econômico – determinam a história (ENGELS, 1963<sup>8</sup>). No marxismo fica evidente que a base econômica é momento preponderante no materialismo histórico, “sendo lei determinante do desenvolvimento histórico” (LUKÁCS, 2010, p.13).

A arte seria componente de uma superestrutura que só secundariamente determinaria o processo de desenvolvimento histórico. Entretanto, este caráter secundário de determinação não faz da superestrutura apenas um efeito a partir de causas das relações econômicas, num processo mecânico. Evidentemente que o estágio evolutivo da arte não acompanha de forma invariável o estágio evolutivo do modo de produção e da economia. Todavia, a partir do método dialético chegamos a existência de interrelações causais entre esta superestrutura e a base econômica, fator este que exprime a necessidade de considerarmos a arte como elemento constituinte do processo de desenvolvimento econômico, porém, sem o caráter reativo a ela muitas vezes atribuído.

A partir deste prisma julgo necessária uma incursão pelos aspectos estéticos que consideram a produção artística diretamente conectada com o modo de produção e do desenvolvimento capitalista, conseqüentemente, com a produção da própria vida e da sociedade. Em particular, a estética em Lukács nos permite estabelecer o nexos entre a atividade artística contendo em si não apenas seu atributo estético, mas também, simultaneamente e de forma inseparável, o caráter ideológico, seu posicionamento frente às contradições impressas na sociedade. Por consequência, a partir da produção artística, não como esfera do desenvolvimento espiritual concorrente ao desenvolvimento material, há possibilidade de manifestação do desacordo, da resistência, que como reflexo da realidade pode confluir na tomada de consciência e resolução dos conflitos na esfera material, pela práxis. Uma incursão que parte necessariamente das

---

<sup>8</sup> Carta de Engels a Bloch, 21-22 de setembro de 1890. In: MARX, K; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

relações materiais, objetividades da superestrutura, mas com ressonância direta na base, nas relações estritamente materiais, na vida social.

### **3.1 O Caráter Materialista da Estética**

É necessário reforçar novamente que tanto Marx quanto Engels nunca se propuseram a estudar a estética, nem mesmo a arte como algo autônomo. Nem mesmo seria possível afirmar que o desenvolvimento de uma teoria sobre a arte seria intento de Marx e Engels, como sinaliza Williams (2011d). Entretanto, a base materialista histórica das obras de Marx e Engels traz elementos que possibilitaram a constituição de uma estética. A concepção de estética adotada nesta tese tem como base pressupostos materialistas, particularmente os desenvolvidos pelo filósofo húngaro Györg Lukács.

O percurso realizado por Lukács afasta da estética os pressupostos de uma abstração e universalidade no belo, como sentenciam as bases filosóficas de fundamentação platônica. Em Lukács (1966a), estética, como a própria produção artística, tem sua imanência do real, no concreto, nas contradições da própria vida, é representativa do estágio de desenvolvimento da produção capitalista, bem como o trabalho. A estética – bem como a ciência – implica necessariamente a atividade produtiva, de forma que caracterize a “*reciprocidade* entre os elementos da superestrutura idealista e as relações materiais” (PAÇO-CUNHA, 2011, p. 11), de forma que não apenas a realidade e as relações de produção incidam sobre a arte, como esta se reconverte tanto sobre realidade quanto sobre as relações de produção.

A abordagem materialista empregada por Lukács se difere da perspectiva estritamente subjetiva da estética, como pode ser verificado em Kant (1995), para o qual “qualquer conformidade a leis e conceitualidade objetiva sejam afastadas da estética” (LUKÁCS, 1970, p. 20), uma vez que o juízo estético constitui apenas a faculdade de se julgar as coisas a partir de uma regra, mas não segundo conceitos. Para Lukács (1970), a estética em Kant se apresenta não apenas subjetivista como também formalista; “o afastamento do conceito importa na dissolução do conteúdo”. Neste caso, a imaterialidade estética se dá no “conhecer do homem” de modo ingênuo e acrítico; por consequência, sua produção artística.

Embora Kant tenha tirado a arte do limbo das reflexões, para o autor a criação artística se dá de forma descompromissada frente ao real, uma vez que “a obra de arte não tem outro sentido, ou objetivo, que não ela mesma; por consequência, ela se torna, a partir de Kant, a obra de uma atividade humana (individual) que se realiza com uma finalidade em si”<sup>9</sup> (LEFEBVRE, 2001, p. 16). O aspecto subjetivista da estética e da produção artística pode ser visto em sua intensidade máxima quando Kant caracteriza a figura do gênio e do processo (quase) voluntário de sua produção artística.

Se depois destas análises lançamos um olhar retrospectivo sobre a explicação dada acima acerca do que se denomina gênio, encontramos: *primeiro*, que ele é um talento para a arte, não para a ciência, a qual tem de ser precedida por regras claramente conhecidas que tem de determinar seu procedimento; *segundo*, que como talento artístico ele pressupõe um conceito determinado do produto como fim, por conseguinte entendimento, mas também uma representação (se bem que indeterminada) da matéria, isto é, da intuição, para a apresentação deste conceito, por conseguinte uma relação da faculdade de imaginação ao entendimento; *terceiro*, que ele se mostra não tanto na realização do fim proposto na exibição de um *conceito* determinado, quanto muito mais na exposição ou expressão de *ideias estéticas*, que contém uma rica matéria para aquele fim, por conseguinte ele representa a faculdade da imaginação em sua liberdade de toda a instrução das regras e no entanto como conforme a fins para a exibição do conselho dado; finalmente, *quarto*, que a subjetiva conformidade a fins espontânea e não intencional, na concordância livre da faculdade da imaginação com a legalidade do entendimento, pressupõe uma tal proporção e disposição destas faculdades nenhuma observância de regras, seja da ciência ou da imitação mecânica, pode efetuar, mas simplesmente a natureza do sujeito pode produzir (KANT, 1995, p. 163)

A elaboração estética em Kant reside única e exclusivamente na capacidade ‘natural’ do homem em expressar suas ideias de forma espontânea e não intencional. Trata-se de um “exemplar do dom natural do sujeito no uso *livre* de suas faculdades de conhecimento”. O caráter idealista subjetivista restringe a expressão estética ao seu aspecto *singular*, imanente da capacidade humana, ausente de determinações materiais. Para Lukács (1970), é justamente a ausência de uma relação dialética entre o universal e o particular na estética de Kant que a mantinha subjetiva, privada de objeto e conceito. Por ser a realidade objetiva de natureza dialética, todo comportamento prático e intelectual do homem, bem como seu reflexo da realidade devem se adequar a este caráter dialético (LUKÁCS, 1966b). A concepção idealista atribui às produções artísticas o papel catalizador de todo o princípio estético unitário, em sua origem, quando estes se derivam efetivamente de relações diversas com a própria arte,

---

<sup>9</sup> L'oeuvre d'art n'a pas d'autre sens, pas d'autre but, qu'elle-même ; par conséquent, elle est, d'après Kant, l'oeuvre d'une activité humaine (individuelle), qui se prend pour sa propre fin.

baseadas “numa unidade objetiva desta [a arte], e na diversidade qualitativa dos órgãos receptivos e seu desenvolvimento histórico-social, diversas atividades, objetividades, receptividades etc., artísticas<sup>10</sup>” (LUKÁCS, 1966a, p 241).

A saída para esta abstração reside na estreita aproximação entre a arte e a realidade, de forma que a elaboração estética seja possível através do reflexo da realidade objetiva da vida cotidiana impressa na obra. Em seus escritos, Diderot inaugura, de certa maneira, uma elaboração que estabelece diretamente o elo entre arte e realidade. Para Diderot, a obra de arte parte do real através de uma elaboração na qual a relação entre obra de arte e o real representa os problemas existentes da realidade (LEFEBVRE, 2001).

O caráter estético da produção artística ligada ao real se aprofunda nos estudos de Lukács. Em Lukács (1966a), a produção artística, assim como a produção material originária do trabalho, é resultado de um homem que vive em sociedade junto a outros homens, e que na sociedade desenvolve suas capacidades mais vitais, e que por isso, apresenta tendências profundamente comuns aos outros homens que com ele vivem. O reflexo se diferencia do tratamento dado pela filosofia idealista moderna, para qual o reflexo da realidade objetiva é meramente uma fotocópia da realidade, sem fundamentação e análise (LUKÁCS, 1966b).

A superação de uma perspectiva idealista e metafísica acerca da produção artística e da própria formulação do pensamento por Lukács passa necessariamente pela teoria do reflexo, apoiada em dois axiomas (PATRIOTA, 2010). O primeiro deles vai de encontro à tese idealista para a qual a verdadeira realidade é ideal, “sendo a sensibilidade, quando muito, uma região de trânsito para este plano superior”. Para Lukács, a realidade é inexoravelmente materialista, vazia de essências metafísicas. O segundo axioma delega ao reflexo intelectual um caráter não mecânico, mas dinâmico, a partir da elaboração “que seleciona e reordena as categorias da realidade objetiva” (PATRIOTA, 2010, p. 17).

Em Hegel o problema da concepção idealista a respeito da produção artística prevalece, de forma que a arte é encarada como produto da ideia. Toda formulação de seu caráter prático e social se dá a partir da ideia, de um mecanismo sensitivo que produz o belo como a própria história da arte, assim como a ideia absoluta produz a história universal (LEFEBVRE, 2001).

---

<sup>10</sup> (...) en la unidad objetiva de ésta y en la diversidad cualitativa de los órganos receptivos y su desarrollo histórico-social, diversas actividades, objetividades, receptividades, etc., artísticas.

A história da arte, assim como a da consciência (*fenomenologia*) ou do conhecimento (*lógica*) é, portanto, a história das formas ou estágios sucessivos que recobre – por se manifestar no tempo e no sensível – a ideia. A arte é uma emanção da ideia absoluta. O conteúdo da arte, em sua aparência prática e social, é basicamente constituído pela ideia. A arte apresenta o mesmo conteúdo da religião. Ela pode desaparecer no universo do espírito religioso e filosófico! A ideia absoluta se apresenta na arte sobre o aspecto do belo; a ideia do belo se realiza na história da arte da mesma forma que a ideia absoluta se realiza na história universal<sup>11</sup>. (LEFEBVRE, 2001, p. 19)

O caminho percorrido desde o idealismo kantiano ao materialismo histórico e dialético entre o universal e o particular passa – dentre outras importantes reflexões na filosofia – pelo reconhecimento desta dialética por Hegel quando da análise da revolução democrática. Este reconhecimento está no esfacelamento da concepção idealista acerca do caráter universal que o *citoyen* frente à *bourgeois* deveria assumir após a queda de Napoleão. Neste caso, a encarnação do burocrata por parte do *citoyen* confere a ele o estrato *universal*, ou seja, o que se consagra a serviço do governo deve ter no universal a finalidade de sua atividade essencial. Todavia, é justamente ao desvelar os interesses das velhas classes (*bourgeois*), que em detrimento da defesa dos anseios de toda sociedade (o universal), visavam apenas seus interesses de classe (o particular), que Hegel sinaliza a dialética do universal e do particular; o movimento dialético se completa, ressalta Lukács (1970), ao observar que a nova classe revolucionária (*citoyen*) representava – apesar de lutar pelos seus próprios interesses (o particular) – o interesse de todos os prejudicados pelo antigo regime (o universal).

Lukács destaca este movimento dialético do particular e do universal em Marx, quando na *Ideologia Alemã*, é ressaltada a necessidade de conquista do poder político por parte de toda e qualquer classe que almeja a dominação, mesmo quando esta dominação implica a superação de toda velha forma de sociedade e da dominação em geral, a fim de representar o interesse universal dado que os indivíduos buscam apenas o seu interesse particular, que não coincide com o interesse coletivo. Porém, trata-se aqui o universal de uma forma ilusória de coletividade; empossada com interesse universal, não obstante ser ele particular e específico. A exemplo, a crítica de Marx a Hegel pela imputação de um caráter universal à burocracia,

---

<sup>11</sup> L'histoire de l'art comme celle de la conscience (*phénoménologie*) ou celle de la connaissance (*logique*) n'est donc que l'histoire des formes ou degrés successifs qu'a revêtus – pour se manifester dans le temps et le sensible. - l'Idée. L'art est une émanation de l'Idée absolue. Le contenu de l'art, en apparence pratique et social, est au fond constitué par l'Idée. L'art a le même contenu que la religion. Il risque de disparaître dans le règne de l'esprit religieux et philosophique ! L'Idée absolue se présente dans l'art sous l'aspect du Beau ; L'Idée du Beau se réalise dans l'histoire de l'art comme l'Idée absolue dans l'histoire universelle.

como sendo a consciência e a vontade do Estado, se comportando como um particular que protege a imaginária universalidade de seu único interesse.

A crítica de Marx a Hegel se concentra sobre o aspecto universal, não apenas por este se tratar de uma categoria do pensamento científico – diante do qual o marxismo vai de encontro ao idealismo e à metafísica – mas também em virtude de uma definição errônea da categoria universalidade que acaba por exercer uma apologia ao capitalismo.

Pode-se ver como a apologética – do ponto de vista metodológico – parta do fato de que uma generalização justificada dentro de certos limites é ampliada de um modo ilimitado; este resultado só se pode obter na medida em que o conceito de universalidade é “libertado” de toda relação dialética (determinação, limitação, enriquecimento, concretização etc.) com a particularidade. A formulação apologética e abstrata do universal, portanto, liquida ao mesmo tempo a dialética do universal e do particular, ou – no máximo – permite apenas uma pseudodialética formalista (LUKÁCS, 1970, p. 78).

É no movimento dialético entre o universal e o particular que se situam as determinações. Determinações estas que deve ser compreendidas para que o aspecto universal não recobre seu sentido natural contido na metafísica, e que as formas de produção e das demais instâncias mediadoras possam ser analisadas em seus elementos específicos, como explícito na análise de Marx (2011) acerca da apologia de uma natural universalidade do capital, que só seria possível caso se abandonasse o elemento específico que é o único que faz de um instrumento de produção, de um trabalho acumulado, um capital.

O capital, entre outras coisas, é também instrumento de produção, também trabalho passado, objetivado [*objektivierte*]. Logo, o capital é uma relação natural, universal, eterna; quer dizer, quando deixo de fora justamente o específico, o que faz do “instrumento de produção”, do “trabalho acumulado”, capital (MARX, 2011, p. 41)

A partir deste prisma, a dialética entre o universal e o particular permite justamente compreender os elementos específicos que agem sobre o real, constituindo dialeticamente o universal e o particular. Somente a partir de uma análise concreta é possível observar a relativização dialética do universal e do particular. Um se converte no outro a partir de determinadas situações concretas; o universal se especifica e se torna particular em determinadas relações, ou se expanda de tal forma que anule a particularidade; por outro lado, é possível que este particular se desenvolva até a universalidade. Comum a todo e qualquer

movimento é o desvelar das contradições existentes a partir de uma abordagem dialética do universal e do particular.

A crítica de Marx às mistificações idealistas hegelianas transcende a crítica pura e simples ao idealismo absoluto e à dialética idealista. A dialética do universal e do particular a partir da análise concreta vai de encontro às ideologias burguesas que se alojam na universalidade fetichizada, a partir da contraposição do homem à totalidade. Estabelecer a dialética do universal e do particular permite justamente que este último represente a “expressão lógica das categorias de mediação entre os homens singulares e a sociedade” (LUKÁCS, 1970, p. 85), evitando, segundo Marx (2004), a concepção de sociedade com uma abstração frente ao indivíduo. A abstração idealista não deve ser encarada como ponto de chegada do pensamento. Ao contrário, reside no concreto o resultado, a síntese de múltiplas determinações. Ademais, reside nele também o ponto de partida, o iniciar de toda intuição e da representação (MARX, 2008).

Diferentemente do que possa ser inferida sob uma ótica idealista, a universalidade “não é jamais um ponto de chegada autônomo do pensamento” (Lukács, 1970, p. 96). Ao contrário, realiza-se aqui um movimento do singular-particular e do particular-universal, sendo dois os caminhos que o conhecimento humano deve percorrer: da realidade concreta dos fenômenos singulares às abstrações, e desta novamente à realidade concreta, que com a ajuda das abstrações, poderá ser compreendida de um modo cada vez mais próximo do exato (MARX, 2011). Aqui se instaura a concepção de ciência a partir da dialética do universal e do particular, em que a concretização de uma universalidade superior conduz, ao mesmo tempo, à descobertas de novas formas de particularidade e à “determinações, limitações e especificações da nova universalidade tornada mais concreta”.

Indo mais além, a partir da transição do universal para o particular, ou seja, a especificação das leis universais, é possível compreender a unicidade (a singularidade) de uma determinada situação frente à relação total e recíproca das “leis conhecidas, universais e particulares (LUKÁCS, 1970, p. 95-97). Este singular, o caráter único manifesto na vida, só existe na sua relação com o universal; e este, só existe no singular. Para Lukács (1970, p. 101), o “movimento dialético da realidade, tal como se reflete no pensamento, é assim um incontável impulso do singular para o universal e deste, novamente, para aquele”. Neste movimento dialético o particular operacionaliza a mediação, embora esta possa ser exercida

tanto pelo universal quanto pelo singular, de forma que seja necessário compreender a relação dialética do singular-particular-universal.

### **3.2 A Particularidade Mediadora da Singularidade e da Universalidade**

A elaboração de uma teoria estética a respeito da arte sempre esteve em atraso com relação à práxis artística (LUKÁCS, 1970). Este hiato entre práxis artística e elaboração teórica da estética está presente em Platão, manifestando-se na concepção idealista e na opinião de que a forma artística clássica deve ignorar a essência da realidade. Como compensação a este atraso da teoria estética, Lukács sinaliza, do ponto de vista metodológico, a concepção de arte como um reflexo da realidade objetiva. Encarar a arte como reflexo da realidade significa mantê-la em conexão com o terreno em que ela nasce e atua. Com efeito, o reflexo aqui tratado reproduz a realidade objetiva, ou é propriamente a base das formas de reflexo, a partir das questões da vida (LUKÁCS, 1966a; PAÇO-CUNHA, 2011). Ademais, acredito ser necessário negar a abstração idealista como forma validativa da arte com base na aparência de especificidade e de independência, como nos é compreensível a partir da concepção kantiana da arte embasada no pensamento, no dom, na espontaneidade, produzida na natureza do sujeito etc.

O que se observa na perspectiva kantiana é justamente a demarcação do terreno da arte e da ciência, do singular e do universal, polos diametralmente opostos. Seria descabido pensar a representação artística como o universalmente estabelecido no campo científico. Todavia, esta se distancia sobremaneira do reflexo das ideias, da restrita singularidade, como no neoplatonismo. Lukács (1970) aponta a contribuição de Aristóteles ao colocar no centro da estética o reflexo da realidade objetiva, além de ter diferenciado este reflexo da cópia puramente mecânica da realidade – que caracteriza os limites entre a reprodução estética da realidade a imitação naturalista da mera singularidade, cuja elaboração artística se daria em um nível elementar (LUKÁCS, 1966b). Entretanto, esta distinção feita por Aristóteles traz consigo o caráter da universalidade, fazendo desaparecer os limites entre generalização artística e generalização científica, de forma que a estética que daí decorre “não supera a interpretação desta universalidade e busca atingir uma concepção do que é especificamente artístico mantendo esta determinação” (LUKÁCS, 1970, p. 117).

As concepções estéticas esboçadas colocam no campo de batalha uma estética que escape aos extremos, do meramente individual ao abstratamente universal, e como já dito anteriormente, esta mediação se dá no particular determinado. Para Lukács, o domínio da particularidade na estética passa pelos avanços de Goethe acerca da teorização da arte frente à natureza. Goethe, ao superar as aproximações mistificadas da natureza e de suas leis no processo de criação do artista, retrata a conexão com uma única natureza, tanto sob o olhar da ciência quanto da arte.

O propósito, em ambos os casos, é captar a “verdade da natureza, a verdadeira essência dos seus fenômenos, expressando-se adequadamente o que assim se obtém”. Para Lukács, este “antropologismo” em Goethe, que sob o ponto de vista metodológico apresenta deficiência – numa clara referência ao uso do método histórico materialista e da dialética – traz ricas contribuições para sua teoria e práxis estéticas. Em Goethe, a obra de arte, a atividade estética e as categorias de ambas se mostram numa forte ligação natural, recebendo da natureza seu conteúdo, de modo que “as formas artísticas mantêm o seu caráter especificamente estético e não se tornam jamais formas de conhecimento ‘impróprias’, nem tampouco assumem uma falsa autonomia com relação ao conteúdo” (LUKÁCS, 1970, p. 132-133).

Este ponto de partida de Goethe na natureza é fundamental por indicar a necessidade de se chegar ao conhecimento do *fenômeno originário*. Para compreender as cores e suas conexões com as elaborações artísticas, é necessário que nos aproximemos dela enquanto fenômenos físicos, ressalta Goethe. O que é para os físicos o ponto de chegada, a descoberta, é para os filósofos o ponto de partida. De acordo com Lukács, como categoria filosófica, o *fenômeno originário* se encaixa no domínio da particularidade, este ponto médio entre o universal e o singular, exercendo função mediadora entre os dois extremos. Para Goethe, o particular e o universal coincidem, de forma que o aquele seja este em condições diversas.

Existe uma grande diferença no fato do poeta buscar o particular para o universal ou ver na particularidade o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar de um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, o também universal (GOETHE<sup>12</sup>, *apud* LUKÁCS, p. 137-138)

---

12 Goethe, J. W. *Maximen und Reflexionen*, ed. Do Jubileu, v. 38, p. 261.

A necessária circunscrição do universal no particular demarca a capacidade estética da arte expressar a natureza, ser reflexo desta. A expressão do particular já traz em si o universal pela ligação com as determinações da natureza. Aqui a possibilidade de um universal abstrato e a intensidade subjetiva da singularidade encontram mediação na particularidade. Para Goethe, na arte, na ciência ou na vida, o homem se engaja por inteiro através da práxis – o que Lukács caracteriza como materialismo espontâneo com forte inclinação para a dialética em Goethe – reunindo condições necessárias para a recepção e reprodução da realidade objetiva. Revela-se em Goethe o processo no qual o artista capta o centro estético da representação da obra projetada.

O particular agrupa em si os momentos necessários da singularidade e da universalidade contidos no tema que a obra de arte se refere. O objeto fecundo de Goethe é mais universal que a ocasião que provoca a produção, do que a experiência singular, não obstante ser este objeto a universalidade espiritual de Hegel – para o qual a arte é uma emanção da ideia absoluta (LEFEBVRE, 2001) – mas sim o particular que une os extremos. E deste particular, por consequência, é possível extrair todos os elementos singulares, assim como os elementos universais do conteúdo ideal (LUKÁCS, 1970).

### **3.3 O Particular como Categoria central na Estética**

Diferentemente do conhecimento científico, cuja realidade objetiva é refletida no universal, na possibilidade de compreender toda e qualquer relação entre os fenômenos da natureza e suas determinações, Lukács sinaliza que o movimento no qual o artista reflete a realidade objetiva recebe forma no particular. Esta centralidade do particular na estética é resultado do já referido rompimento com a filosofia idealista. O mundo refletido fundamental para a concepção materialista da estética se torna possível a partir de um movimento dialético que atua sob a unidade conteúdo e forma do mundo refletido, que inibe qualquer possibilidade de um caráter mecânico e fotográfico do reflexo da realidade. Realidade esta que se apresenta através de questões e problemas socialmente condicionados que se transformam historicamente, como ressalta Lukács (1967a; 1970).

A função mediadora da particularidade que opera na singularidade e na universalidade constitui um ponto médio, um ponto que capta a transitoriedade dos extremos e desvela o

reflexo estético, a reprodução da vida material e suas contradições na obra de arte. O reflexo artístico tem sempre como base a sociedade em sua relação com a natureza. Só pode expressar esta natureza sobre a base da sociedade, de forma que as relações materiais da vida suportem a expressividade do reflexo estético, ou inversamente, que o reflexo estético seja em si a realidade refletida (LUKÁCS, 1966a).

A singularidade está estreitamente ligada ao contato primário do homem frente ao objeto e a relação estabelecida deste com outros objetos. Um objeto singular percebido se apresenta diante de nós como conhecido a partir do momento que conseguimos relacionar as características deste objeto frente a outros análogos. Desta forma, assumimos que estes objetos, apesar de singulares, apresentam propriedades que indicam suas conexões (LUKÁCS, 1967a). A percepção e representação que criamos destes traços comuns dos objetos singulares, seus nexos, nos guiam a uma generalização conceitual destes objetos – como é ocorre com a linguagem. No caso da linguagem, Lukács (1967a) destaca que o processo de generalização demanda, anteriormente, um trabalho de captação muito preciso da objetividade, por consequência, uma expressão mais exata possível das determinações específicas do objeto singular em análise, e ao mesmo tempo, abarcando as conexões deste objeto junto a outros.

A universalidade assim colocada em prática é a que eleva as palavras ao nível do conceito, e cria, por outro lado, conexões entre elas – tanto universalizantes quanto singulares – que fazem da frase, de sua estrutura sintática, o verdadeiro fundamento da linguagem<sup>13</sup> (LUKÁCS, 1967a, p. 201)

O processo de universalidade e conceituação exposto por Lukács (1967a) na análise da linguagem também contém em si diferenciações que nos permitem captar a peculiaridade da particularidade, tanto na prática quanto na reflexão sobre esta prática. A referência tomada para uma universalidade concreta se situa, de certa forma, próxima à singularidade de um objeto observado, preservando momentos essenciais de uma aparente singularidade imediata. Por outro lado, absorve na própria universalidade a singularidade do objeto, suspendendo-a, de forma que esta só reapareça quando da aplicação dos aspectos gerais a um novo caso singular concreto.

---

<sup>13</sup> La generalización así puesta en marcha es la que eleva las palabras a la altura de la conceptualidad, y crea por otra parte entre ellas conexiones – a la vez de generalizadoras y especificadoras – que hacen de la frase, de su estructura sintáctica, el verdadero fundamento del lenguaje.

De acordo com Lukács (1967a), a questão da particularidade surge exatamente quando este processo se dá de forma consciente, em sua reação com a singularidade e universalidade, de maneira que a consciência percebe e converte os objetos em pensamento, pensamento este que não representa um ponto final, mas que está diretamente conectado com a realidade. A particularidade não opera como uma universalidade relativa, ou como um caminho que leva o objeto singular à sua universalização (e vice-versa). A particularidade deve ser encarada como “a mediação necesaria – produzida pela esencia da realidade objetiva e imposta por ela ao pensamento – entre a singularidade e a universalidade<sup>14</sup>” (LUKÁCS, 1967a, p. 202).

O reflexo estético caracteriza a expressão da universalidade operada na particularidade do objeto artístico. Evidentemente que outras nuances implicam a objetividade da forma e do conteúdo artístico. Além disso, deve-se ressaltar que a obra de arte não contém em si todo caráter extensivo de seu objeto real, mas sim expressa em seu conteúdo e forma a totalidade intensiva a partir de mediações em movimento (LUKÁCS, 1966a). A obra de arte, que contém em si o reflexo estético, depende do período, do gênero e da individualidade do artista, mas deve, necessariamente, discutir a totalidade dos problemas de sua época. Ausência desta discussão nas obras sinalizaria a carência de real universalidade e a enunciação de universalidades não retratadas artisticamente – falsas e distorcidas como conteúdo. Sendo a arte uma tomada de consciência do mundo exterior, seu caráter estético se caracteriza como o reflexo da realidade a partir do olhar do artista e da apreensão do objeto artístico (LUKÁCS, 2010).

Esta relação da obra de arte com os problemas da realidade na conversão da singularidade-particularidade e particularidade-universalidade ressoa também na teoria do conhecimento, na qual o real conteúdo é a posição da obra de arte frente a realidade, o modo, a intensidade e a profundidade com que a obra de arte mostra realidade, ou seja, o reflexo estético. É justamente na particularidade que se manifesta esta posição da obra de arte face à realidade, bem como sinaliza Lukács (1970) ao diferenciar o drama e o épico.

Tomemos a diferença entre drama e épica (notadamente em suas formas romanescas modernas). É imediatamente evidente que o drama concebe muito mais universalidade, com relação à épica, suas figuras e suas situações; que os traços da singularidade aparecem nele em muito menor

---

<sup>14</sup> la mediación necesaria – producida por la esencia de la realidad objetiva e impuesta por ella al pensamiento – entre la singularidad y la generalidad.

número, muito menos detalhadamente; todo detalhe individual tem no drama um acento simbólico-sintomático, que só pode e só deve ocorrer na épica em medida muito menor. (...) Mas, observando bem, vê-se que nestes casos formulavam-se pretensões naturalistas em face do drama ou pretensões formalistas em face da narrativa; que não ocorria um exame ou aprofundamento estético da essência da dramática ou da épica, mas sim tendências ao enrijecimento ou à dissolução de suas formas específicas). Em suma: isto significa que o drama tende geralmente a estabelecer mais perto da universalidade o ponto central da cristalização no particular, enquanto este ponto parece na épica ser impulsionado na direção da singularidade (LUKÁCS, 1970, p. 156-157)

É possível identificar que a distinção entre os gêneros reflete a diferenciação histórica do seu tempo, além de trazerem particularidades distintas no processo de mediação do singular e do universal, ora tendendo a se aproximar de um dos extremos, ora noutro. Para Lukács, caracteriza aqui um velho e difícil problema da estética, ao considerar a unicidade e incomparabilidade da obra de arte, que para Kant se resolvia no belo a partir das regras oferecidas na natureza ao sujeito – donde recobra a figura do gênio em sua plenitude, já mencionada anteriormente. Kant (1995) esboça claramente a impossibilidade de se estabelecer regras para uma lei estética, dado que a obra de arte é, para ele, o singular produto da subjetividade humana. A primazia do belo se dá a partir de uma antinomia. De um lado, o juízo do gosto determina o belo a partir do ângulo de contemplação, sendo esta contemplação pretensiosamente objetiva. Por outro lado, este mesmo juízo não pode ser demonstrado, ocorrendo de forma subjetiva (LIFSCHITZ, 2010).

Lukács (1970) sinaliza que o problema das leis estéticas nas obras de arte permanece, não obstante o pensamento metafísico kantiano. A resposta para está na formulação geral das contradições do desenvolvimento artístico, de forma que o particular, carregado de mediações concretas, possa ser o intermédio concretizante, negando o curso que vai da regra (abstrato universal) ao singular (gênio). O particular é, no reflexo estético, o ponto central organizador de um campo em movimento, tanto ponto de partida quanto de chegada (LUKÁCS, 1967a).

No reflexo estético, a particularidade na arte não é uma instância que pretende se apresentar ao mesmo tempo como ideia e realidade objetiva. A obra de arte, ou seja, a forma autônoma da particularidade, é uma criação humana e não pretende ser a realidade tal qual é a realidade objetiva. A obra de arte se coloca à nossa frente como uma “realidade” a partir das nossas ideias, desejos, de forma que nós não possamos alterá-la; devemos aceitá-la como tal, ou rejeitá-la subjetivamente. O reconhecimento do ser frente à obra de arte e as contradições da

vida concreta que a obra apresenta se dão pela elevação da singularidade ao nível da particularidade, a partir da sensibilidade imediata.

Através deste mecanismo a obra emana o particular em cada singularidade; da mesma forma, somente assim a obra pode incorporar e oferecer a esta experimentação a particularidade de um mundo representado. É a partir destes movimentos que a obra reflete a estrutura da realidade objetiva, sendo “um reflexo de nexos e de formas fenomênicas essenciais da própria realidade”, como bem sentencia Lukács (1970, p. 164). Os caminhos percorridos pela verdadeira obra de arte se originam na realidade social, e sua eficácia só é assegurada se esta obra for reconduzida à realidade social.

### **3.4 Forma, Técnica e Conteúdo Artístico**

O tratamento da forma artística remete necessariamente à relação desta com o fenômeno, não no sentido de superioridade frente a este, mas em seu caráter dialético. Antes, porém, cabe destacar algumas diferenças entre o reflexo científico e o reflexo estético, por conseguinte, a forma científica e a forma artística.

A forma científica assevera sua validade no caráter de adequação do reflexo da realidade objetiva oferecida pela forma, quanto mais universal e quanto mais superar a forma fenomênica da realidade sensível ao homem, como esta se apresenta cotidianamente. Esta perspectiva decorrente do pensamento científico aspira uma generalização que possa compreender o máximo possível de casos singulares, mesmo que heterogêneos, e esboçar uma possível generalização. Esta seria, para Lukács (1970), a destruição, ou ao menos a superação das formas singulares e particulares que são “submetidas e determinadas” pelas leis compreendidas na universalidade da forma científica. Apresenta-se aqui uma universalidade aplicada a fenômenos heterogêneos, cuja heterogeneidade é superada na concreta universalidade. Neste prisma, mesmo quando da investigação de um caso singular, o fundamento da estrutura do reflexo científico não se altera. Reside a crítica de Lukács a esta obliteração do singular pelo universal, uma vez que para o autor

este retorno do universal ao singular – que não se confunde com um isolamento positivista de singularidades frequentemente exteriores ou

mesmo significantes – só pode produzir frutos científico se cada singular for reconhecido conjuntamente com as leis, que o põem em relação com a universalidade que o compreende e com as particularidades intermediárias. (LUKÁCS, 1970, p. 169)

Diametralmente oposta é a forma estética, que se manifesta apenas como forma de um *determinado conteúdo*, que por si só salvaguarda a forma fenomênica. A forma estética se apresenta como objetivação do reflexo estético da realidade. Determina na obra o que deve ser ressaltado, o que fora negligenciado, o que fora eliminado, os traços e elementos construtivos da obra e o papel concreto que representam. A forma artística é a especificidade e peculiaridade de determinada matéria que constitui o conteúdo de uma obra, por conservar e si o conjunto da vida humana, reflete o que é presente no pensamento e na experiência imediata, “absorve no humano qualquer objetividade estranha ao homem” (LUKÁCS, 1970, p. 237).

O desenvolvimento da forma está intimamente atrelado ao desenvolvimento da técnica aplicada na produção do objeto artístico. A ênfase sobre a técnica se intensificou quando da transição do modo de produção estritamente artesanal para a produção manufatureira. A invenção das máquinas e sua hegemonia não apenas distanciaram o homem – e em seu ser genérico e orgânico – do processo de produção, provocando seu estranhamento (Marx, 2004), como libertaram a técnica industrial de quaisquer barreiras antropológicas. Segundo Lukács (1970), este ponto de inflexão na história do trabalho implica uma diferenciação e separação entre a técnica em sentido científico e seu uso industrial e a técnica em sentido artístico, uma vez que na produção artesanal era impossível determinar o início e o fim do modo artístico de elaboração.

Após a separação, a técnica moderna em sentido científico se caracteriza por se destacar da subjetividade humana, embora do ponto de vista da finalidade, a partir de sua função econômica, permanesse servindo a sociedade. O descolamento da técnica se dá em seu sentido heurístico, que a partir das leis naturais visa a melhor combinação possível para se alcançar os fins esboçados. É justamente esta necessidade de eficiência que submete a perfeição do processo técnico à universalidade dos seus fundamentos teóricos e à simplicidade da sua aplicabilidade.

Evidentemente que a técnica em seu sentido científico exerceu e exerce influência sobre a técnica artística. Exemplo desta relação é a revolução na pintura renascentista, que esboça consideráveis avanços pelos estudos de anatomia, perspectivas e profundidade etc. Porém, o ponto nevrálgico que diferencia a técnica artística é a impossibilidade de aplicá-la universalmente, ou mesmo recebê-la como pronta, passível de não sofrer mudanças. Isso ocorre porque a forma artística é “a forma de um conteúdo determinado; por isso, não permite uma generalização fora daquela particularidade que ela estabelece em cada oportunidade” (LUKÁCS, 1970, p. 176). Aqui a particularidade como categoria central da estética determina uma universalização da singularidade dos fenômenos da vida, mas supera em si toda universalidade. É justamente esta superação da universalidade pela particularidade que garante a unidade de uma obra artística.

A total consciência do emprego da técnica em seu sentido científico na elaboração artística, como o melhor uso do mármore, da madeira, do ferro, do cobre etc., enfim, da elaboração processual dos elementos da natureza – e que esta elaboração possa ser aprendida e transmitida entre homens – poderia igualar a técnica artística à técnica no sentido científico. Contudo, mesmo considerando a possibilidade de aprendizagem da expressão através da técnica artística, o distanciamento é clareado quando o progresso científico tem como sentido objetivo a aproximação das leis da realidade objetiva, com conseqüente aplicação econômica; e que por outro lado, a técnica artística visa apenas suportar a expressão mais perfeita possível da reprodução da realidade como forma de um conteúdo determinado, em que cada obra contenha em si um nível específico de particularidade. O que torna fecunda a técnica artística é o florescimento próprio da particularidade.

O reflexo estético a partir do predomínio da particularidade está intimamente ligado à questão da forma artística e de sua elaboração num dado desenvolvimento da técnica. Todavia, é necessário demarcar também a importância do conteúdo da produção artística na caracterização da particularidade. Sodré (1968) afirma que num mundo objetivo o conteúdo trata do aspecto interno dos objetos, sendo este aspecto interno o conjunto de elementos e processos que fundamentam a existência e o desenvolvimento das coisas. Como forma de um conteúdo determinado (particular), a forma artística só pode apresentar tal característica quando seu conteúdo também for um conteúdo particular (LUKÁCS, 1970). A manifestação da particularidade no conteúdo se dá quando este conserva e fixa o caráter imediato das formas fenomênicas. A força deste conteúdo está na evocação da realidade a ser produzida na

obra de arte, contendo em si as mediações de um dado momento do processo de desenvolvimento humano, de maneira que o conteúdo consiga refletir esta realidade universalizante quando conduz a singularidade na particularidade (LUKÁCS, 1970).

Por ser a produção artística uma elaboração que parte das relações concretas entre os homens e de suas mediações, sentimentos concretos que os expressam, o conteúdo artístico deve se voltar para a representação do homem e destas relações (LUKÁCS, 1970; 1966b). A diversidade de expressões retratadas nas obras de arte apresenta justamente a realidade refletida entre obras distintas e estágios de desenvolvimento também distintos, de forma que na particularidade expresse o conteúdo, a verdade objetiva através do reflexo estético. Na relação entre a arte e o real não se permite que se verifique parte de realidade impressa na arte. A arte é em si a realidade e suas contradições, as determinações essenciais captadas pelo homem na particularidade. Da mesma forma, uma parcela da arte não representa uma parcela da vida, e sim a vida em sua completude a partir daquilo que se apreende.

Esta tomada de posição do homem frente à vida material através da criação artística é destacada por Lefebvre (2001) ao tratar do conteúdo emotivo e afetivo. Para Lefebvre (2001), tanto o conteúdo emotivo quanto o afetivo são já um conteúdo social, por consequência, um conteúdo de uma sociedade de classe, um conteúdo de classe, ligado ao desenvolvimento histórico mais ou menos estável. De forma consciente, este conteúdo penetra a criação artística durante o processo de criação, de forma que o objeto produzido o externalize em forma de comunicação.

Além do conteúdo afetivo e emotivo, sob o prisma do materialismo histórico deve ser encarado o conteúdo prático (LEFEBVRE, 2001). Uma obra de arte é produzida de uma certa maneira porque é permeada pelos seus laços práticos, tanto no aspecto da vida cotidiana individual quanto social. Seu resultado é produto tanto destas relações imediatas quanto das técnicas disponíveis num dado tempo, de acordo com o nível de desenvolvimento das formas produtivas. Seu conteúdo prático está intimamente ligado à divisão do trabalho, uma vez que esta converge no objeto de arte a multiplicidade de determinações existentes, caracterizando na atividade estética um suporte material, que se soma ao suporte social. Estas relações nos permitem compreender o material conteúdo artístico das obras criadas numa produção artesanal, de mais puta combinação entre a capacidade produtiva do homem frente a natureza. No outro

extremo, o vazio conteudístico das produções alavancadas pela intensa divisão do trabalho, em escala industrial.

### **3.5 Subjetividade, Autoconsciência e Tomada de Posição na Arte**

A questão da subjetividade estética da obra de arte traz consigo não apenas a expressão da personalidade artística criadora, em termos individuais, mas também a produção artística coletiva, que conserva, também, o caráter da particularidade. Por exemplo, obras singulares de artistas com colaboração de individualidades diversas, mas que retém algo que as distingue das obras “similares”, revelando suas individualidades.

Há que se diferenciar aqui, mais uma vez, as manifestações artísticas das científicas. No caso das colaborações científicas, as contribuições intelectuais individuais, as experiências pessoais, se unem na realidade objetiva independentemente da consciência humana. É esta aproximação da realidade objetiva que determina o modo de união das personalidades, destaca Lukács (1970). Na arte, se colaboração entre indivíduos resulta numa autêntica obra, esta obra conserva em si uma individualidade própria essencial, unitária. Efetivamente as subjetividades dos indivíduos que participam do processo criativo produzem um efeito positivo quando forem capazes de se tornar um elemento estrutural da individualidade da obra. O que diferencia a colaboração científica da colaboração artística é que a primeira é dada pela universalização objetivadora; já a colaboração artística requer também uma generalização que vá além da subjetividade particular imediata, porém, uma generalização que resulta na “específica forma fenomênica da particularidade, como meio organizador da obra de arte” (LUKÁCS, 1970, p. 181).

A realização da obra de arte pelo homem, como elemento central da esfera estética, representa um elo entre a unidade orgânica da interioridade do homem com seu mundo externo. Aqui a expressão artística se caracteriza por atribuir forma à personalidade do homem frente ao mundo, produzindo a superação de dois extremos, a singularidade e a universalidade, o próprio homem e o mundo (LUKÁCS, 1967a). O homem não perde sua subjetividade, mais ao emprestá-la à obra de arte, faz com que ela pertença em sua objetividade a toda relação material do mundo, reconhecida em seu caráter de particularidade. O artista, em seu ato de criação, é fundamentalmente livre. Todavia, trata-se de uma liberdade não abstrata, e sim,

diretamente conectada ao concreto frente ao qual o objeto artístico e o artista não podem ser suspensos. Uma liberdade incrustada nas determinações materiais e nas lutas de classe em diversos estágios do desenvolvimento da humanidade (LEFEBVRE, 2001).

Esta relação entre objetividade e subjetividade, a arte como conteúdo particular da realidade a partir da estreita aproximação do sujeito frente às questões da vida, fora alvo de críticas, particularmente as de Adorno, que considerava a expressão artística para além do reflexo da realidade pelo sujeito, dado que este sujeito é capaz de realizar metamorfoses radicais da realidade empírica em sua elaboração artística (TERTULIAN, 2010). Todavia, a subjetividade operacionaliza a elaboração artística, demarca a figura artística. Embora seja elevada para a esfera da particularidade, acima da subjetividade imediata, conserva algo de subjetivo, de pessoal. Sua objetividade é balizada não no caráter generalizante da ciência, mas no modo com que a subjetividade universalizada na particularidade pode reproduzir a realidade, através do reflexo estético. A relação entre objetividade e subjetividade na produção artística não é causal, mas sim reflete na estrutura objetiva da obra de arte como algo que se apresenta de um modo determinado (LUKÁCS, 1966a). Objetividade e subjetividade são inseparáveis na análise estética, de forma que a elaboração da estética lukácsiana não sublima a capacidade do homem.

A manifestação conjunta da subjetividade e objetividade refuta por completo a concepção que iguala a expressão subjetiva imediata e a criação artística, que para Lukács (1970) significaria um mundo solipsístico na obra de arte, sem seu conteúdo essencial, resultando numa subjetividade abstrata e esteticamente falaciosa geradora de um objetivismo abstratamente desumano. Ao contrário, o caráter particular da obra de arte age sobre a personalidade do criador, assim como influencia aos que a recebem. A organização da obra na particularidade individual rompe com a ideia da subjetividade imediata, pois traz em si todas as reações do homem diante dos fenômenos da vida, o que não exclui suas experiências nem o produto de sua consciência perante a vida.

Para Lukács (1970), na elaboração da obra de arte e no reflexo estético as convicções do homem, seus preconceitos e sua visão de mundo desempenham um papel fundamental. No cotidiano do homem, o reflexo da realidade já é demarcado pelos conflitos da vida. Porém, no processo criador artístico estes conflitos e dilemas demandam posição através do reflexo estético, caracterizando a concepção de mundo do artista. É neste momento que se dá a

transição da singularidade imediata – suas concepções – para a generalização estética, sua particularidade, manifesta na obra de arte, que deve contemplar em si o esforço de reprodução da realidade e todas as suas contradições.

Há que ressaltar que o caráter objetivo da formulação estética não diz respeito a uma suposta *neutralidade* do artista frente aos fenômenos sociais. Pelo contrário, a produção artística só é possível a partir da tomada de consciência, que já contém em si a tomada de posição quando considerarmos que a criação artística não se origina em algo estático, mas sim processual. Desta forma, é possível verificar que a objetividade da estética marxista não está em oposição ao caráter subjetivo do artista, mas sim está presente na representação da obra que passa pela visão de mundo do artista, singular – e que contém em si subjetividade – e se expressa através do reflexo da realidade – a objetividade estética (LUKÁCS, 2010). A subjetividade está já impressa no próprio reflexo da realidade, incluindo o nível da simples percepção que está diretamente conectado aos interesses vitais dos homens (LUKÁCS, 1966b).

A subjetividade estética manifesta-se na particularidade, que concentra em si a posição do artista frente à realidade, as contradições e conflitos da vida, por meio do reflexo estético e sua unidade mediadora na particularidade. Aqui se apresenta a principal diferenciação frente à concepção científica – e por sua vez o reflexo científico – que se instaura na universalidade objetivadora. O caráter do partidarismo no reflexo estético mediado no particular reforça sobremaneira a expressão artística como manifestação desta tomada de posição, como bem define Lukács.

Se quisermos agora compreender conceitualmente o caráter do partidarismo no reflexo estético da realidade, deveremos observar que se trata, por um lado, da reprodução o mais possível fiel da própria realidade objetiva, mas que, por outro lado, a finalidade a que aqui se visa não é compreender conceitualmente as leis universais, e sim representar mediante imagens sensíveis um particular que compreende em si e supera em si tanto sua universalidade quanto sua singularidade, cujas características formais não pretendem uma aplicação universal no sentido da ciência, mas tendem a fixar universalmente uma experiência que assumiu a forma deste determinado conteúdo (LUKÁCS, 1970, p. 195-196).

Esta concepção do *compreender o caráter do partidarismo* evoca mais uma vez a diferença que o reflexo estético apresenta frente ao reflexo científico, uma vez que apresenta desde o primeiro momento a tomada de posição diante das lutas históricas do momento em que vive o

artista. Ao processo de produção artística é intrínseco a esta tomada de posição porque a produção artística – como toda produção – é também uma extensão da vida humana – como bem sinalizou Marx (2004) no processo de *efetivação humana* – que por sua vez está conexas a emocionalidade partidária sempre necessária, ligada a posições afirmativas ou negativas frente às individualidades que *movimentam a vida* e aos problemas da vida que nela se manifestam (LUKÁCS, 1970).

O reflexo estético – e também o científico – a produção artística da realidade em seu nexos subjetivo-objetivo é uma necessidade da própria vida (Lukács, 1966a), de maneira que sua objetividade está também na possibilidade de trazer respostas aos problemas e conflitos desta mesma vida, para além de toda e qualquer caracterização metafísica das questões vívidas. Através da particularidade enquanto categoria estética, o homem imprime sua identidade, sua proximidade ética frente ao mundo em seu nexos material (LUKÁCS, 1967a).

A essência do partidarismo representa a tomada de posição frente ao conteúdo, em conexão com os problemas concretos que sejam importantes para este conteúdo, e assim, determinando a originalidade da obra de arte. As obras originais necessitam conter em si tomadas de posições justas frente aos conflitos da vida, aos problemas da época, sejam estas posições positivas ou negativas, mas que se materializem na forma correspondente a este conteúdo, expressando-o adequadamente. Por ser a obra de arte a objetividade do particular, a representação da realidade, podemos afirmar que “a arte não pode representar nenhum fato ou relação fora de seu partidarismo” (Lukács, 1970, p. 202). O fato aqui já é carregado do partidarismo, mesmo quando projetado como mero dado, uma vez que contém sempre atitudes positivas ou negativas diante da própria realidade. Neste sentido, podemos assumir a produção artística e cultural, de forma mais ampla, como um artefato que é em si expressão frente a conflitos e lutas que marcam a sociedade a partir das questões materiais da vida, portanto, sendo representativa de uma tomada de posição (WILLIAMS, 2011b).

Ao tomarmos a produção artística como possibilidade de expressão humana de todas as suas relações materiais e determinações, trazemos já a implicação de que tanto na produção quando na recepção da obra exista a possibilidade de transição de uma etapa do desenvolvimento a outra. A produção artística conserva no particular o mundo global, as relações com os outros homens, as mediações face à natureza e as formas fenomênicas sensíveis. Ao mesmo tempo, incorpora o universal como força que determina a vida.

A superação das reais contradições da vida pela produção artística deve conter em si a consciência do caráter ideológico – que demanda, antes disso, consciência das próprias relações materiais – da arte em seu estágio atual e o curso do seu desenvolvimento. Ao considerar o processo histórico sob a perspectiva do materialismo histórico, no qual se deve considerar que o desenvolvimento elabora sempre os resultados precedentes, é possível identificar na manifestação artística as etapas do desenvolvimento da humanidade, bem como as relações contedísticas das elaborações da arte nas etapas anteriores do desenvolvimento, não obstante as propriedades humanas conservadas nas representações artísticas se apresentem em menor número que no desenvolvimento histórico. O reflexo estético da realidade particularizada na obra de arte como etapa do desenvolvimento da humanidade nos permite inferir que a superação do capital implica necessariamente na superação do seu caráter estético expresso nas obras de arte (LUKÁCS, 1970).

Do ponto de vista do indivíduo, a eficácia de sua elaboração artística o leva da mera particularidade do sujeito à particularidade. Na arte o artista experimenta realidades que não lhes seriam possíveis de outra forma; nela está sua efetividade posicional frente às questões concretas da vida. A possibilidade de generalização na particularidade do reflexo estético é “precisamente o caráter social da personalidade humana” (LUKÁCS, 1970, p. 271). A produção artística representa, em sua síntese, a etapa de evolução não apenas do que o homem apreende conscientemente da realidade, mas da sua própria capacidade de representar esta realidade.

A crítica de Adorno a Lukács sobre a pretensa imposição de exigências comumente empregada nas ciências sociais à arte, ignorando sua especificidade e o papel da subjetividade na elaboração artística (TERTULIAN, 2010), é superada na exata conexão objetividade-subjetividade da elaboração em Lukács. Esta concentra em si toda experiência vivida do homem a partir de uma determinação social, opera diretamente sobre o sujeito, ao contrário da ciência, que estabelece a partir de suas leis a realidade objetiva independente da consciência humana.

### 3.6 O Típico no Reflexo Estético

A tipicidade representa uma forma essencial de manifestação realidade, sendo, portanto, fundamental na apreensão desta mesma realidade no reflexo estético. O típico toma forma quando a arte e a ciência refletem a realidade de acordo com as necessidades sociais que servem tanto a ciência quanto a arte. Trata-se da “exacerbação dos aspectos humanos significativos de uma dada realidade, seu desenvolvimento em direção à exemplaridade, sua universalização concentrada” (PATRIOTA, 2010, p. 150). Este processo se deve à necessidade humana de construir sua subjetividade, se localizando de forma adequada no mundo que pertence e tecendo suas vinculações e seus aspectos qualitativos e quantitativos (LUKÁCS, 1967a).

Aqui mais vez cabe distinção entre a arte e a ciência. Este curso do homem em constituir um norte frente ao mundo caracteriza o aspecto singularidade do processo como reflexo antropomorfizador, uma vez que serve ao autoconhecimento do homem, por consequência da humanidade. O outro reflexo, desantromorfizador, subsidia a busca pelo conhecimento da realidade objetiva, sendo mais cabível ao reflexo científico, indo ao encontro do caráter puramente universalizante da ciência, conduzindo do típico à universalidade, abstraindo todo caráter de singularidade e de particularidade do objeto, resultando, por consequência, num número mínimo de tipos.

Por ser um processo da humanidade, a universalidade está justamente na inserção de singularidades amplamente conectadas, resultando em uma tipificação de caráter pluralista. Caráter este que não suprime a singularidade do indivíduo, mas sim estabelece uma junção entre a unidade e o indivíduo tal qual se apresenta na vida. A concomitância da singularidade e da pluralidade no reflexo antropomorfizador guia a uma pluralidade de tipos complementários e contrastantes, aos quais é subjacente uma unidade indissolúvel do singular com sua universalidade, ou seja, com o típico, o particular (LUKÁCS, 1967a). A arte é por si antromorfizadora, uma vez que liga a objetividade à subjetividade, a essência ao fenômeno (PATRIOTA, 2010)

A produção artística emana desta articulação entre o singular e a universalidade, da posição singular dentro do universal responsável pelo típico que se apresenta de forma plural. Dentro desta pluralidade, das diferenciações de tipos variados opera a ética, que baliza a inclinação

dos tipos na vida. Lukács (1967a) destaca que dentro de uma perspectiva antropomorfizadora o conhecimento do típico é sempre salutar na orientação de uma obra de arte. Desta forma, a confluência de típicos variados com uma mesma orientação se exprime no reflexo estético que demarca já uma elaboração acerca do mundo humano particular e unitário. Embora a questão do típico seja de grande relevância no reflexo estético, na elaboração do mundo em suas relações materiais pela arte, é necessário ressaltar que, sua natureza não domina todas as formas de posição, uma vez que o mundo em que a arte se insere contém em sua totalidade características essenciais manifestas através da particularidade. Ou seja, esta totalidade apresenta possibilidades de se constituir na arte as relações do mundo pela particularidade, superando a necessidade de se conduzir tanto à singularidade quanto à universalidade (LUKÁCS, 1967a).

### **3.7 Essência, Fenômeno, Duração e Transitoriedade da Arte**

A compreensão da essência e do fenômeno do processo de produção artística requer – assim como o partidarismo – diferenciações entre a ciência e a arte, entre o reflexo científico e o reflexo estético. No reflexo científico, dada a sua objetividade universalizante, a tendência é separar a essência do fenômeno. Tanto nas ciências exatas, como a matemática, quanto nas outras ciências, visa-se a superação da forma fenomênica para que se possa ter uma compreensão adequada da essência – nexos estritos com a já mencionada objetividade universalizante. Esta superação do fenômeno pela ciência se apresenta como condição *sine qua non*, pois só assim o conhecimento da essência alcança a explicação mais exata possível, mesmo diante da investigação de casos singulares.

Este corolário do processo de representação da realidade pela ciência determina a necessidade do reflexo científico sublimar a ligação entre fenômeno e essência, de forma que possa externalizar a essência e as leis que as regulam, bem como os fenômenos, que por si só devem se submeter ao aspecto generalizador da essência no reflexo científico. A essência deve conter leis aplicáveis aos fenômenos, mas que do lado do fenômeno, deve anteriormente conter a separação.

A essência pode ser compreendida como aspecto interno da realidade objetiva, permanecendo encoberto à existência dos fenômenos, mas ao mesmo tempo, manifestando-se através deles.

Já o fenômeno constitui o aspecto externo cambiante da realidade objetiva, refletindo nos seus traços a própria essência (SODRÉ, 1968). Essência e fenômeno devem ser compreendidos de forma dialética, uma vez que ambos são igualmente momentos da realidade objetiva, produzidos por esta realidade (LUKÁCS, 2010). O ponto de partida do trabalho artístico se assemelha ao da ciência, de forma que se verifique a superação da singularidade em sua forma fenomênica. Entretanto, na arte, num segundo momento, a essência se dissolve por completo no fenômeno, de maneira que jamais possa se apresentar de forma autônoma em relação ao fenômeno. A essência manifesta o caráter universal enquanto o fenômeno conserva em si a singularidade (SODRÉ, 1968). É, para Lukács (1970), esta ligação que aproxima mais a arte que a ciência da vida. A produção artística pelo homem consegue conservar a estrutura da realidade na essência, contudo, sem uma separação da forma fenomênica.

O reflexo artístico, por conservar a ligação recíproca entre essência e fenômeno, faz surgir um mundo de representação de formas fenomênicas, mas que nos permite identificar sempre a essência que os penetra. É a particularidade, como centro do reflexo artístico, que determina o modo de generalização do mundo fenomênico, mas conservando suas formas, seu caráter peculiar, e ao mesmo tempo, permitindo que se desvele nos fenômenos a própria essência a partir da inseparabilidade destas instâncias (LUKÁCS, 1970). Neste sentido, podemos afirmar que a arte deve aprofundar nos momentos essenciais que se escondem sob os fenômenos, de forma a desvelar em seu íntimo a posição frente a realidade objetiva (LUKÁCS, 2010).

A originalidade artística caracteriza, primeiramente, a descoberta do novo na luta frente ao velho e frente à concepção de mundo que este representa. Esta originalidade está imbricada na exata captação da essência do fenômeno novo, ou seja, no reflexo dos eventos e contradições do mundo objetivo que mediatizam as relações entre homens. É no reconhecimento deste novo como processo de transformação, na sua efetiva universalidade, que este novo expressa o valor duradouro de uma obra de arte. Este novo reflete um “fenômeno histórico global, uma transformação que abraça e penetra a totalidade da vida social” (LUKÁCS, 1970, p. 123). O novo reflete aqui necessariamente uma nova tomada de posição, uma transição, não inserido dentro de um velho ordenamento social, representando efetivamente uma luta de forças.

Para Lukács (1967a), esta revolução do novo jamais pode se restringir a uma revolução da forma, pois representaria assim uma breve existência. Evidentemente que a revolução passa pela forma, mas a forma de um conteúdo determinado, modificada a partir de um conteúdo de

ideias efetivamente novas. Neste processo, ressalta Lukács (1970), é fundamental verificar se os artistas realmente captam o conteúdo da vida, a possibilidade de modificações na própria vida, a busca por uma nova forma adequada ao novo conteúdo que se apresenta. Caso contrário, ou seja, se a lente se restringir a fenômenos imediatos e superficiais da vida, estarão os artistas adequando uma nova forma a conteúdos desconexos com a possibilidade de mudança frente aos reais problemas da vida.

A ligação do conteúdo representado da esfera fenomênica e da forma que lhe acompanha com a realidade influencia sobremaneira a duração da obra no tempo, da mesma forma que o sentimento que esta expressa o essencialmente novo determina a influência de uma obra de arte no tempo. Esta ligação com o mundo é fundamental para a sobrevivência da obra, uma vez que a representação da elaboração artística permite aos homens reviverem e reconhecerem a si mesmos e aos seus destinos. Entretanto, como é implícito a toda relação dialética, o reconhecimento do reflexo da realidade na obra de arte por parte dos homens não tem um momento fixo, não sendo definitiva a imediata aparência do reflexo das relações sociais, e possível a compreensão da representação das mudanças em uma determinada produção artística que se estabeleça como tal no futuro.

Ainda como processo e dado o caráter fundamental da representação, torna-se necessário estabelecer relações entre a produção artística de um dado tempo com aquelas que precedessoras, justamente pelo pressuposto que as inflexões refletem em si as mudanças na própria sociedade.

Toda cultura – a cultura de uma classe, no curso da história que se processou até hoje – sempre recebe, como tradição do passado, uma massa maior ou menor de obras de arte. Uma parte desta massa se torna, em cada oportunidade, viva possessão estética de uma dada cultura, e a escolha desta parte depende, em primeiro lugar, das necessidades ideológicas do momento. O ponto de vista por nós esclarecido tem nisto uma importância decisiva, na medida em que uma época se apropria sobretudo do que permite, por experiência direta, uma imediata passagem do presente para o passado e às perspectivas do futuro. Revela-se aqui a continuidade, por nós sublinhada, do decurso histórico; só pode conservar viva eficácia uma arte que possa ser sentida como reprodução do próprio passado. (...) Contudo, dado que o curso objetivo da história não é uma evolução retilínea, dado que as classes que determinam a cultura são com frequência parcial ou inteiramente reacionárias, e que inclusive o progresso no âmbito das sociedades de classe tem um caráter necessariamente contraditório (de modo que é também aqui válida a lei fundamental do desenvolvimento da natureza inorgânica, formulada por Engels: “todo progresso na evolução orgânica é, ao mesmo

tempo, um retrocesso”), a arte de uma época precedente é acolhida ou rechaçada pela época sucessiva de uma maneira contraditória, determinada pelas relações de classe (LUKÁCS, 1970, p. 223-224).

A produção artística como reflexo da realidade carrega em si as determinações das relações sociais e toda contradição existente na sociedade de classes. Neste caso, a produção artística é também o reflexo do domínio de uma classe que externaliza as necessidades ideológicas do momento e mantém o poder estético de uma dada cultura. É necessário ressaltar que as *necessidades ideológicas* não são abstrações com *efeitos ideológicos*, mas reflexo também de relações estritamente materiais. Obviamente que esta operacionalização requer a determinação para além da estética, uma vez que molda a recepção valorativa das obras de arte no consumo – fruto da origem material das formulações ideológicas que compõem a superestrutura – à medida que

O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto (MARX, 2011, p. 47)

Aqui reside o ponto fundamental da transição estética, que representa, antes de tudo, a possibilidade de mudança na própria relação de classes face às contradições concretas da vida. De um lado, escapar à determinação universalizante que pressupõe ser independente à consciência por criar a estrutura receptiva da arte no consumo. De outro, pode-se dizer que negar a expressividade de uma produção artística de uma classe é de fato negar a própria classe e os homens no sentido orgânico e genérico.

### **3.8 Estética e Arquitetura**

A concepção de uma estética materialista deve ser empregada com ressalvas para a compressão da arquitetura modernista enquanto contraposição aos estilos predecessores, cabendo muito mais ao reforço que esta arquitetura imputa – assim como os estilos arquitetônicos que a antecedem – à divisão social do trabalho, do que encampar a ideia de uma arquitetura como esfera da arte. Esta *apropriação* da relação que Lukács estabelece entre estética materialista e arquitetura se mostra necessária, uma vez que o trabalho do arquiteto se

restringe cada vez mais ao projeto, distante do canteiro de obra, de forma que o mesmo não tenha contato com toda a produção da obra que poderia ser tomada como arte.

Lukács (1967b) destaca que, historicamente, os objetos arquitetônicos são tomados como criações artísticas derivativas da escultura. Seu curso permitiria identificar vários exemplos que atribuem esta conotação, como é o caso das construções gregas e egípcias, passando pelo renascimento, o barroco, o gótico etc. Segundo Lukács (1967b), este *caráter artístico* não permitiu em Hegel a incorporação do que é problema central na estética da arquitetura: a criação de espaço.

A ideia de criação do espaço em Hegel se manifesta num sentido abstrato-intelectual, vazio de uma peculiaridade orientada para a vivência neste espaço. Lukács (1967b, p. 88) atribui esta lacuna na concepção hegeliana sobre o caráter estético da arquitetura a um processo dialético idealista que trata de “*una cierta vida inconsciente*” que habita este tipo de produção, cuja reflexão filosófica sobre a conformação arquitetônica do espaço deve apreender a gênese deste tipo de produção, que para Lukács (1967b, p. 88), passa por

entender que a realidade e a vivencialidade de um espaço arquitetônico (estético) não pode ser produzida senão muito lentamente; que sua existência e eficácia – e também a necessidade delas – não estão de modo algum dadas com a mera natureza fisiológica e antropológica do homem<sup>15</sup>

A assertiva de Lukács a respeito do caráter estético da arquitetura funda que antes de tudo seu desenvolvimento se dá a partir do desenvolvimento das forças produtivas do homem, cujo produto deve indubitavelmente servir ao próprio homem. Expressa por caráter indissolúvel da estética marxista, as próprias relações do homem e dos estágios de desenvolvimento de toda sua força produtiva, abarcando também os elementos do caráter espiritual constituinte da superestrutura, como o próprio aspecto artístico, a política, a religião e o dorso ideológico que daí deriva. A compreensão da estética na arquitetura deve então se valer de um processo antropomorfizador que esteja inclinado a encarar a produção arquitetônica como possibilidade de autoconhecimento do homem, cuja vida privada e social no seio familiar se dará neste espaço pensado e refletido. Para Lukács (1967b), da arquitetura nasce uma missão social que se produz a partir de uma realização estética.

---

<sup>15</sup> entender que la realidad y la vivencialidad de un espacio arquitectónico (estético) no han podido producirse sino muy lentamente; que su existencia e su eficacia – y hasta la necesidad de ellas – no están dadas en modo alguno con la mera naturaleza fisiológica y antropológica del hombre

Este posicionamento em prol de uma produção arquitetura antromorfizadora em seu aspecto estético é evidentemente uma tomada de posição frente ao caráter contemplativo desantromorfizador pelo qual a arquitetura – bem como outras produções artísticas – tem assumido. Revoga-se aqui o caráter estritamente universal que se imprime à arquitetura, sublimando por completo toda e qualquer singularidade no ponto em que o homem que habita o espaço é subsumido pela aparência, vazia de relação social. Neste caráter desantropomorfizador, o processo dialético que parte da vida material e nela se encerra, intermediado pela capacidade reflexiva, pelas ideias, se mantém restrito nesta última. Seria a realidade objetiva uma determinação idealizada pelo arquiteto, sem ressonância no habitar o espaço.

Lukács (1967b) destaca ser necessário estabelecer uma distinção entre o caráter contemplativo das obras produzidas fortemente relacionadas com a natureza, como é o caso das formações rochosas. Este tipo de obra é atravessado pelas forças da natureza de conhecimento do homem, e assim, se submete às finalidades humanas na medida em que se configura como espaço a ser visualizado. Por outro lado, a contemplação pode ser verificada também nas obras monumentais produzidas pela arquitetura, através da força de trabalho, no que Lukács (1967b) denomina ser o efeito desencadeador de emoções das obras arquitetônicas.

A arquitetura que apresenta formações importantes nascidas de finalidades coletivas incorpora tendências universais, uma vez que cada sociedade, a partir de um certo nível evolutivo, deve possuir sua própria arquitetura a ser contemplada e universalizada como representativa de um todo nacional. Assentada num aparente interesse de uma coletividade social, a obra arquitetônica passa a conter em si forte carga universalizante de necessidades sociais determinantes moldadas por desejos, afeições, antipatias etc., inerentes ao ser social, às posições de classe e às tradições nacionais. Fruto deste processo, a obra arquitetônica se manifesta em sua objetividade totalizadora – e desantromorfizadora – cujo caráter objetivo se consolida a partir das posições de classe de grupos dominantes.

Aqui também se expressa um efeito encantador que se consolida com o passar do tempo, ao qual se estabelecem ritos e mitificações que podem se estabelecer como missões sociais da arquitetura circunscrita num espaço externo. Estabelece-se um ponto crítico na medida em que a obra arquitetônica se fixa numa objetividade espacial. O torna artístico da arquitetura requer a sua conformação certa consciência que transforme seu *em si* espacial em espacial

para *nós mesmos* (LUKÁCS, 1967b). A obra não deve ter finalidade em si e no espaço que ocupa, mas sim ser direcionada aos que ocupam tanto a obra quanto o espaço que a recebe.

Ao contrário das outras formas artísticas, a produção arquitetônica só faz sentido o apreço for concomitante ao uso. “O particular do espaço arquitetônico é sua realidade<sup>16</sup>” (LUKÁCS, 1967b, p. 111). Ao contrário de outras artes, como a pintura e a literatura, cujo caráter estético está empregado na possibilidade de refletir a realidade, e com isso, tomar posição frente às questões da vida, o próprio uso do espaço pela arquitetura é em si a realidade e a tomada de posição frente aos conflitos, posição de classe. A obra arquitetônica apresenta a capacidade de tomar o homem em seu cotidiano e poder transformá-lo por completo, uma vez que se converte em espaço real literalmente vivido pelo homem.

De certa forma, a arquitetura representa uma primazia do singular frente à particularidade, dado que o homem age sobre a arte e a transforma de acordo com as suas necessidades sociais. Lukács (1967b) já havia afirmado ser tarefa complexa determinar a particularidade na produção arquitetônica. Para o filósofo húngaro, a categoria da particularidade tem aqui a função exata de conferir força a cada indivíduo, que por consequência de uma relação de convivência inata à obra arquitetônica, atinge seu caráter geral, o coletivo. Neste sentido, o particular não supera necessariamente o singular, mas garante a ele possibilidade de existência na relação entre homem e objeto. Em coexistência à singularidade, possibilita manifestar o lastro coletivo entre os homens, e com isso, a caracterização de uma força de classe e um sentido de unidade frente às contradições reais.

Entretanto, a separação do trabalho intelectual e do trabalho produtivo no campo da arquitetura torna obscura a possibilidade de manifestação deste particular, como também opera a impossibilidade da arquitetura ser compreendida enquanto arte. A relação entre o homem e o objeto é sublimada, uma vez que há clara separação entre concepção mental da obra arquitetônica e as possibilidades de uso.

Em complemento, esta mesma separação distancia também o próprio arquiteto da materialização da obra, uma vez que este se encontra cada vez mais distante do canteiro, caracterizando o projeto arquitetônico como singularidade do arquiteto – nas exceções que

---

<sup>16</sup> Lo específico del espacio arquitectónico es su realidad

fogem à massificação dos projetos – e universalização da obra, ao ignorar o caráter específico do uso. É nesta linha que busco aproximar o campo da arquitetura da concepção materialista da estética e as categorias singularidade, particularidade e universalidade.

## ***CAPÍTULO 4***

### **A IDEOLOGIA DO MODERNISMO**

A ideia central deste capítulo é resgatar o desenvolvimento do modernismo e seu laço indissolúvel com os grupos de poder político e econômico. Sob o manto da formação do *verdadeiro homem brasileiro*, o modernismo vai ao encontro dos anseios do Estado Novo, que após a revolução de 30, emoldura a ideia de um país vanguardista e progressista. O caráter progressista manifesta fundamental na transição de uma economia agrário exportadora para uma economia industrial. Em complemento ao *novo estágio* que o país experimentava, a ideia de se desenvolver um movimento cultural compatível com o projeto de nação do Estado Novo ganha corpo.

Dois campos da produção cultural se mostraram particularmente férteis neste período: a literatura e a arquitetura. Na literatura o grupo modernista instaura o que se denominou novo projeto estético (LAFETÁ, 2000), no qual se opunha ao academicismo e à renúncia das questões cotidianas na produção literária pelos seus predecessores. O ideário do *homem brasileiro* se constrói não apenas no campo literário, mas também se manifestando nas obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Todavia, a reforma estilística na literatura modernista se apresentou como um fim em si mesmo, uma vez que o dito *projeto estético* – aparentemente autônomo de seu cunho ideológico – manteve distante, durante a década de 20, as questões cotidianas e as lutas de classe. Além disso, manteve-se próxima ao espólio da velha oligarquia agrária, à qual aparentemente se opôs.

No campo da arquitetura o trajeto modernista consubstancia ainda mais sua função ideológica. A aproximação junto ao poder político confere à arquitetura modernista o status de arquitetura genuinamente brasileira, cujo mérito só pode ser comparado à arquitetura clássica. O processo de legitimação se dá pela construção de prédios públicos, pelo engodo da obra arquitetônica para a população, e por criar o órgão de defesa do patrimônio que veio cristalizar sua própria produção (CAVALCANTI, 2006).

Desta forma, o percurso que se apresenta será conduzido particularmente por estes dois campos, a literatura e a arquitetura. Evidentemente que as relações aqui apresentadas não se dão de forma mecânica. Para evitar este infortúnio, aqui são lançados elementos do desenvolvimento histórico cujo nexos com o desenvolvimento econômico do Brasil de forma a auxiliar a compreensão da complementariedade e determinações múltiplas entre as esferas da base e da superestrutura.

#### **4.1 A Literatura Modernista do *Novo* e da *Renovação***

A renovação estética da produção literária se dá também pelas mudanças que o *novo* representa frente ao velho, particularmente, à medida que os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder de transformação da nova linguagem proposta; até que ponto esta linguagem proposta é realmente nova. Esta produção artística, não apenas literária, busca expressar o novo que reflete consigo os embates de uma nova realidade (LAFETÁ, 2000; LEFEBVRE, 2001).

O aspecto estrutural dos movimentos culturais é afetado pela (e afeta) a manifestação de particularidades em campos específicos, como arquitetura, literatura, música, pintura etc. De acordo com Lafetá (2000), no caso da literatura, para compreender a força de uma renovação estética é necessário determinar quais as relações que um movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, e de que maneira as expressões deste movimento se inserem num contexto mais amplo de sua época. Para além da necessidade de se contextualizar o momento histórico destacado por Lafetá (2000), a compreensão do estabelecimento de um movimento cultural frente aos pares representa não só a superação em algum grau deste movimento, mas uma hegemonia que o coloca na condição *d'avant-garde*. Gramsci (1978a) sinaliza que as relações de hegemonia se explicitam no interior do bloco histórico, de modo que possa desvelar como o domínio cultural representa também o domínio de uma classe social sobre a sociedade num determinado momento.

Por coincidir tanto a necessidade de uma reforma estilística a partir da nova forma de linguagem quanto o engajamento com outros aspectos da vida cultural e as questões que permeiam o contexto de um determinado período histórico, Lafetá (2000) sinaliza que qualquer nova posição estética na literatura contém em si *um projeto estético* – ligado às

modificações operadas na linguagem – e um *projeto ideológico*, diretamente conectado com o pensamento, a visão de mundo, de uma dada época, em um dado tempo e espaço social. A potencialidade da literatura em refletir esta realidade é vasta, destaca Williams (2011c), uma vez que a produção literária pode não apenas expressar sentidos socialmente criados como também ser produtora de significados que transformem estes sentidos sociais.

Apesar do caráter complementar do *projeto estético* e do *projeto ideológico*, Lafetá (2000) assevera que o projeto estético na literatura já contém em si o projeto ideológico. Para o autor, a contraposição do *novo* frente ao *velho*, o ataque às maneiras de dizer, representa também um ataque às maneiras de ver uma época e suas nuances. Uma vez que é (também) na linguagem que os homens externam sua visão de mundo, reforçando, legitimando, sustentando ou encobrendo suas reais relações com a natureza e a sociedade, investir contra as formas e conteúdos empregados pelo *velho* é já investir contra o *ver o ser* deste tempo. O funcionamento ideológico da produção cultural, e como o foi no modernismo, busca desenvolver não apenas suas próprias obras, mas atacar as obras às quais impõe contrariedade e as instituições culturais que as suportam. A partir daí, desfazer-se de todo ordenamento social construído culturalmente por um período ao qual se opõe, destituindo poderes e os assumindo com nova roupagem e estabelecendo novas formas de dominação (WILLIAMS, 2011a).

Essa possibilidade de transformação caberia perfeitamente ao modernismo. Ao analisar o caráter semântico do termo moderno, Williams (2011a) destaca que o termo surge no fim do século XVI como sinônimo de “agora”, usado para demarcar o período posterior ao medieval e à Antiguidade. Já no século XVIII, ressalta o autor britânico, o uso dos termos “modernizar”, “modernismo” e “modernista” sinalizavam renovação e melhoria. O uso mais contemporâneo, cunhado no século XX, traz o “modernismo” como significado de um movimento cultural que fixa a ideia do moderno, da transição, do novo em resposta ao seu predecessor imediato (WILLIAMS, 2011a).

Em análise do projeto estético/ideológico do modernismo brasileiro, particularmente na literatura, Lafetá (2000, p. 21) indica que do ponto de vista estético há uma ruptura frente à linguagem tradicional; do ponto de vista ideológico, identifica-se a busca por uma consciência do país, a legitimação de uma expressão artística genuinamente nacional e o “caráter de classe de suas atitudes e produções”. Lafetá (2000) sinaliza a existência de uma curiosa

convergência entre o projeto estético e o projeto ideológico do movimento literário modernista, dado que este apresenta um rompimento com a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que refletia a consciência ideológica da oligarquia rural detentora do poder até 1920, antes das transformações provocadas pela imigração e pela intensificação da industrialização, urbanização e a crise econômica.

Desta forma, a produção literária modernista romperia com as barreiras da linguagem *oficializada* e por consequente, com as *velhas formas* de visão mundo impregnadas na ideologia desta oligarquia agrária, indo ao encontro do que Williams (2011a, p. 6) destaca ter sido o fundamento ideológico modernista, que numa tomada de posição antiburguesa, “ou escolhem a valorização aristocrática anterior da arte como um domínio sagrado acima do dinheiro e do comércio, ou as doutrinas revolucionárias” que apontam para a arte como “uma vanguarda libertadora da consciência popular”.

Esteticamente e ideologicamente, a poética modernista romperia com o refinamento academicista em voga que segregava o popular e idealizava o real. Vigoram a partir de então características como a deformação do sobrenatural, a inspiração da vida cotidiana e caráter folclórico, amparados numa linguagem coincidente à modernidade do século XX. Todavia, como sinaliza Oliveira (2011), mesmo o *projeto estético* da literatura modernista não se cumpre dada a afeição do novo a se transformar rapidamente em *tradição*.

Um ponto instigante apresentado por Lafetá (2000), com efeito imediato no *projeto ideológico*, é o amparo da produção artística modernista por parte de uma parcela refinada da burguesia rural brasileira, detentora de fortunas geradas pelo café. Mesmo estando claramente vinculada a uma transformação que acompanhava a *nova* etapa de desenvolvimento do país, no caso, a industrialização, a produção artística modernista não contou com patrocínio dos industriais – particularmente em São Paulo. No plano estético, por outro lado, Lafetá (2000, p. 23) destaca que a literatura modernista comunga com a industrialização “tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização)”.

A contradição aqui estampada encontra resolução em Williams (2011a; 2011c). Para o autor, o pilar de sustentação do modernismo calcado no crescente das grandes cidades e no movimento migratório provocado pela industrialização, que modifica por completa a forma da

produção literária, que insere os estranhamentos urbanos – alienação – como tema, mas que insiste num caráter universal da produção modernista, da *nova linguagem*, que em si já afasta o modernismo das diferenças existentes e que se manifestam, também, na própria produção artística. Assim, a universalidade seria a negação das diferenças, o relevo da razão, a manutenção dos padrões estéticos e ideológicos nas mãos de poucos.

A explicação para esta aparente contradição, segundo Lafetá (2000), reside no caráter nitidamente capitalista do formato das relações de produção agrária em São Paulo, assim como no fato de a burguesia industrial se originar na própria burguesia agrária, financiando a industrialização com os lucros decorrentes das atividades agrárias. Trata-se aqui de uma burguesia educada na Europa, adaptada ao estilo moderno europeu, de forma que não poderia se manter livre do contato com a arte. Assim, torna-se facilmente compreensível a adoção por parte do *ethos burguês* da arte modernista que confrontava com *velho estilo* da oligarquia agrária, mas não de forma a romper completamente com o *velho* tanto no plano estético quanto no ideológico.

A questão da arte burguesa apresenta algumas contradições que marcam o próprio movimento modernista. Williams (2011a) destaca que o termo “burguês” traz uma ambiguidade que depende da posição de classe num dado momento histórico. Para a corte e a aristocracia, o burguês era ao mesmo tempo “mundano e vulgar, socialmente pretencioso embora tacanho, moralista e espiritualmente limitado”. Para a classe trabalhadora em formação, o indivíduo burguês era central, possuindo uma “mescla de moralidade autointeressada e conforto egoísta” (WILLIAMS, 2011a, p. 34), formando a classe empregadora e controladora do dinheiro e do trabalho. Os artistas não se alinhavam de forma irrestrita a uma classe específica, uma vez que podiam tomar as causas trabalhistas como temática ou defender os interesses de uma burguesia<sup>17</sup> em ascensão.

Esteticamente, no Brasil, a referência cosmopolita se faz ausente, permanecendo o caráter localista da poética modernista (LAFETÁ, 2010). Ideologicamente, era comum e frequente a relação com os proprietários de terra, de forma que os poetas modernistas se fizessem

---

<sup>17</sup> Williams (2011a), em sua análise do modernismo europeu, trata da possibilidade dos artistas defenderem os interesses da aristocracia. Entretanto, no Brasil esta menção cabe mais à burguesia representativa do processo de industrialização, mesmo sendo de conhecimento que integrantes dos grupos modernistas mantinha estreitas relações com o espólio da oligarquia agrária, particularmente aquela investidora das atividades industriais após o colapso da produção cafeeira.

presentes nos suntuosos banquetes e festas promovidos pela aristocracia, como assinala Mário de Andrade em “O Movimento Modernista”, no que Lafetá (2000) afirma ser a união do culto da modernidade internacional com a prática da tradição brasileira promovido pelos artistas do modernismo e os senhores do café.

E houve o salão da Rua Duque de Caxias, que foi o maior, o mais verdadeiramente salão. As reuniões semanais eram à tarde, também às terças-feiras. E isso foi uma das causas das reuniões noturnas do mesmo dia irem esmorecendo na Rua Lopes Chaves. A sociedade da Rua Duque de Caxias era a mais numerosa e mais variegada também. Só em certas festas especiais, no salão moderno decorado por Lasar Segall, o grupo se tornava mais coeso.

Também aí o culto da tradição era firme, dentro do maior modernismo. A cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecia em almoços e jantares perfeitíssimos de equilíbrio. E conto entre as minhas maiores venturas admirar essa mulher excepcional que foi dona Olivia Guedes Penteado. A sua discricção, o tato e a autoridade prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pela sua figura e prestígio, artistas, políticos, ricos, cabotinos, foi incomparável. O salão da Rua Duque de Caxias teve como elemento principal de dissolução a efervescência política que estava preparando 1930. A fundação do Partido Democrático, o ânimo político eruptivo que se apoderara de muitos artistas, baixara um mal-estar sobre o salão. Os democráticos foram se afastando. Por outro lado o fachismo nacional encontrava algumas simpatias entre as pessoas de roda, e ainda estava muito sem vício, muito desinteressado para aceitar acomodações (MÁRIO DE ANDRADE, [1942] 2002).

O *projeto ideológico* dos poetas modernistas configura aqui a manutenção de um grupo de poder que meramente transmuta sua esfera de domínio da atividade rural para atividade industrial, numa mera adaptação às contingências econômicas após a crise do café no fim da década de XX. Do ponto de vista ideológico, o movimento literário modernista se mantém criador de uma produção artística que não desfaz de seus laços burgueses, tornando aparentemente inócua qualquer possibilidade de uma práxis artística que verdadeiramente aproximava a arte do ordinário. Esta aproximação é forjada e incorpora para si a construção de uma identidade nacional que nossa tortuosa formação histórica nos privou (HOLANDA, 1995; FREYRE, 2003). Resgatar o popular na literatura modernista possibilitaria aos modernistas não apenas o embate frente ao academicismo vigente, como também consubstanciar a ideologia do homem brasileiro progressista (CHAUÍ, 1987), conforme a operacionalização apontada por Gramsci na qual o popular se apresenta na literatura como

um determinado conteúdo intelectual e mora que seja a expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público, isto é,

da nação-povo numa certa fase de seu desenvolvimento histórico (GRAMSCI, 1978b, p. 90).

O esboço de uma produção artística que rompesse com o *status quo* imprime mais uma vez a aproximação entre dois grupos quase sempre operacionalizáveis de um mesmo propósito. A aproximação do grupo modernista com a classe dominante nos conduz ao que Gramsci (1978a) caracterizou ser a mediação das relações hegemônicas, na qual uma classe social tem a seu serviço um grupo de intelectuais que consubstancia práticas essencialmente de ordem material, inculcando a partir da hegemonia social e da construção de ideologias um vínculo orgânico entre o modo de produção e as superestruturas. “Os grupos sociais, que nascem a partir do modo como se estrutura o mundo da produção econômica, criam, de modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais, que dão à classe homogeneidade ideológica, social e política” (SCHLESENER, 2007, p. 37).

Não obstante esta aproximação dos representantes do movimento modernista junto à burguesia, que apenas alternava seus meios de acumulação da capital de uma condição produtiva agrária para industrial e buscava legitimação para a transição rural-urbano, Lafetá (2000) ressalta que outros fatores constituintes da vida urbana e do processo de industrialização reforçaram a necessidade de uma investida estética e ideológica modernista – mesmo pairando as dúvidas a respeito desta última. Para o autor, o crescimento da massa assalariada decorrente de um processo deflagrado na abolição da escravatura, a chegada dos imigrantes, o surto de industrialização, a classe proletária nas cidades e a ascensão de uma burguesia constituem o cenário que não apenas complexifica tanto o quadro econômico quanto o cultural. No campo político, apesar do notável crescimento da burguesia industrial, a manutenção de uma estrutura política oligárquica fazia perdurar privilégios, como o protecionismo à produção de café. No campo cultural, a busca pela mudança estética a partir de especificidades que a arte burguesa demandava, sob o manto de uma aparente ruptura com as manifestações artísticas que deixavam à margem o homem comum.

Embora o *projeto estético* e o *projeto ideológico* sejam tratados em suas especificidades, qualquer tentativa de ou desassociar ou negar suas múltiplas implicações configuraria uma problemática insolúvel. Retomando as assertivas de Lafetá (2000) e de Antônio Cândido (2006), o *projeto estético* traz em si já o *projeto ideológico* por representar na nova forma de linguagem e no conteúdo poético outras concepções de mundo. A rigor, a literatura

modernista exprime as aspirações de outras classes quando critica as instituições arcaicas decorrentes da longa dominação oligárquica. Entretanto, o *projeto estético* e o *projeto ideológico* modernista tem seu limite nas aspirações da própria burguesia então dominante. A ideologia de esquerda está ausente nas obras da fase heroica da literatura modernista, de forma que as escassas denúncias sobre as condições de vida do povo não são acompanhadas de uma consciência da possibilidade ou necessidade de uma revolução proletária (LAFETÁ, 2000).

A revolução de 30 representa um ponto de inflexão na literatura modernista. No âmbito político-partidário, instaura-se aqui um momento de transição no qual se observa o crescimento da luta ideológica, como a ascensão do fascismo, do nazismo e do comunismo. No Brasil, o embate político se dá entre o comunismo, o integralismo e o populismo trabalhista de Getúlio Vargas. Diante dos embates político-partidários, a literatura modernista se vê diante da consolidação do *projeto estético*, uma vez que as alterações na linguagem e construção poética já estava estabelecida, restando “apenas” consolidar o *projeto estético*.

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heroica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação. (...) importa assinalar essa diferença: enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre ou francamente reacionárias, como o integralismo) (LAFETÁ, 2000, p. 28-29).

Antes de tudo é necessário sinalizar que o movimento literário modernista estabelece separação clara entre *projeto estético* e *projeto ideológico*. Apesar de condicionar a consolidação do movimento modernista ao processo que contemplasse tanto a ruptura estética quanto a ideológica, a primazia da mudança estética suspenderia o caráter ideológico do movimento, convenientemente adequado a um período em que se fazia necessário o “apoio” da *nova* burguesia industrial e passava por uma crítica às *velhas* oligarquias? Após a

Revolução de 30, a ascensão das questões trabalhistas e de um programa de governo populista que teve como bandeira estas mesmas questões, não representaria uma nova conveniência um retorno ao *projeto ideológico* que trouxesse à baila as denúncias sociais?

Bueno (2004), em reflexão lançada sobre o *projeto estético* e o *projeto ideológico*, ressalta ser complexo admitir que haja uma continuidade dos projetos citados de uma geração para outra, do movimento literário modernista à época da Semana de Arte Moderna para os modernistas pós-revolução de 30, uma vez que a ênfase das gerações apresentava desacordos. Para Bueno (2004), num primeiro momento predominava a ideia de um país *novo*, que dá lugar à concepção de *país subdesenvolvido* a ser tratado pela geração de 30. O plano ideológico da geração de 20, do *país novo*, mergulha em uma utopia de um projeto de vanguarda artística que pensa o presente e projeta o futuro (WILLIAMS, 2011a), enquanto a geração de 30, tomando pra si a referência de *país subdesenvolvido*, se propõe a discutir o próprio presente.

A direção retomada pelo movimento literário modernista volta sua lente aos romances denunciadores, a poesia militante e de combate. O interesse que antes passava por modificar a cena cultural do país para uma realidade mais moderna intenta agora revolucionar esta mesma realidade, modifica-la profundamente, *superando a posição burguesa*, inserindo em seu bojo o proletário. A ideia de uma caminhada conjunta entre *projeto estético* e *projeto ideológico* se faz ainda mais falaciosa quando Lafetá (2000) lança como hipótese à sua análise, que a transição da fase heroica – consolidação estética da literatura modernista – para a fase da revolução – retomada do projeto ideológico – na qual a conscientização política, a literatura combatente e participante “colore” o projeto estético, que, se por um lado, lançam novos matizes para a produção literária, por outro desviam esta mesma produção literária do seu curso de profunda experimentação estética, destruindo, portanto, “o sentido mais íntimo de modernidade” (LAFETÁ, 2000, p. 34).

#### **4.2 O Triunfo e o Conservadorismo da Arquitetura Modernista no Brasil**

A produção social do espaço se insere em uma perspectiva inclusiva e participativa que se estabelece entre sujeitos e o espaço habitado. Esta relação se dá não apenas a partir da vontade do sujeito sobre o espaço, mas também sobre formulações de um materialismo histórico, em que o sujeito produz a consciência sobre o objeto (LEFEBVRE, 1991; LEFEBVRE, 1969;

TRICÁRICO, 2007). Esta dialética socioespacial (SOJA, 1993) se caracteriza pelo peso idêntico entre sujeito e objeto, que perde força quando se observa um sujeito como definidor do espaço, em que este mesmo sujeito conscientiza o objeto (TRICÁRICO, 2007). A arquitetura caracteriza-se por ser demarcadora de uma significação presente no espaço, pode manifestar-se no reconhecimento identitário e sentido de territorialidade desde que apreendidas pelos sujeitos presentes neste espaço. Todavia, esta produção, assim como o todo de uma determinação cultural reprodutora de condições de vida, poderia se caracterizar como mecanismo de aprisionamento social (FERRO, 2006).

Esta significação imputada pela arquitetura reflete de forma concreta a produção estética dominante ou aquela selecionada pela própria arquitetura (CAVALCANTI, 2006). A significação refletida pela arquitetura, como toda produção estética, traz em si seu caráter ideológico e sua posição frente às questões sociais da vida. Neste sentido, representa, antes de tudo, a concretude de ideias, posicionamentos, concordância ou resistência ao momentaneamente estabelecido, sendo um ponto fixo de um processo. Todavia, seu caráter dinâmico tende a se dissipar no ato da recepção, caso este domínio estético seja tomado como natural constituinte de uma paisagem urbana preexistente, ausente de um questionamento acerca dos processos políticos, econômicos e ideológicos que conferem às obras arquitetônicas certo status.

Historicamente esta produção volta sua lente para os espaços extraordinários – objetos excepcionais, monumentais, destinados ao culto – em contraposição ao espaço da vida cotidiana representativa da produção social do espaço. Kapp (2006) destaca que a produção de espaços monumentais é representativa do deslocamento do arquiteto enquanto trabalhador manual para trabalhador intelectual, surgida no Renascimento, e mantida intacta no movimento moderno, acrescentando-se neste último “a monumentalidade dos edifícios oficiais e o refinamento das residências mais caras, etc., subestimando sua origem mais representativa” (FERRO, 2006, p. 37).

Apesar de se originar numa tentativa de contraposição a uma ordenação tradicional, Kapp (2006) ressalta que o movimento moderno foi mais tradicional que a tradição que buscou superar. Mesmo imbuídos de uma possibilidade de projetar espaços comuns – moradias, comércios, convívios – os arquitetos modernistas não abandonam as premissas originadas da tradição monumental, em que está presente a ideia de autoria da obra de arte, para a qual

existem usuários passivos, seja por contemplar a obra via observação, ou por serem personagens dentro de um *script* determinado pelo autor.

A retórica modernista não economizou eloquência quanto às necessidades dos usuários. Representava a arquitetura como veículo do bem-estar social e estabeleceu a questão da habitação popular como a mais alta prioridade da arquitetura. Mas nunca se cogitou consultar o usuário da moradia durante o processo de seu projeto... Os usuários não sabiam o que queriam ou, mais importante, o que deveriam ter. Suas necessidades coletivas, interpretadas pelo arquiteto e pelo órgão financiador, seriam codificadas no ‘programa’ – como se fazia no passado com os hospitais, as escolas e as prisões. O ajuste poderia não ser muito confortável no começo. As moradias poderiam parecer estranhas aos nossos hábitos. A falha era de nossos hábitos. Nós iríamos aprender a nos adaptar ao novo *wohnkultur* porque ele se baseava em padrões racionalmente estabelecidos... As revoluções arquitetônicas exigiram o reprojeto da humanidade (KOSTOFF<sup>18</sup>, *apud* STEVENS, 2003, p. 23).

Em referência a esta vertente arquitetônica, Adorno (2002, p. 8) ressalta que os “palácios colossais que surgem por toda parte representam a pura racionalidade sem sentido dos grandes cartéis internacionais a que já tendia a livre iniciativa desenfreada, que tem, no entanto, os seus monumentos nos sombrios edifícios circundantes” das cidades isoladas. Para mais, esta tendência suntuosa literalmente marginaliza o espaço daqueles que não exercem poder, ao passo em que os projetos urbanísticos submetem o indivíduo como ser independente em essência à sua antítese – o poder do capital (ADORNO, 2002; ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

Para Kapp (2006), esta arbitrariedade que destitui o cidadão do convívio e da produção social do espaço reside na tentativa de “integridade” da obra arquitetônica, presente nas demais produções artísticas, como pintura, escultura e outras. Esta integridade versa sobre a necessidade de se manter intacto o que é material ou sensível, na qual nada se pode tirar ou acrescentar, e caracterizando-se, assim, o esvaziamento da participação social na constituição deste espaço, uma vez que prevalece a ótica dos pensadores, ou daqueles para os quais estes estão a serviço.

O tipo de integridade que o campo disciplinar da arquitetura valoriza depende da existência de uma sociedade em cujas construções a maior parte dos cidadãos não interfere ativamente, isto é, uma sociedade em que tanto as pessoas que constroem (materialmente), quanto aquelas que usam o espaço se submetem à ordem engendrada por um grupo relativamente

---

<sup>18</sup> KOSTOFF, S. Foreword. *Architects’ People*, ed. Ellis e Cuff, xiii.

pequeno. Nenhuma democracia real pode ser constituída dessa maneira (KAPP, 2006, p. 9).

Outra nuance da produção unilateral do espaço ressaltada por Kapp (2003) diz respeito à busca pela autonomia arquitetônica, também incrustada na efervescência de legitimar a arquitetura enquanto campo artístico. Nesta seara, os arquitetos entenderam a autonomia como possibilidade de produzir obras independentes do uso. Entretanto, esta autonomia apresenta problemas em sua gênese, uma vez que se dá a partir do aprisionamento do outro, do isolamento dos sujeitos que tem referências nestas mesmas produções congeladas desde a sua concepção.

Em função desta dissonância, Kapp (2003) se posiciona em sentido de uma concepção heterônoma de produção arquitetônica, trazendo para si também autonomia. Autonomia pode ser compreendida como direito de se autogovernar. *Auto-nomos*, normas ou leis próprias. Por outro lado, a heteronomia caracteriza por garantir o direito de governar do outro, *hetero-nomos*, normais ou leis do outro. Apesar da aparente dicotomia, esta autonomia é dependente de um reconhecimento do par, a exemplo dos Estados autônomos. Este caráter de interdependência presente na autonomia revigora a presença da heteronomia na produção dos espaços, em que a mutualidade de reconhecimento das relações sociais seria *mister* na composição dos espaços, incidindo, desta maneira a autonomia emancipatória (no social) da produção arquitetônica. Lukács (1966a, p. 239) adverte que a arquitetura, assim como a música, devem assumir posturas distintas da postura destinada “à conversão do em-si-para-nós<sup>19</sup>”, uma vez que tanto a arquitetura quanto a música contém em si interações entre a consciência produtora e receptora.

O percurso de legitimação da arquitetura modernista no Brasil passa por uma suposta alternativa ao caráter seletivo da arquitetura neocolonial, contemplativa e de uso inviável à população ordinária. Cavalcanti (2006) ressalta que, em seus argumentos, os arquitetos modernos sustentavam que a arquitetura necessitava deveria incorporar em seu propósito e *função social* a construção de moradias populares, transpondo as divisões classistas. Esta posição traz em seu discurso a legitimação estética e ideológica de inserção nas camadas populares, indo ao encontro do *ethos* vigente no Estado Novo.

---

<sup>19</sup> a la conversión de lo en-si para-nosotros.

Entretanto, a proposta estética embutida de seu cunho ideológico que aparentemente encontrava ressonância pela suposta democratização da arquitetura, em si, era insuficiente para solidificar a arquitetura modernista como estilo brasileiro. Este status demandou outros dois movimentos: a aproximação dos órgãos de poder político, a partir da construção de monumentos para o Estado Novo e a criação de um órgão que pudesse legitimar a própria arquitetura modernista e seu legado para a posteridade, no caso, a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

A hegemonia da arquitetura modernista no Brasil se funda então sob três pilares: a inserção em camadas populares sob o argumento da construção de moradias para esta parcela população, a construção de obras para o governo e a criação do SPHAN. A formatação destes pilares não se dá de forma estanque, havendo cruzamentos constantes e suporte entre as bases do projeto de hegemonia da arquitetura modernista. Este percurso, traçado nos estudos de Cavalcanti (2006) parece fundamental para se compreender como a arquitetura modernista se constituiu na arquitetura brasileira, confluindo oportunisticamente aos interesses políticos e econômicos vigentes em diversos momentos da nossa história.

#### ***4.2.1 A arquitetura modernista contemplativa a serviço do Governo***

A saga gloriosa da arquitetura modernista brasileira faz parte de um complexo sistema econômico e político-ideológico de construção/afirmação de uma identidade nacional. O Estado Novo ou Nova República, inaugurado(a) em 1930, toma frente deste projeto com diversas nuances. No plano político-ideológico, a revolução de 1930 liderada por Getúlio Vargas – e com apoio de um grupo modernista através do movimento verdeamarelismo – põe fim à Velha República, deflagrando a política de cunho populista, fortemente acentuada a partir de 1950, que visava cancelar a construção de um país amparado pelas tradições nacionais e pelo povo brasileiro. Compunham este quadro a interpretação paternalista de Gilberto Freyre, impressa em *Casa-grande e Senzala*, e o integralismo de Plínio Salgado, a exemplo (CHAUÍ, 2000).

No campo econômico, Prado Junior (1999) destaca que os lucros oriundos da exportação do café contribuíram para alavancar a industrialização no país. Aliada a uma política de exportação da produção de base, o café alcançou lucros vultosos não apenas pela política

protecionista do governo brasileiro durante a Velha República, como também por não encontrar concorrência no mercado externo, uma vez que os países europeus e os Estados Unidos voltavam suas atenções para a produção industrial. A reboque dos lucros auferidos pelo café, a produção industrial se intensifica no país, particularmente quando da desvalorização da moeda, uma vez que não apenas cria concorrência interna frente aos produtos exportados, como consegue atender ao mercado externo que passava por restrições financeiras, particularmente durante a primeira Grande Guerra. A consolidação da produção industrial como eixo central da economia brasileira se dá após a crise geral com o *crack* da Bolsa de Nova York, de forma que a produção cafeeira se encontrava em completa substituição (PRADO JUNIOR, 1999).

À baila da formação da identidade nacional, a ideia desenvolvimentista calcada na industrialização se tornou bandeira da construção do homem brasileiro, progressista e vanguardista, difundida tanto com Vargas, na Nova República, com a intensificação da produção industrial em detrimento da atividade agrária e com a consequente migração do campo para a cidade (PRADO JUNIOR, 1999), quanto com Kubitschek, em 1950, sob a ideia de nação construída como *questão nacional* e o desenvolvimento da *consciência nacional* das classes sociais (CHAUÍ, 2000).

A transição da República Velha para a Nova República ou Estado Novo continha em si então dois marcos bastante claros. No plano econômico, representava a consolidação da transição de uma economia agrária para uma economia industrial. No plano político-ideológico, caracterizava-se discursivamente por *defender* os interesses da camada mais pobre da população e por salvaguardar o *ethos* progressista brasileiro, agora fundado na urbe. Em complemento, a esta identidade nacional, viu-se necessário e oportuno demarcar monumentalmente a transição para o Estado Novo com a construção de ministérios, e aí se inserir desde já o complemento que se tornaria um importante componente da representatividade vanguardista brasileira: a arquitetura modernista.

Em 1938 foi inaugurada a Exposição Nacional do Estado Novo, cujo objetivo era reforçar o *dever* de uma identidade brasileira. A exposição contava, em um dos seus setores, com maquetes e plantas de novos edifícios que incorporavam o programa de construção de prédios públicos para suportar repartições e departamentos na capital, Rio de Janeiro. Apesar da monumentalidade, argumentava-se que os prédios públicos iriam além das construções da

Velha República, restrita a bibliotecas, teatros e palácios.

Incumbido como é o Governo de auxiliar, fomentar e ampliar, com seu concurso, o patrimônio da arte no país, justo é que se inclua entre outras obrigações a de espalhar pela cidade palácios e monumentos que, pelas características arquitetônicas e artísticas, pelo aspecto grandioso que possam representar, venham a servir de exemplo às iniciativas particulares, atestem o grau de cultura do povo e estejam, enfim, à altura do renome que tenha adquirido nossas cidades como centros de civilização, de progresso e de riqueza. (Revista do Serviço Público, jan/1939, *apud* Cavalcanti, 2006, p. 19)

Face ao propósito de inserção do homem comum, do trabalhador, à política do Estado Novo, os primeiros ministérios criados foram os do Trabalho e o da Saúde Pública. O primeiro visava estabelecer uma ação mais completa junto ao trabalhador/cidadão, contemplando questões ligadas à educação, alimentação, habitação etc. (GOMES, 1982), e o segundo, conduzido por Gustavo Capanema, tinha como objetivo preparar o homem brasileiro para a nova era que se inaugurava, da industrialização e do progresso (CAVALCANTI, 2006).

A aliança entre a arquitetura modernista e o Governo é deflagrada na década de 30, particularmente com os edifícios dos Ministérios da Educação e Saúde, da Fazenda e do Trabalho. O concurso para a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), realizado em 1935 (figura 1), pode ser tomado como ponto de partida da confluência entre o projeto político-ideológico do Estado Novo e o projeto estético-ideológico da arquitetura modernista. O projeto vencedor do concurso, de autoria de Archimedes Memória, recebeu pesadas críticas por parte de representantes modernistas, sendo empreitada uma apelação junto ao ministro Capanema, diretamente realizada por Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Cavalcanti (2006) destaca que o próprio ministro Capanema estava descontente com o projeto vencedor, uma vez que era uma mescla de estilo neoclássico e elementos decorativos que remetiam a uma fictícia civilização marajoara que teria existido na região norte do Brasil, não convergente com a ideia progressista e a formação do novo homem brasileiro. A partir de uma intervenção realizada junto ao presidente Vargas, Capanema argumenta a favor de se reconsiderar o projeto de Lúcio Costa para o edifício do MES, antes eliminado na primeira fase do concurso (CAVALCANTI, 2006).



**Figura 1:** Ministério da Educação e Saúde (MES)  
**Fonte:** Ministério da Cultura.

Em complemento às negociações políticas que envolviam a incorporação da arquitetura modernista no projeto político-ideológico do Estado Novo, outro aspecto legitimador foi a inserção de Le Corbusier ao grupo de arquitetos que pensariam as edificações do poder público brasileiro, particularmente da equipe que trabalharia no projeto do MES – donde se destaca Oscar Niemeyer. Le Corbusier reforçaria o caráter qualitativo da arquitetura modernista, em disputa com os acadêmicos neocoloniais. Para o arquiteto francês, a inserção no mercado brasileiro era de grande interesse, uma vez que na França este era conhecido mais por seus livros que por suas obras, e não encontrava espaço para seus projetos devido à forte recessão financeira ainda decorrente da primeira Grande Guerra e pelo predomínio das Escolas de Belas Artes na arquitetura francesa (CAVALCANTI, 2006).

A batalha do concurso do MES foi travada entre neocoloniais e modernistas. Os primeiros, ligados a conservadores reformistas dos anos 20,

Alegavam que, o culto, à tradição colonial, localizava-se o nacionalismo da proposta. Por outro lado, a crença na tradição forneceria as raízes das quais brotaria o futuro, que para eles é essencialmente restaurador, devendo recuperar os valores de um Brasil pretérito (CAVALCANTI, 2006, p. 48)

Em oposição à ideia reformista nos neocoloniais, os modernistas destacavam a necessidade de

romper com este passado superficial e desenvolver formas que tomassem como norte o futuro, estabelecendo uma forte ligação entre as bases da arquitetura colonial e modernista.

Admiro cada vez mais a arquitetura antiga e muito particularmente a nossa arquitetura antiga... Foi na Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura (LUCIO COSTA, 1931, *apud* CAVALCANTI, 2006, p. 48)

Para Cavalcanti (2006), os apontamentos de Costa dizem respeito às semelhanças estruturais entre as casas tradicionais sobre estacas e os pilotis; entre as estruturas de madeiras das casas coloniais e as estruturas de concreto armado das edificações modernistas. Atrelada às “semelhanças” traçadas pelos arquitetos modernistas<sup>20</sup> está a legitimidade de sua arquitetura enquanto capaz de resgatar e preservar o *único* estilo arquitetônico representativo brasileiro, bem como se lançar de embate ao estilo neocolonial que se configurava, justamente, como uma etapa evolutiva do estilo rememorado pelos modernistas. Esta tomada de posição é fundamental para a constituição de outro pilar do processo que consolida a arquitetura modernista como *arquitetura brasileira*, no caso, a criação do SPHAN, a ser vista mais a frente.

A tendência modernista em revisitar este passado “glorioso” brasileiro é também apontada por Ferro (2006, p. 311), para quem “a emancipação nacional pedia fundamento autóctone”. Dessa forma, nada mais cabível que mergulhar nos traços de uma cultura popular pretérita – até mesmo para contrabalancear o cajado elitista do que estava sendo produzido, ressalta Ferro (2006) – e no caso da arquitetura, estabelecer a linha evolutiva que unia o clássico ao modernista.

Outro componente do projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde nos permite compreender quão era determinante o ideário do homem brasileiro a ser fixado nas obras públicas do Estado Novo. A respeito das obras de arte a serem colocadas no edifício, Cavalcanti (2006) sinaliza que para o ministro Capanema a principal estátua deveria ser a estátua do homem brasileiro. Sentado, nu como “O Pensador” de Rodin; dissipando calma,

---

<sup>20</sup> Cavalcanti (2006) utiliza de forma recorrente o termo *arquitetos modernos*. A ideia de moderno está diretamente associada ao uso processo de racionalização e de desenvolvimento de uma lógica que combatesse questões de ordem mitológica e da fé (WEBER, 1974). Por acreditar que a referida arquitetura se direciona a uma mudança estético-estilística – embora embibida de cotejos ideológicos, inseparável à própria estética, numa visão lukácsiana – adoro aqui o termo *aquitetos modernistas*.

domínio e afirmação em seu aspecto<sup>21</sup>. O esboço da estátua feito por Celso Antônio é prontamente rechaçado pelo ministro Capanema, por ter a aparência de um homem sertanejo, barrigudo, pouco atlético (CAVALCANTI, 2006). Até mesmo o aspecto do homem sentado é modificado, pois não traduz a “marcha” que deve ser imputada ao homem brasileiro, cujo modelo deveria ser o homem branco. Aliados às instâncias de poder, se propondo oferecer não apenas uma *renovação estética* bem como um *complemento ideológico* à identidade brasileira proposta pelo Estado Novo, os arquitetos modernistas vencem a batalha frente aos neocoloniais, combinando, ao mesmo tempo, a *monumentalidade* – que demarca concretamente o legado Varguista – e a funcionalidade destacada por Carlos Drummond de Andrade, no proveito das luzes naturais em substituição às lâmpadas, no uso das divisões de madeira ao invés de parede, e assim, dando condições ideais de trabalho (CAVALCANTI, 2006).

Para Cavalcanti (2006, p. 62), a inserção de Le Corbusier na equipe que projetara o prédio do MES sintetiza sobremaneira os objetos da arquitetura e do Estado Novo, pois contempla em si a “construção do homem novo” do governo Varguista com a ideia de Le Corbusier sobre o “espírito novo” para que se formatasse uma nova mentalidade de se morar. Cavalcanti (2006) ressalta que se recobra aqui o espírito pedagógico do arquiteto do “ensinar a morar”, numa crítica ao aprisionamento da arquitetura modernista também realizada por Kapp (2003) e por Antoniaades (1979<sup>22</sup>, *apud* Stevens, 2003), numa passagem *Lecorbusiana*:

Alguns dias depois que a família Savoie havia se mudado para sua famosa casa, a cobertura da sala de estar começou a apresentar vazamentos. Eles ficaram muito aborrecidos e imediatamente chamaram Le Corbusier.

Quando este chegou, foi imediatamente levado para inspecionar os danos e sugerir uma solução. Ele ficou, por alguns segundos, observando fixamente a água e então olhou para o teto e, novamente, para a água. Finalmente virou-se para os Savoie e pediu uma folha de papel. O Sr. Savoie voltou em um minuto com uma folha de papel em branco. Entregou-a para Le Corbusier. *Corbu* a colocou em uma mesa próxima, dobrou-a cuidadosamente e fez um barco de papel.

Caminhou até o centro da sala, inclinou-se e pôs o barco dentro d’água, disse *au revoir* e foi embora (ANTONIADES, 1979, *apud* STEVENS, 2003, p. 102).

Cavalcanti (2006) aponta que a partir da construção do MES inaugura-se um mercado ativo de construção de prédios públicos no qual os arquitetos modernistas exerceram amplo

---

<sup>21</sup> Arquivo Capanema, CPDOC/FGV.

<sup>22</sup> ANTONIADES, A. C. Architecture from Inside Lens (sic). *Architecture + Urbanism*, July, v. 8, n. 17, 1979.

domínio. Paralelo à aproximação das instâncias de poder, o crescimento da arquitetura modernista desloca o status da boa arquitetura antes de posse da academia, de tendências neoclássicas, para os grupos de profissionais a serviço do Estado. Esta mudança provoca, por razões bastantes claras, também a transição de uma formação acadêmica neoclássica que passa, particularmente nos anos 50 em diante, a advogar em prol de uma arquitetura modernista.

Paralelo ao concurso do MES, os modernistas concorreram com projetos para outras duas edificações do governo de Getúlio Vargas: os ministérios da Fazenda e do Trabalho, que podem ser vistos na figura 2, sendo o primeiro à direita e o segundo á esquerda. O concurso do ministério da fazenda se iniciou em 1936 e teve como desfecho a vitória a arquitetura de tendência *moderna revolucionária*, de autoria de Alves de Souza e Enéas Silva<sup>23</sup> (CAVALCANTI, 2006).



**Figura 2:** Ministérios do Trabalho e da Fazenda  
**Fonte:** RJ Arquitetura.

Todavia, embora Alves de Souza e Enéas Silva tenham vencido o concurso e recebido o valor estipulado, o projeto por eles desenvolvido não foi executado, a princípio, pela decisão de construir este edifício numa área distinta à estabelecida anteriormente pela *Velha República*. Posteriormente, é atribuído ao arquiteto de inclinação neoclássica Luiz Moura o projeto do

---

<sup>23</sup> No concurso para o prédio do Ministério da Fazenda foram destacados os projetos de Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva; Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e José de Souza Reis; F.F. Saldanha, Carlos Porto e Tupy Brack; Paulo de Camargo de Almeida; Rafael Galvão (CAVALCANTI, 2006).

Ministério da Fazenda, mas com constantes intervenções do ministro Souza Costa. Cavalcanti (2006) destaca que o revés sofrido por Alves de Souza e Enéas Silva não se dá apenas pela negação do Ministro da Fazenda em construir o prédio por eles projetado, mas também pelo silêncio de outros membros do movimento modernista, diferentemente ao concurso do MES, quando Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, dentre outros, saíram em defesa da proposta de Lúcio Costa. Para Cavalcanti (2006), fica evidente que os critérios implícitos à pertença ao grupo modernista se estabelecia para além das escolhas estético-estilísticas, sendo fundamental o status social conferido à família de origem, como bem se observa nas famílias Costa, Niemeyer, Reidy, e Moreira e Leão.

A terceira obra que marca a inclinação do Estado Novo às suntuosas edificações é o Ministério do Trabalho, do qual a importância reside mais no papel que este ministério representou para o governo Vargas que por eventuais polêmicas em seu concurso. Com a construção do prédio do Ministério do Trabalho, consolida-se o pretense novo período da economia com foco nas atividades industriais. Assim, todas as questões relativas ao trabalho e ao desenvolvimento industrial passam a ser tratadas por este ministério, cabendo as questões trabalhista de ordem agrária ao Ministério da Agricultura. O edifício foi planejado em 1933, na gestão do Ministro Salgado Filho, construído entre os anos de 1936 e 1938, sem concurso, na gestão do Ministro Agamenon Magalhães, e inaugurado pelo Ministro Valdemar Falcão. O projeto desenvolvido por Mário dos Santos Maia, tinha como referência os edifícios de Manhattan, de nuances cosmopolitas, ao estilo *skyline*, sendo posteriormente classificados pelos arquitetos modernistas de “moderno-estilizado” (CAVALCANTI, 2006).

Vazio de disputas estéticas entre os arquitetos, o prédio do Ministério do Trabalho é significativo por inaugurar (uma vez que foi o primeiro dos três edifícios a ter sua obra concluída) a força do Estado Novo a partir das edificações *monumentais*. A função ideológica deste empreendimento reluzia na representação de Vargas, para o qual o prédio era revestido de harmonia e sobriedade e fruto de um exercício patriótico (CAVALCANTI, 2006). Instaurava-se ali o abrigo das discussões trabalhistas que salvaguardavam o Brasil dos delírios extremistas, uma vez que visa encerrar os confrontos de classes num ponto médio: a legislação trabalhista.

Após a aproximação dos arquitetos modernistas juntos aos órgãos públicos na construção dos Ministérios da Educação e Saúde, do Trabalho e da Fazenda, uma nova era de edificações

públicas se instala com a aproximação entre Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer, responsável nos anos 40, 50 e 60 pelo projeto do *Conjunto da Pampulha*, e pelo mais famoso legado modernista: Brasília. Para Cavalcanti (2006) o projeto da Pampulha pode ser considerado o marco inicial de um modernismo genuinamente brasileiro, que nos conduz à máxima do *ser moderno* significando *ser brasileiro* (SIMÃO, 2001). Rompe-se com o racionalismo de influência europeia – particularmente Le Corbusier – e incorpora-se a arte ao projeto arquitetônico<sup>24</sup> atrelada ao incremento das curvas, proporcionadas pela adoção de novos materiais na construção. A inflexão expressa na ruptura com o estilo modernista europeu parece ter se mantido no campo estético, uma vez que a “arquitetura modernista brasileira”, no que parece ser a superação do fracasso dos projetos habitacionais populares, recobra seu sentido *monumental* a serviço dos grupos de poder econômico e político e afasta, por hora, qualquer possibilidade de função social da arquitetura, sendo tão contemplativa quanto a arquitetura neocolonial, talvez numa obscura confusão entre *poder público* e *poder-ser-público* (SIMÃO, 2001).

A maximização do aspecto *monumental* da arquitetura modernista a serviço do poder político é alcançada com a construção de Brasília, novamente possibilitada no *fortuito* encontro entre Niemeyer e JK. Construir Brasília era parte de um planejamento no qual se forjou a ideologia de um crescimento geral para toda sociedade a partir do crescimento de um substrato específico da economia um crescimento que colocava a posteriori a distribuição de riquezas (IMASATO e VERÁS, 2012; FERRO, 2006). Esta premissa coincide com um dos pilares do crescimento difundido pela economia neoclássica, o gotejamento (*trickle-down effect of growth*), cujo pressuposto garante que mesmo um crescimento concentrado provocará um crescimento generalizado. De acordo com esta ideia, o crescimento de uma parcela da população já enriquecida implicaria também o crescimento dos mais pobres pelo processo de gotejamento, o que se mostrou falacioso em países que apresentam profunda desigualdade social, cujo crescimento se manteve sempre concentrado (GAVA, 2009).

Retomando os lastros da epopeia modernista da construção de Brasília, desfazem-se aqui os laços com o braço europeu modernista na recusa ao *flerte* de Le Corbusier em participar no projeto da nova capital – há que se considerar que esta recusa fortalecia ainda mais a ideia de

---

<sup>24</sup> A igreja de São Francisco de Assis combina o projeto arquitetônico ao painel de Cândido Portinari, às pinturas em mosaico de Paulo Werneck e os baixos-relevos de Ceschiatti presente no batistério da igreja. As formas arredondadas podem ser vistas também no Museu de Arte da Pampulha, então Cassino, no Iate Clube e na Casa do Baile (CAVALCANTI, 2006).

um Brasil moderno (CAVALCANTI, 2006). Niemeyer ficou a cargo de elaborar o projeto arquitetônico, restando o projeto urbanístico a sorte do concurso. Alguns detalhes do concurso se apresentam de forma muito interessante, como a desobrigação do Estado em construir o projeto vencedor. Assim, evitavam-se os problemas enfrentados nos concursos do MES e do Ministério da Fazenda, de forma a assegurar ao Governo e a Niemeyer, diretor técnico da *Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, decidir pelo projeto urbanístico. Fazendo frente à necessidade de se criar uma capital que fizesse jus à pretensa pujança nacional, os critérios do concurso apontavam para um projeto essencialmente *monumental*, contemplativo.

A rua, o elemento urbano que consubstancia o caos do presente, foi eliminada em Brasília. A rua-corredor, aquela que mescla moradias, comércio e serviços, a rua do *flâneur*, a rua das multidões anônimas, a rua dos cruzamentos de trânsito, todas foram abolidas. Nos desenhos e nas páginas do plano, foram substituídas por pistas, vias, passeios, eixos etc. Junto com a rua, desapareceu da cidade a figura do pedestre. O automóvel era central em Brasília: não nos esqueçamos de que o desenvolvimento da indústria automobilística era outra prioridade absoluta do governo JK. (CAVALCANTI, 2006, p. 212)

Já na construção de Brasília os arquitetos modernistas se depararam com um “problema” que fugia à capacidade literalmente idealizadora do projeto: a *usabilidade*. Não obstante o caráter contemplativo que a capital federal se deu como proposta, na qual os habitantes não eram convidados à confluência, mas sim à dispersão, dado que a disponibilidade de espaço não era problema, o que se viu em Brasília pode ser considerado, em parte, uma subversão ao ordenamento da vida antes pensado. Os planos dos idealizadores de Brasília para o grande contingente de trabalhadores que vieram principalmente das regiões norte e nordeste para trabalhar nos canteiros de obra, atraídos pelo chamariz governamental, era o deslocamento deste contingente para outras partes da região centro-oeste a fim de trabalhar nas atividades agrícolas, cuja produção seria destinada ao sustento dos hipotéticos moradores da nova capital. Todavia, a profecia governamental e modernista não se cumpriu, dando lugar aos acampamentos de excluídos que mais tarde foram legalizados. Apesar da subversão dos indesejáveis, Brasília permaneceu uma cidade segmentada, na qual impera a funcionalidade arbitrária e segregacionista (FERRO, 2006).

A separação racional pela qual a cidade foi construída e que imputa a seus habitantes uma lógica incontestável se apresentava já no ordenamento dos canteiros de obra, cuja elaboração taylorista sobre o *homem de primeira classe* (TAYLOR, 1990) desumanizava os

trabalhadores e os exigia adaptação à racionalidade ordenada no projeto, como é possível compreender nos relatos de Ferro (2006).

Desde aquele momento (a chegada maciça dos imigrantes à Brasília), apareceram os primeiros sinais de violência no canteiro – sempre abafados pela imprensa. Não falo da violência intrínseca à manufatura da construção. Mas da outra, suplementar, canteiros e acampamentos cercados por “forças de ordem”, jornadas intermináveis de trabalho, alimentação precária. Anos mais tarde, quando fui preso, convivi com operários que participaram desta construção. Eles me contaram um sofrimento que mal imaginávamos então: suicídios numerosos, operários se jogando sob caminhões, desintéria quase cotidiana, cercados, sem poder sair (FERRO, 2006, p. 305).

Os dizeres de Ferro (2006) apontam que, desde a construção, a pessoalidade não seria marca da nova capital federal. A ideia de progresso vista sob a ótica da monumentalidade e da industrialização já fazia imperar a lógica produtivista do capital na própria produção do monumento. Sinaliza-se assim que a crítica modernista se mantém retórica, pois segue em atribuir o caráter passivo e reativo dos ditos homens brasileiros e se esgota na mesma monumentalidade sobre a qual impôs crítica. O que se ensaia como uma transformação estética amparada e amparando uma ideologia desenvolvimentista cessa num esteio ao projeto de poder de grupos dominantes.

#### ***4.2.2 O Engodo Modernista da Popularização da Arquitetura***

No bojo do ideário progressista do Estado Novo diversas mudanças na estrutura social do país se tornaram flagrantes, fazendo emergir demandas em diversos campos. A transição de uma economia essencialmente agrícola para a economia voltada para as atividades industriais trouxeram não apenas a possibilidade de mudança de um país exportador de produtos primários e importador de produtos industrializados – com reflexos evidentes na balança comercial e na dependência da variação cambial (PRADO JUNIOR, 1994) – mas também nas mudanças habitacionais decorrentes do crescimento do processo de centralização em grandes áreas urbanas e o inchaço populacional ocasionado pelo fluxo migratório rural em decorrência da precarização da produção agrícola (PRADO JUNIOR, 2011; LEFEBVRE, 1999; HARVEY, 2008).

A política desenvolvimentista baseada na industrialização deflagrada na era Vargas e com

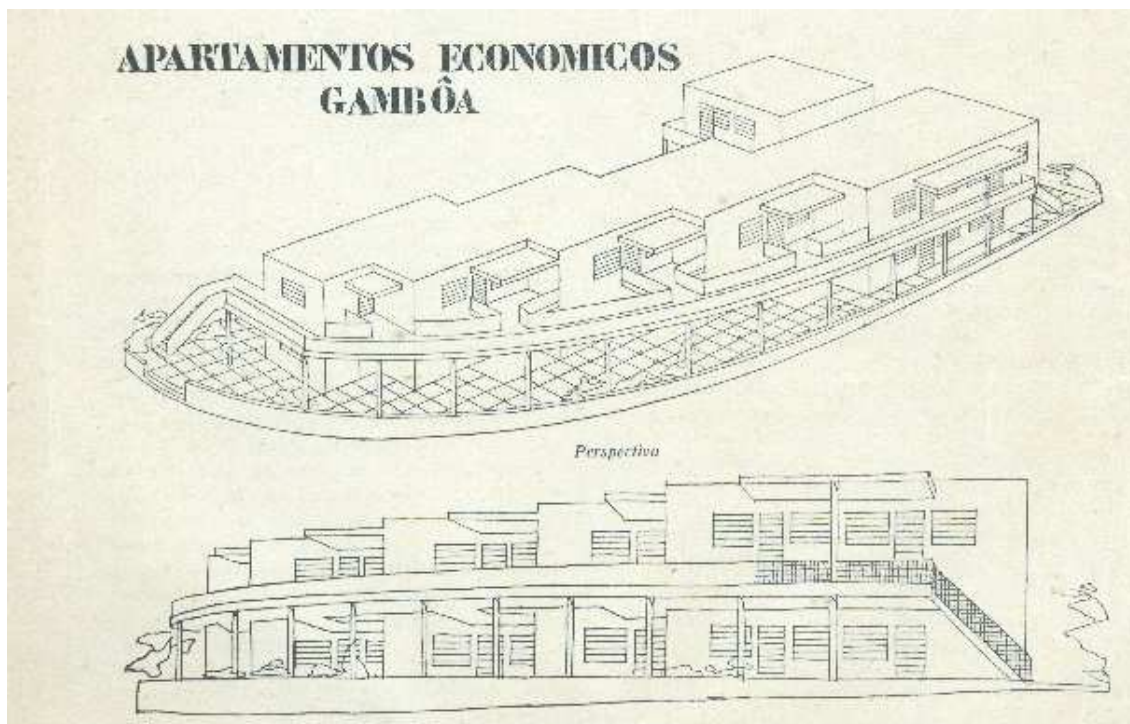
reflexos durante todo o século XX trouxe consigo grande déficit populacional. O fluxo migratório das zonas rurais, somado ao estabelecimento dos imigrantes europeus que se iniciou no final do século XIX sinaliza a urgente necessidade de se pensar políticas habitacionais – aliadas às políticas higienistas – e “proporcionar” dignidade aos trabalhadores das indústrias, representantes do homem progressista brasileiro. Concomitante a esta necessidade claramente populista por parte do Governo, os grupos de arquitetos modernistas, em oposição aos neoclássicos e ao academicismo impregnado pelas ideias das Escolas de Belas Artes, argumentavam que a nova arquitetura era não apenas uma mudança estética, como também a tentativa de romper o elitismo que pairava na arquitetura. Em suma, era hora de popularizar a arquitetura, substituindo a construção de teatros e palácios por habitações para a população (CAVALCANTI, 2006).

A investida dos arquitetos modernistas na construção de moradias para a população se envolve no manto *lecorbusiano*, donde o projeto e a construção deve refletir um misto de “razão” e “sensibilidade” cujo centro deve ser a família e o ponto de vista da *pessoa humana* razão fundante de todos os projetos (LE CORBUSIER<sup>25</sup>, 1942, *apud* CAVALCANTI, 2006). Ora, a passagem narrada por Antoniades a respeito da primazia do ponto de vista da *pessoa humana* de Le Corbusier junto à família Savoie nos dá claros indícios do quão fictício e demagógico era este movimento por parte do arquiteto francês e de outros modernistas.

O composto legitimador dos arquitetos modernos primava também por uma conotação ético-ideológica – que coaduna perfeitamente com o momento político que o país atravessava – que os diferenciava dos predecessores e contemporâneos, demarcada na preocupação em construir moradias econômicas e aproximar a arquitetura social. De acordo com Cavalcanti (2006), a primeira obra modernista de habitação popular foram os apartamentos econômicos da Gamboa (figura 3), de Lúcio Costa e Warchavchik, em 1933, sendo coincidente ao lançamento de Casa-grande e Senzala, de Gilberto Freyre. Dessa forma, a obra da Gamboa representaria um abraço por parte dos arquitetos às “ideias de Freyre a respeito da democracia racial e seu otimismo em relação à sociedade brasileira” (CAVALCANTI, 2006, p. 130).

---

<sup>25</sup> CORBUSIER, L. *La Maison des Hommes*. Paris: Gonthier, 1942



**Figura 3:** Apartamentos Econômicos Gamboa  
**Fonte:** Instituto Antônio Carlos Jobim.

Esta democracia racial, segundo Gomes (1982), se daria pelas facilidades da vida moderna que tornaria desnecessário o uso de empregadas domésticas, “liberando” esta força de trabalho ao destino das indústrias, que por consequência traria a tão almejada igualdade social e racial. Para Cavalcanti (2006) e Kapp (2006) as intervenções da arquitetura modernista não representaram qualquer possibilidade de inserção social por parte dos trabalhadores, mas, pelo contrário, constituíram outro mecanismo de domesticação destes trabalhadores, e por não romper com

os ideais do objeto arquitetônico como obra de arte, creditado a um autor (artista ou intelectual), com usuários passivos, sejam eles observadores que contemplam a obra, sejam personagens que nela atuam segundo o roteiro estabelecido pelo autor (KAPP, 2006, p. 8)

Este aprisionamento pode ser visto com maior destaque num outro empreendimento modernista de *cunhos social*<sup>26</sup>. Em 1947 a prefeitura do Rio de Janeiro decidiu construir em São Cristóvão um conjunto de alojamentos e serviços anexos destinados a funcionários municipais de baixa renda, denominado *Conjunto do Pedregulho* (figura 4). O projeto, a

<sup>26</sup> Outros exemplos da investida modernista na construção de edificações voltadas às camadas “populares” podem ser vistos nos projetos *Monlevade – Tradição/vanguarda*, de Lúcio Costa, e *Cidade dos Motores*, de Paul Lester Wiener e José Luis Sert.

cargo de Affonso Reidy, contemplava 272 apartamentos, projetados a partir de dados levantados com base nos hábitos de 570 famílias cadastradas. A princípio, este levantamento serviria para reduzir o hiato entre a concepção e o uso do objeto arquitetônico. Entretanto, a distância entre a data do cadastramento e a distribuição dos imóveis, provocada pelas constantes mudanças no projeto implicou não apenas uma defasagem dos dados levantados, mas também a redistribuição dos imóveis em desacordo com o perfil traçado no cadastramento, prevalecendo então decisões políticas e protecionistas.



**Figura 4:** Conjunto do Pedregulho  
**Fonte:** EAD/PUCV

O caráter central da usabilidade do objeto arquitetônico por parte de seus habitantes se manteve apenas na proposta inócua modernista (KAPP, 2006). O que se verificou no *Conjunto do Pedregulho* foi mais uma nuance do aprisionamento dos pretensos moradores e a arbitrariedade por parte dos arquitetos. Projetados com uma lavanderia central, era nítido o “cuidado” com assepsia dos moradores, tanto pela limpeza das roupas quanto pelo visual dos prédios, uma vez que, propositalmente, não foram projetados tanques nos apartamentos a fim de se evitar a lavagem “desordenada” de roupas e a sua secagem nas fachadas, maculando, desta forma, a estética arquitetônica. Todavia, o ordenamento desejado sofreu embate direto da resistência dos moradores, cujos hábitos foram mantidos com lavagens de roupa na cozinha ou nas áreas coletivas do conjunto, donde se formava não apenas o instante da assepsia em si, mas a própria convivência entre vizinhos à qual os moradores estavam habituados, também ignorada no projeto modernista de Reidy (CAVALCANTI, 2006).

### 4.2.3 A legitimação institucional do legado modernista

Um olhar lançado ao percurso do movimento modernista e da situação política e econômica brasileira após a revolução de 30 nos permite compreender a confluência dos ideários, e por consequência, a produção modernista no campo da antropologia, sociologia, literatura, pintura e principalmente arquitetura; como este fortuito encontro contribuiu para formatar ideologicamente o *ethos* do homem brasileiro urbano e operário. No caso da arquitetura, outra investida foi fundamental para chancelar de forma definitiva seu legado. Trata-se da criação de um órgão de proteção ao patrimônio em 1937, no caso, o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Concomitante à decisão de revogar a Archimedes Memória a construção do projeto aprovado no concurso do prédio do MES – posteriormente destinada a Lúcio Costa – o ministro Gustavo Capanema decide criar, em 1936, um órgão que determinasse, defendesse e propagasse o patrimônio artístico nacional (CAVALCANTI, 2006). Foi delegado a Mário de Andrade, um dos maiores expoentes da literatura – e de todo o movimento – modernista o anteprojeto da instituição nascente. Para Capanema, o grupo modernista liderado por Mário de Andrade apresentava as melhores condições de auxiliar, no plano cultural, a formatação da mentalidade do homem brasileiro.

Desta forma, este órgão não apenas seria responsável por pensar os novos monumentos, mas também de resguardar os monumentos do passado passíveis de serem protegidos para a posteridade. Se considerarmos que estão envolvidos neste *fortuito encontro* a legitimação e cristalização estilística e ideológica tanto do movimento modernista quanto do Estado Novo, sendo os interesses complementares, não seria difícil prever quais monumentos seriam escolhidos para proteção do órgão pensado por Mário de Andrade. Encontra-se aí não apenas o legado modernista, mas também o legado da Revolução de 30.

Em seu escopo o SPHAN contemplava as produções em quatro grandes áreas: belas-artes; arqueologia, etnografia e paisagismo; histórico; e artes aplicadas. A Lúcio Costa foi destinada a tarefa de estabelecer relações entre a arquitetura pretérita e a atual, e as intervenções em centros históricos. Um ponto importante desta disputa, após a criação do SPHAN e de sua delegação aos modernistas é a encomenda do governo mineiro do Grande Hotel de Ouro Preto, particularmente por estar num local já reconhecido como patrimônio nacional. A

escolha de Carlos Leão para projetar o hotel garantia, a princípio, as marcas modernistas numa cidade fundamental para as pretensões do SPHAN. Entretanto, Carlos Leão, de inclinações modernistas, decide manter as linhas básicas da arquitetura local – colonial – optando por manter o “mínimo de contraste e o máximo de integração” (CAVALCANTI, 2006, p. 110).

De acordo com Cavalcanti (2006), a escolha de Carlos Leão provocaria fissuras dentro do próprio movimento moderno. A liberação de crédito por parte do governo federal dependia da sinalização positiva do SPHAN ao projeto. Todavia, os riscos de se assumir o projeto como uma *recaída ao neocolonial* cria uma série de objeções entre os modernistas presentes no SPHAN, particularmente Lúcio Costa. A saída para o impasse seria a mais previsível possível: delegar a Niemeyer o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, e assim, garantir traços genuinamente modernistas à construção. Os argumentos de Niemeyer ressaltavam que o traço modernista em nada alteraria a ar colonial da cidade, uma vez que a discricção seria marca de seu projeto. Pelo contrário, argumentava o arquiteto, estabeleceria ali o laço entre os dois períodos gloriosos da arquitetura brasileira, o passado e sua forma evolutiva no presente.

A harmonia com as antigas construções foi justificada com base na sempre lembrada semelhança entre as estruturas tradicionais em pau-a-pique e as modernas em concreto armado. Os pilares foram calculados com seções quadradas, de modo a “*acentuar, dentro dos limites impostos pela boa arquitetura e sem recorrer a nenhum processo de simulação, a semelhança entre as duas técnicas*”<sup>27</sup> (CAVALCANTI, 2006, p. 112)

O que estava em jogo era claramente a possibilidade de se dominar o campo da arquitetura num período de pujança das obras públicas *monumentais*. A resposta dos neocoloniais e dos acadêmicos não tardou, em virtude do amplo domínio dos modernistas. Os neocoloniais se colocaram como legítimos representantes dos tempos áureos da arquitetura no Brasil de estilo colonial, ressaltando que o único caminho que conduziria à verdade era o passado.

Além disso, questionavam que o espírito do homem brasileiro expresso nas obras monumentais tinha forte influência estrangeira – Le Corbusier. Alheio às críticas, a investida de Niemeyer na construção do Grande Hotel de Ouro Preto traz à arquitetura modernista o status de obra de arte. De acordo com Cavalcanti (2006), a partir deste instante, os

---

<sup>27</sup> O trecho em itálico corresponde ao texto de Niemeyer que Rodrigo Melo Franco transcreve ao Ministro Capanema, em 30/09/1939.

modernistas, através do SPHAN, tomam para si o direito de julgar e determinar o mérito da boa arquitetura, aquilo que deve ser preservado e sacralizado como representante de um patrimônio histórico e cultural.

## *CAPÍTULO 5*

### **OS MITOS FUNDADORES**

Este capítulo trata dos mitos fundadores em diversos momentos da história de Cataguases, estando dividido em duas seções. A primeira trata dos aspectos teóricos da constituição dos mitos fundadores, principalmente a partir das considerações de Chauí (2000). Após um breve resgate teórico, busco apresentar os elementos que constituem os mitos fundadores da *velha* e da *nova* Cataguases, de forma que fique caracterizada a transição da cidade oligárquica para a cidade progressista cunhada pelas indústrias.

#### **5.1 Considerações Teóricas**

Primeiramente, tratarei do caráter operatório engendrado na história oficial das cidades através da criação dos mitos fundadores. No sentido etimológico, o mito está presente em narrativas mitológicas a fim de explicar os acontecimentos a partir da vontade dos deuses (ELIADE, 2000). No plano antropológico, o mito funciona como uma saída imaginária para tensões e conflitos de ordem material (CHAUÍ, 2000). É neste plano que reside o mesmo caráter das tradições inventadas como funcionalidade. Enquanto estas cristalizam as práticas do passado como legítimas e representantes de um povo, os mitos fundadores demarcam a condução dos momentos marcantes de um passado supostamente glorioso, à *entrada de um novo tempo*, novas ideias e valores, que segundo Chauí (2000, p. 9), “quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”. A fundação, neste caso, se apresenta como autônoma ao processo de transformação intrínseco à história. O momento fundador se descola de seus predecessores e busca a eternização futura, e é justamente esta característica que torna a fundação mitificada e a figura do mito fundador possível.

As tradições inventadas e os mitos fundadores constituem um elo indestrutível na medida em que as tradições representam um passado que deve ser preservado como forma de recobrar mudanças significativas na sociedade (SÁ JUNIOR, 2012). Esta tradição demanda

necessariamente formas de ser reconhecida como novo *status* e se apoia no aparato legal, político, cultural e econômico sendo mais forte quando mais coesa e institucionalmente amparada for (HOBSBAWM, 1984a). Entretanto, estas tradições apresentam um caráter contraditório que as tornam inventadas, assim como mitos os fundadores. Ao mesmo tempo em que representa o início de uma nova era, um estágio de desenvolvimento histórico, estas tradições são descoladas do mesmo processo histórico do qual supostamente emergiram. Neste movimento de abstração a-histórica criam-se a figura dos mecenas, dos responsáveis por grande parte destas tradições, das novas eras inauguradas.

Comuns em momentos de transição, as tradições inventadas e os mitos fundadores são fortemente produzidas nos embates, de forma que sob a posse do poder político criem-se patrimônios artísticos e histórico-geográficos (CHAUÍ, 2000). Estes elementos são determinados a partir do aspecto funcional que atende a seus idealizadores, mas que num segundo momento são elevados à categoria de patrimônio de um povo, pois podem ser facilmente destituídos da razão de posse, uma vez que a propriedade dos mesmos tende a se dissipar em sua aparência.

É importante demarcar também que tanto as tradições inventadas quanto os mitos fundadores fundam em suas empreitadas um invólucro de unicidade entre os indivíduos que são solapados pelas tradições. A chancela de uma identidade de um povo a partir das tradições apresenta ao mesmo tempo uma concordância com a razão diferenciadora frente a outros povos, e certa homogeneidade dentro de si, negando as diferenças de classes por suprimir da ordem material as relações sociais (SOUSA, 2011). É neste bojo que se localiza, por exemplo, a ideia desenvolvimentista amparada no modernismo como expoente artístico no século XX (CHAUÍ, 2000; FURTADO, 1984) a fim de sacramentar uma vocação genuinamente brasileira que rompesse com a dependência econômica e cultural brasileira frente à Europa.

A cristalização destes momentos históricos e de seus mártires-mecenas deve ser tratada tanto sob os efeitos no lado dominante como no lado dominado:

“do lado dos dominantes, ele opera na produção da visão de seu direito natural ao poder e na legitimação desse pretensão direito natural por meio das redes de favor e clientela, do ufanismo nacionalista, da ideologia desenvolvimentista e da ideologia da modernização, que são expressões laicizadas da teologia da história providencialista e do governo pela graça de Deus; do lado dos dominados, ele se realiza pela via milenarista com a visão

do governante como salvador, e a sacralização-satanização da política.” (CHAUÍ, 2000, p. 86)

O legado das tradições imputa aos mitos fundadores o direito sobre a determinação – que evidentemente é social, mas não simétrica – do que deve ser reconhecido como representativo. Ao mesmo tempo, ratifica a posição dos instauradores destas práticas como indivíduos a serem reverenciados, frente aos quais se cria uma dívida pelo aparente legado que nem mesmo a própria história pode sanar. Chauí (2000) destaca que esta “dívida” é a mesma geradora das políticas paternalistas, marcadas fortemente pelo clientelismo e pelas trocas de favor. Desta forma, estabelece-se a ilusória harmonia numa sociedade na qual a divisão de classe é naturalizada por práticas que sublimam o caráter histórico e as determinações materiais da vida social (CHAUÍ, 2000).

De acordo com Souza (2004), a história e a memória brasileira estão impregnadas pelos valores associados às ideias das elites políticas, econômicas e culturais, de forma que a atribuição dos sentidos à realidade esteja articulada nas escritas e narrativas, componentes da *história oficial*. Nesta história oficial os mitos e as narrativas funcionam como explicações à organização da vida material, imputando sentidos à trajetória social, econômica e política brasileira, lançando luz sobre os heróis e fatos memoráveis da nossa história (SOUZA, 2004).

Embora seja notória a existência de mitos fundadores quando da análise da formação da sociedade brasileira, este fenômeno pode ser identificado também no processo de fundação e desenvolvimento das cidades. É esta possibilidade que me leva a considerar como os mitos fundadores foram construídos em Cataguases-MG.

## **5.2 Os Mitos Fundadores da *Velha* Cataguases**

Cataguases-MG está situada na Zona da Mata mineira, distante 320 km de Belo Horizonte e 120 km de Juiz de Fora, cidade referência da região. A ocupação do território no qual se situa a cidade foi adensada quando do interesse da coroa portuguesa em aumentar o cerco frente ao escoamento ilegal do ouro e diamante extraídos, particularmente no século XVII (GOMES, 1974). Operando junto aos capitães-gerais e ao governador de São Paulo, a coroa portuguesa restringiu o escoamento do ouro e diamantes proibindo a abertura de novas trilhas e

fortalecendo os mecanismos de repressão. Ao norte foram interrompidas as comunicações com a Bahia e o Espírito Santo. O Sul contava com baixo povoamento, Goiás e Mato Grosso constituíam de áreas de extensão da Zona Mineira, de forma que controle sobre esta já implicaria impedir que ouros e diamantes transitassem por Goiás e Mato Grosso.

Neste rígido controle da coroa portuguesa restava apenas uma área crucial, encrustada entre Rio de Janeiro e São Paulo, portanto, de fácil saída para o oceano: a Zona da Mata mineira. Os principais obstáculos na ocupação da Zona da Mata eram os índios Goitacazes, Coroados, Puris e Guaranis, *devidamente* superados de forma a não atrapalhar os interesses da coroa. Outros elementos apresentavam dificuldade à ocupação da Mata Mineira, como a dificuldade de navegação do rio Paraíba, o principal elo com o litoral, em virtude das serras e matas existentes em suas margens, e das lendas sobre onças pintadas e cobras que ali habitavam. Além de ser uma rota importante para o escoamento da produção aurífera no centro do Estado, a Zona da Mata se viu também como região de potencial a ser explorado. Entretanto, como a abertura de novos caminhos não era de interesse da coroa, a fim de não reduzir o controle sobre o escoamento da exploração, apenas dois ranchos foram abertos na região<sup>28</sup>.

O mais importantes deles se localizava à margem esquerda rio Paraíba, denominado Rancho de Além Paraíba. O outro se situava a aproximadamente 60 km dali às margens do rio Meia Pataca<sup>29</sup>. O lugar ficou conhecido como Porto dos Diamantes, não apenas pelas possibilidades apresentadas pelo rio Meia Pataca, mas principalmente pelo rio Pomba, no qual desagua o Meia Pataca. Assim, por razões óbvias Porto dos Diamantes atraiu um grande número de forasteiros na exploração das terras, que mais tarde, após a desilusão na extração de ouro e diamante procuraram compensar as frustrações obrigando os índios da região a trabalharem nas plantações de café, e os substituindo por escravos mais tarde devido à *insuficiência da mão de obra indígena*<sup>30</sup>.

Antes, porém, a riqueza das águas do rio Pomba ecoou junto à coroa portuguesa, de forma que Terceira Divisão Militar do Rio Doce comandada por Henrique José de Azevedo ordenou, nos anos de 1830, a abertura de uma estrada que deveria ligar a província de Minas Gerais aos Campos de Goitacazes (hoje Campos, Rio de Janeiro), recortando o vale do rio Pomba,

---

<sup>28</sup> Processo de Tombamento de Cataguases, 1994.

<sup>29</sup> O nome Meia Pataca se deve à extração de meia pataca de ouro por volta de 1800.

<sup>30</sup> Constituição do Município de Cataguases: Minas gerais, 1990.

afluente do Paraíba (CARDOSO, 1956). Para comandar esta empreitada foi nomeado o desbravador francês Guido Thomaz Marlière, coronel comandante das Divisões Militares do Rio Doce e Diretor-Geral dos Índios (ALMEIDA, 2004). Guido Marlière recebeu do Alferes Henrique José de Azevedo um terreno destinado à construção de uma igreja em homenagem à Santa Rita de Cássia e à fundação de um povoado, denominado Santa Rita do Meia Pataca<sup>31</sup>, como relata a carta do desbravador francês.

Na inspeção que passei na estrada de Minas aos Campos de Goitacazes, que por Ordem Imperial e do Governo desta Província está abrindo a 3ª Divisão Militar do Rio Doce do meu comando, e chegando a este lugar do Porto dos Diamantes, presentes o Sr. Alferes Comandante da mesma e o Sargento das Ordenanças morador no sítio Henrique José d’Azevedo e outros mais moradores, tenho delineado, na forma do Diretório de 7 de dezembro de 1767 dado pelo Governador desta Província Luiz Diogo Lobo da Silva, a nova Povoação deste lugar em que a se acha ereta com a permissão do Ordinário uma capela debaixo da invocação de Santa Rita, em terreno doado pelo referido Sargento Henrique José d’Azevedo, povoado de brasileiros e índios.

#### *Confrontações do Terreno*

Ao nascente, com o ribeirão chamado “Meia Pataca”; ao poente, com o rio Pomba; e ao nordeste com um pequeno córrego que deságua no Meia Pataca; e pelos fundos com o doador: neste sítio mandei afincar por este mesmo três marcos de pau chamado marmelada, e lavrados, para evitar dissensões futuras entre eles e os moradores do arraial.

A estrada nova atravessa este em linha reta.

Delineei as ruas na distância de cinquenta passos de um e de outro ângulo da Igreja. A praça pública e o lugar futuro para o corpo da mesma Igreja, que por ora não tem senão a capela-mor, a fim de que se forme uma Povoação bem regular para a qual convida a sua bela localidade.

Deixo aos meus poderes a recomendação ao Sargento Henriques José d’Azevedo para conceder terrenos para casas e quintais, na projeção delineada, deixando sete palmos de intervalo entre uma casa e outra, para serventias públicas e poder acudir a qualquer incêndio, na forma do retro citado Diretório para a criação dos arraiais em terras de índios.

Não consentirei nos arruamentos casas cobertas de capim, para evitar incêndios.

O Diretório não concede mais que 60 palmos de frente e 100 de fundos para quintal (permitindo-o o terreno) para o Reverendo Capelão, Comandante e pessoas graduadas – 50 ditos para os que são de classe média, com 80 de fundos – 40 enfim, para os demais habitantes, e 70 de fundo.

Nada de quintais nas frentes, entremeados com as casas.

Ninguém tem direito a edificar no terreno delineado para praça pública, o qual fica pertencendo à comunidade em geral, e a ninguém em particular.

E por parecer este arranjo justo aos moradores e ao Sargento doador, o qual fiz para o bem público e em virtude do meu cargo levarei este termo para servir de regulador pelo futuro, por mim assinado, assim como pelas

---

<sup>31</sup> Doação do terreno por Henrique José de Azevedo e seu delineamento por Guido Marlière, de 7 de abril de 1841. Arquivo Museu Histórico Alípio Vaz

peessoas presentes, ficando cópia dele depositada em mãos do já mencionado Sargento para conhecimento e inteligência de todos.

Quartel Geral do Porto de Diamantes em 26 de maio de 1828.

Guido Thomaz Marlière<sup>32</sup>

A carta de Guido nos permite identificar o primeiro traçado do que mais tarde seria a cidade de Cataguases-MG. Da mesma forma, a distinção dada a cada parcela da população em importância identificada de acordo com o terreno a ser recebido para construção, sendo clara a existência de privilégios comuns à época do Império. Outro ponto que merece destaque é a negação da possibilidade de uso do capim para cobertura das casas a fim de se evitar incêndios. Num primeiro momento esta medida parece salutar dada as características deste material e os riscos apresentados. Porém, esta ordenação para o povoamento de Santa Rita do Meia Pataca representou uma barreira à ocupação indígena no perímetro traçado por Guido Marlière, uma vez que vai de encontro à forma dos nativos construírem suas casas.

O processo de expulsão dos índios por meio do traçado do arraial realizado por Marlière e das condições de habitação predeterminadas pode ser considerado suave se comparado às Instruções, Carta Régias, nos relatos do próprio Guido Marlière e de outros viajantes que margearem o rio Pomba. Nestes relatos e documentos é evidente e incalculável o extermínio de nativos<sup>33</sup>. De acordo com Souza (1994), as investidas contra os índios se respaldou na missão de difundir a fé, de maneira que o aldeamento indígena fosse de interesse da Administração por condensar todo o rebanho a ser catequizado. Assim, os índios que não resistiam à ocupação ganhavam o *direito de permanecer vivo*, e diante da impossibilidade de serem escravizados – por não serem *afeitos* ao duro trabalho nas lavouras de café – eram aprisionados dentro de um espaço restrito onde seriam submetidos a um processo *civilizatório*.

Cardoso (1956) relata que o povoado era composto de habitantes índios e uma pequena parcela de brancos. Posteriormente, com o incremento das plantações de café observa-se o povoamento de negros escravos. O arraial de Santa Rita do Meia Pataca é elevado à categoria de curato de Santa Rita de Cássia e anexado à freguesia de São Januário de Ubá, em 1841<sup>34</sup>. Em 1851 a situação do arraial apresentava algumas melhoras, de forma que o mesmo se

---

<sup>32</sup> Arquivo Público Municipal.

<sup>33</sup> Processo de Tombamento de Cataguases. Belo Horizonte: IPHAN, 1994.

<sup>34</sup> Lei Provincial n. 209 de 7 de abril de 184. Arquivo Museu Histórico Alípio Vaz.

tornasse uma freguesia<sup>35</sup> ligada à comarca de Leopoldina, contando então com juiz de paz, subdelegado, inspetor paroquial e mesa de votação, sendo sede administrativa, sede de autoridades (ALMEIDA, 2004; CARDOSO, 1956). Estradas foram abertas para facilitar o escoamento da produção de café. Diversos armazéns foram abertos na freguesia, uma vez que se observava a grande demanda por parte de fazendeiros de toda a região.

A economia da cidade era sustentada pela produção cafeeira a partir do trabalho escravo, sendo proprietários de terras os desbravadores atraídos pela expectativa da exploração de diamantes nos rios da região. Em paralelo, observa-se o fortalecimento do comércio a fim de atender os produtores de café. Cardoso (1956) afirma que este *progresso material* foi responsável pela emancipação do arraial à categoria de Vila de Cataguases, em 1875<sup>36</sup>, não apenas viabilizado pelas estruturas de produção baseadas no trabalho escravo e no comércio, mas também com a chegada dos trilhos da Estrada de Ferro Leopoldina.

É necessário ressaltar que a condição que eleva o arraial à categoria de vila não se dá apenas pelo fortalecimento econômico do lugar, mas também em virtude dos lastros políticos de algumas figuras. Em 1842 chegou à região o major Joaquim Vieira da Silva Pinto, ou simplesmente Major Vieira, como era conhecido, instalando-se imediatamente na fazenda Nossa Senhora do Glória. Dono de muitas terras e escravos<sup>37</sup>, exercendo o poder com mãos de ferro, como salienta Almeida (2004), Major Vieira detinha também grande poder político. Agraciado com o posto de Major da Guarda Nacional, Major Vieira tornou-se o responsável pelo destino do povoado, fundando na região uma oligarquia que manteve o domínio político na região por mais de meio século (COSTA, 1977).

Antes de tratarmos necessariamente do mito fundador Major Vieira, é preciso destacar que existem fortes indícios de que o quartel general presente no Porto dos Diamantes ocupava uma posição estratégica na Zona da Mata, por conter tanto os conflitos indígenas quanto os conflitos por terras. A região provavelmente tornou-se palco de fortes lutas com os índios, que expulsos das terras litorâneas, migraram para o Vale do Paraíba e, mais tardiamente, alcançaram a Zona da Mata, Além disso, destaca-se o movimento migratório do Alto do Rio Doce ocupando o valo do Rio Novo e do Rio Pomba, e outra, vindo do litoral, de Campo de

---

<sup>35</sup> Lei Provincial n. 534 de 10 de outubro de 1851. Arquivo Museu Histórico Alípio Vaz.

<sup>36</sup> Lei Provincial n. 2.180 de 25 de novembro de 1857. Arquivo Museu Histórico Alípio Vaz.

<sup>37</sup> Coronel Vieira possuía 119 escravos matriculados em seu nome, em 24 de agosto de 1872 (CALDAS, 2012).

Goitacazes para o vale do Pomba<sup>38</sup> (BRITO, 1988).

Conforme salientado por Souza (2004), os mitos fundadores são formatados a partir das narrativas espetaculares que visam se constituir ou que são levadas à condição de história oficial de um povo. Neste caso em particular, haverá uma sacralização do Major Vieira como desbravador e Coronel Vieira como o fundador do município de Cataguases-MG. Esta sacralização é cunhada de modo bastante peculiar na obra de seu descendente Henrique de Resende, que recebe o honesto título de *Pequena História Sentimental de Cataguases*. Ao contrário do homem austero, dono de grandes propriedades de terras, que guiava com mãos de ferro seus escravos, o mito fundador do Major Vieira é talhado por Henrique de Resende de forma heroica:

Eis senão quando, em 1842, dá entrada nestas paragens, provindo da Lagoa Dourada, um respeitabilíssimo varão, com todas as características de bandeirante audaz – Joaquim Vieira da Silva Pinto, mais tarde o Major Vieira – que, seguido de escravos, e abrindo picada na mata virgem, fundou a Fazenda do Glória, um latifúndio de milhares de alqueires de terras, a três léguas do povoado, fazendo-se o chefe incontestável de toda a região, que passou a obedecer-lhe, pelo seu prestígio, e a admirá-lo pela sua conduta (RESENDE, 1969, p. 24).

Estabelecer um caráter mais ou menos autoritário do Major Vieira e seus métodos frente a seus pares no período do desbravamento tenderia ao anacronismo. Porém, é inegável que a figura de fundador do Major Vieira, um sujeito que “amava os fortes e abominava os fracos” (RESENDE, 1969, p. 25), é construída com base nos *seus atos de bravura e liderança*, marcado por características positivas que, se ausentes, colocariam em dúvida a existência da atual Cataguases. A narrativa se constrói vazia de crítica e ignora por completo a ocupação arbitrária das terras habitadas pelos índios que ali se encontravam. A figura do mito mantém relação de distanciamento e aproximação do cargo que ocupava Joaquim Vieira da Silva Pinto. Se por um lado Resende (1969) constrói a narrativa enaltecendo a figura do Major Vieira como grande cumpridor de suas atribuições, sabido da responsabilidade do cargo que ocupara e a missão desbravadora a ele destinada, por outro lado Resende (1969) não trata em absoluto que o *ethos* do herói só se tornou possível porque, antes de tudo, Joaquim Vieira da Silva Pinto estava respaldado por um elevado poder concedido pelo Império.

---

<sup>38</sup> A autora Vera Lúcia Barbosa Brito ressalta que para maior aprofundamento na questão são necessárias pesquisas no Arquivo do Ministério da Guerra, no IHGB e no Arquivo Eclesiástico.

Outra passagem importante na narrativa de Resende (1969) nos permite visualizar como a austeridade de Joaquim Vieira da Silva Pinto é abrandada pelas contingências que o autor faz questão de ressaltar na construção do mito.

Joaquim Vieira da Silva Pinto fez do *pouso* de Marlière, ampliando-o e civilizando-o, o arraial do Meia Pataca.

Diziam-no temido, e até mesmo cruel.

Levianos são aqueles que se não pejam de tão temerário juízo. Ora, o Major Vieira chegou ao Meia Pataca, onde tudo se achava ainda por fazer, no ano de 1842. Grande senhor de escravos, proprietário de imenso latifúndio, desbravador de terras, chefe de numeroso clã, responsável pelo destino de um povoado, que tão cedo perfilhara, cabia-lhe, naturalmente, manter a ordem e fazer a justiça em toda aquela extensa região.

E só um homem do seu porte poderia arrogar-se tamanha responsabilidade.

Daí o ser temido.

E não o fosse ele, não dispusesse da força moral de que dispunha, e já naquela época se teria desfeito o sonho de Marlière. Bandoleiros da pior espécie, criminosos da pior estofa, que desciam do Sapé e da Serra da Onça, e de outros valhacoutos de assassinos e ladrões, para invadir o povoado, pilhando o matando – estes, sim – conheceram todo o peso da autoridade do Major. E tão bem o conheceram, que dentro em breve não mais havia criminosos na região. Muitos deles, segundo a lenda, fugiam, à simples enunciação do seu nome, que lhes soava como um látigo.

Quanto aos escravos, tratava-os como o faziam os demais senhores, e na conformidade com os usos e costumes daquela ignominiosa quadra da vida brasileira. Senhores cruéis, houve-os, sem dúvida, ao tempo da escravatura, mas não nos consta, a nós descendentes diretos do Major Vieira, que este se incluísse entre aqueles. Fazia-se respeitar, é claro. E nisso era implacável (RESENDE, 1969, p. 25-26).

Neste fragmento Resende (1969) recobra para Major Vieira o papel de guardião das idealizações de Guido Marlière, o homem que permitiu que o arraial um dia pensado pelo explorador francês se mantivesse vivo, apesar das investidas de marginais. A civilização aqui aparece como positivo, como alternativa ao *habitat* selvagem povoado por índios que antes se encontrava. Novamente contraposições ao *ethos* austero do Major Vieira são resgatadas, de forma que a postura firme do personagem se justificasse pela necessidade do Major proteger os indivíduos que habitavam o arraial. Desta forma, não apenas se justifica o traço negativo da personalidade do mito, mas também a ele é dirigido o reconhecimento por ter protegido a população contra criminosos de outras redondezas. Trata-se aqui de uma gratidão que ressoa em toda a construção do mito, pois não apenas cria uma dívida dos habitantes frente ao Major Vieira, mas deflagra também um conjunto de relações pautadas no paternalismo que desencadearam trocas de favores e que posteriormente são utilizadas para contrabalancear aspectos negativos que poderiam colocar em dúvida a figura do mito.

O papel de guardião de ordem se presta como contraponto ao autoritarismo que possa recair sobre a figura do Major Vieira. Porém, outros elementos auxiliam a suavizar ainda mais esta carga, naturalizando tanto o status adquirido pelo mito quanto sua postura frente aos escravos. Quando Resende (1969) ilustra a posição do Major Vieira como possuidor de escravos e de grandes latifúndios, o faz de forma a-histórica, como se tal condição fosse exterior a todo e qualquer processo de formação e ocupação do Brasil. A condição que torna o Major Vieira o bastião daquele território é apresentada como dada, natural, assim como a própria existência dos senhores e dos escravos, e por se apresentar como tal naturaliza também todo o processo de dominação e obediência tornando obscurecida toda e qualquer contradição.

Se havia riscos de relativa confusão entre o papel de fundador ou desbravador desempenhado por Major Vieira, este risco se tornou volátil com a carga hereditária presente na criação dos mitos. Afinal, a manutenção do poder e dos grandes feitos na família não apenas consolidam os mitos como também reforçam a naturalidade com que são designadas as incumbências de proteger a população comum. É neste esteio que o Coronel José Vieira de Resende e Silva mantém em família o papel fundador do município de Cataguases-MG, dando sequência aos trabalhos desbravadores do pai, Major Vieira, epicamente narrado por Resende (1969).

Quando, em 1842, Major Vieira se transportou, com a família, para o Curato do Meia Pataca, e aí fundou a Fazenda da Glória, destaca-se, entre seus filhos varões, o de nome José, que, contando apenas treze anos de idade, já se entusiasmava com a obra de desbravamento e civilização, virilmente empreendida pelo pai, naqueles rincões bravios.

(...)

Concluídos os estudos, e voltando, agora, definitivamente, ao Meia-Pataca, José Vieira de Resende e Silva incluía na sua bagagem dois grandes e inalienáveis patrimônios: a instrução, que era o curso de humanidades, e a estima de vários jovens, seus colegas, que se faziam, mais tarde, personalidades de relevo na política e na administração da Província.

(...)

Casou-se, em 1855, aos 26 anos de idade, com Feliciano Vieira de Resende e Silva, filha do coronel José Dutra Nicácio, fazendeiro e chefe político em São João Nepomuceno, e de Dona Antônia Vieira da Silva Pinto, irmã do Major Vieira. Deu-lhe o pai a fazenda do Rochedo, cuja primitiva sede é hoje o engenho do café, que ainda ali se vê, já centenário.

José Vieira de Resende e Silva, àquela época, intervenha decisivamente na política local, e isso com a habilidade, o equilíbrio e as boas maneiras, que dele fizeram um dos mais hábeis políticos do seu tempo.

Tanto assim é que, em 1862, e em substituição ao Barão de Aiuruoca, era ele eleito deputado provincial, e reeleito no biênio seguinte, quando ocupou, na Assembleia, o cargo de secretário da mesa.

(...)

Entretanto, na Assembleia, e fora dela, José Vieira de Resende e

Silva pensava e repensava na criação da Vila do Meia Pataca, ou seja, aquela que seria a sede do futuro município de Cataguases. A tarefa apresentava-lhe difícil, senão mesmo irrealizável. Mas, com o imenso prestígio do pai, e o seu próprio, somado ao de inúmeras e altas personalidades políticas, que o honravam com a verdadeira e afetuosa estima, não se entibiu o grande batalhador, e, a 25 de novembro de 1875, era sancionada a Lei Provincial n. 2.180, que, no seu artigo primeiro, assim rezava:

“Fica criado o município de Cataguases, composto das freguesias do Meia-Pataca, Laranjal e Empoçado, desmembradas dos municípios de Leopoldina, Ubá e Muriaé, e das freguesias de Santo Antônio do Muriaé e Capivara. A sede do município será no Meia Pataca, elevado à categoria de Vila, que se chamará Cataguases<sup>39</sup>” (RESENDE, 1969, p. 28-30).

A construção do mito a partir da narrativa de Resende (1969) nos permite verificar que a manutenção do poder está ancorada na continuidade senhorial passada de pai para filho, nas vantagens extraídas do contato direto com outros grupos influentes e com o casamento, todos elementos constituintes da *história de famílias mineiras como a própria história da política mineira*, destacado por Horta (1956<sup>40</sup>, *apud* Almeida, 2004) e pesquisado por Almeida (2004). Todo esforço de mitificação do Coronel Vieira é simultaneamente a confirmação do mito Major Vieira, a construção do *espírito* bastião daquele só fora possível pelos incontáveis exemplos de bravura do pai.

Em paralelo, Resende (1969) destaca a rede de influência política a que Coronel Vieira fora exposto durante o período em que estudou no Colégio Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, cujos amigos ocupariam mais tarde importantes cargos. Compõe-se aqui um típico cenário político das velhas oligarquias agrárias, no qual as trocas de favores e as relações pessoais são determinantes para as decisões tomadas em favor de certos indivíduos ou grupos políticos. Por fim, a trajetória de Coronel Vieira é atravessada pelo casamento com Feliciano Vieira de Resende e Silva, filha do coronel José Dutra Nicácio. É desta união que se inicia o terceiro período da mitificação fundadora de Cataguases. Não apenas por concentrar em si mais poder político e econômico, uma vez que se trata de duas famílias latifundiárias, mas por se iniciar um poder hegemônico que perdurará sobre Cataguases por quase cem anos.

Antes de entrarmos neste amplo domínio que consolida a mitificação fundadora da cidade, é

---

<sup>39</sup> Apesar de criado em 1875, o município de Cataguases só foi inaugurado em 7 de setembro de 1877. De acordo com Resende (1969), o nome Cataguases é reflexo de uma atitude sentimental do Coronel Vieira, uma vez que dentre as paisagens da infância, uma das mais significativas era a do pequenino rio Cataguases, onde se banhava quando criança ainda na Fazenda do Rochedo, onde nascera.

<sup>40</sup> HORTA, Cid Rebelo. Famílias governamentais de Minas Gerais. II Seminário de estudos mineiros. Belo Horizonte: UFMG, 1956. p. 63

necessário estabelecer uma relação que vai de encontro ao caráter natural com que a bravura da família Vieira é reconstituída. A condição de classe dominadora, concentrada no clã dos Vieira, parte de um amplo domínio das esferas econômicas e políticas, base e superestrutura no espaço em análise. A base, o domínio econômico a partir de um modo de produção escravista e da apropriação privada das terras desbravadas só se tornou possível com o suporte da chancela política que ordena Major Vieira, elemento da superestrutura. Aqui é possível notar uma múltipla implicação, que politicamente ampara o *direito* do Major Vieira – e obviamente de outros latifundiários – em estabelecer naquelas terras a produção escravista, que por sua vez, dialeticamente, se fortalece em termos políticos por lograr-se para si, dado o amplo domínio econômico, o *dever* da proteção dos habitantes daquele povoado.

É somente no caráter natural que as contradições permanecem veladas, de forma que a vocação desbravadora iniba aquilo que lhe dá origem e o que ela gera por consequência. Quando Marx e Engels (2007) estabelecem a divisão do trabalho material e espiritual, tratam justamente do esforço que a classe dominante emprega nas atividades do pensamento, a partir da formulação de ideias que consubstanciam e justificam as relações de base, e que se manifestam fortemente nas instâncias da superestrutura. A classe dominada operacionaliza a base a partir da força de produção que gera todos os bens imediatamente necessários à manutenção da vida, e com isso, libera a classe dominante para empregar seu tempo em atividades como a política, a cultura, a ciência, a filosofia e a religião.

A trajetória do clã dos Vieira parte de uma prerrogativa política – precedida pelo poder econômico – concedida pelo Império que os isenta de empregar sua força de trabalho na transformação da terra, uma vez que para isso as mesmas condições imputadas lhes reservam um exército de mão de obra escrava. O produto desta dominação das forças de trabalho que gera ainda mais poder político permite que os demais membros da família dediquem seu tempo aos estudos, ao desenvolvimento das atividades de pensamento, que noutro momento se reconvertem sobre as forças de trabalho ampliando seu domínio, na mesma proporção que as terras produtivas são agregadas pelo poder político e pelos matrimônios estabelecidos. É na abstração de todo este processo que o *mito* é criado, ancorado na naturalização das relações de dominação, sem que haja qualquer resquício de contradição tanto no âmbito econômico quanto político. A partir deste esboço, a história oficial da cidade oblitera todo caráter dialético interno e externo, negando inclusive a existência de vencidos, uma vez que a luz é lançada somente sobre os vencedores.

Com a morte do Coronel Vieira, em 1881, Resende (1969) afirma ter-se encerrado o primeiro capítulo da história política e administrativa. Todavia, caberia a outro descendente – um sobrinho – do clã dos Vieira a ocupação do espaço deixado pelo Coronel, sendo esta hereditariedade política exposta por Almeida (2004). Astolfo Dutra Nicácio – filho do coronel Pedro Nicácio e Raquel Dutra Vieira de Resende, irmã do Coronel Vieira – percorre em sua trajetória política os cargos de vereador, presidente da Câmara municipal e agente executivo, deputado estadual, deputado federal, presidente da Câmara dos deputados por seis mandatos consecutivos, centralizando toda a vida política da cidade em sua figura até 1920. Após a sua morte, em 1924, coube ao seu filho continuar o legado da família, Pedro Dutra Nicácio, eleito deputado estadual pelo Partido Republicano Mineiro (PRM) (ALMEIDA, 2004).

A morte de Coronel Vieira ocorre antes de dois grandes acontecimentos que marcaram o Brasil e evidentemente Cataguases: a abolição da escravatura e a Proclamação da República. Resende (1969) ressalta que o uso de trabalho livre por parte dos fazendeiros em Cataguases trouxe um volume recorde de colheita do café, restaurando as receitas dos municípios e recompensando os senhores pelas alforrias emitidas. De acordo com Resende (1969), o negro livre poderia pagar em dobro seu antigo senhor. Quanto à proclamação da República, o autor descreve que esta fora efusivamente festejada por todos os fazendeiros, que se mostravam insatisfeitos com a Coroa Portuguesa em virtude da abolição da escravatura.

Resende (1969) resgata este aspecto “positivo” pós-libertação dos escravos sem a devida contextualização que explica como os lucros foram mantidos. De fato, os latifundiários da região mantiveram seus lucros, mas devido ao sucesso da comercialização do café em todo o Brasil a partir de uma política de valorização do produto definida em pelos delegados dos Estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, além da União<sup>41</sup>, e por Cataguases ter funcionado com entreposto no escoamento da produção, por ter recebido a linha férrea Leopoldina que ligava a região ao litoral<sup>42</sup>. Ao descontextualizar, Resende (1969) não apenas retira o caráter processual do que transforma em fato, mas também reduz a importância do trabalho escravo e da própria escravidão como razões mantenedoras das riquezas senhoriais até o fim do século XIX.

---

<sup>41</sup> Jornal *O Cataguazes*, [o mal estado de conservação não permitiu identificar o dia da publicação] fevereiro de 1906.

<sup>42</sup> Jornal *O Cataguazes*, 28 de novembro de 1915.

Retomando a trajetória de Pedro Dutra Nicácio, em 1930 foi criada a Aliança Liberal para conter o movimento revolucionário encabeçado por Vargas. De acordo com Almeida (2004), Pedro Dutra se posicionou ao lado da Aliança, oferecendo apoio a Antônio Carlos e a Olegário Maciel, então presidente de Minas Gerais, e em troca, foi nomeado prefeito municipal em 1931. A manutenção do poder na mão dos descendentes da Família Vieira de Resende permite a tentativa de resolução de um dilema que se manteve irresoluto e ao mesmo tempo silenciado. O nascimento do território que se tornara Cataguases era creditado tanto a Guido Marlière, em razão de sua missão desbravadora e da elaboração do primeiro traçado da então Santa Rita do Meia Pataca, quanto a Major Vieira e Coronel Vieira, por politicamente terem levado o território à condição de município.

A resolução deste problema a partir do domínio político dos descendentes dos Vieira de Resende se dá, num primeiro momento com a tentativa de dissociar o nome de Guido Marlière da fundação do município. Dentre as práticas, registra-se certa resistência por parte dos Vieira de Resende em nomear o que hoje é conhecido como Grupo Escolar Guido Marlière, situado na avenida de mesmo nome, que abriga também a estátua do desbravador francês – objeto de disputas políticas futuras. A pedra fundamental do Grupo Escolar foi lançada em 1928, mesmo ano em que foi criado o Grupo Escolar Astolfo Dutra, que dividia espaço com o Grupo Escolar de Cataguases, posteriormente renomeado Grupo Escolar Coronel Vieira, sendo hoje unicamente Escola Estadual Coronel Vieira<sup>43</sup>. A escolha dos nomes das escolas já esboça relativo esquecimento da figura de Guido Marlière, e por outro lado, volta a evidenciar o legado dos Vieira de Resende. Este cenário só sofre uma mudança no fim da década de 20 em função de uma política do Governo do Estado de Minas de valorização da memória de Guido Marlière, como sinaliza o texto 1.

(texto 1) em 1928 a 30, 32, houve no estado de Minas um movimento Pró-Guido, e aí todo o caminho dele vai, assim... Aí você pode ir a Ubá, Astolfo Dutra, Visconde do Rio Branco, ali vai ter uma praça Guido, uma rua Guido, então, Ubá tem uma praça Guido, Cataguases tem uma escola Guido, e são todos de 30, a escola daqui é 30, então, houve nesse momento assim... o que as vezes acontece na história: de tempo em tempo, algum membro de algum personagem histórico, ele é levantado. E, Guido Marlière, em 30, houve um movimento mesmo oficial por parte do governo de valorização da imagem

---

<sup>43</sup> O Grupo Escolar de Cataguases foi oficialmente instalado em 24 de fevereiro de 1913, na Avenida Astolfo Dutra, principal logradouro da cidade. A partir de 1928, o espaço do Grupo Escolar Coronel Vieira passou a ser dividido com o Grupo Escolar Astolfo Dutra, estando o primeiro em funcionamento no turno da tarde e o segundo da manhã. Havia ainda, no período da noite, o Grupo Escolar Professor Quaresma. Hoje o prédio abriga a Escola Estadual Coronel Vieira. Arquivos do Processo de Tombamento de Cataguases-MG, 1994.

dele aqui nessa região. Só que aqui, houve uma certa resistência a essa homenagem. “Não, o Guido não pode aparecer, senão ele tira esse espaço que eu tenho de fundador do município. Porque todo mundo fala, “o fundador do município é o Coronel Vieira”, quase ninguém lembra do Guido Marlière, que ele teria passado aqui [E5]

No texto 1 fica evidente que a lembrança a Guido Marlière se deve a uma política em nível estadual, e que mesmo sob esta chancela, o poder político local liderado pelos Vieira de Resende resistiu por ver neste retorno a Guido a possibilidade de ameaça ao Coronel Vieira como fundador da cidade. Todavia, não restando outra possibilidade senão resgatar a memória de Guido, esta operação é, em um segundo momento, utilizada para superar outra disputa de poder na cidade, que pode ser considerada a fundação da Cataguases moderna.

### **5.3 Os Mitos Fundadores da Nova Cataguases**

A manutenção do poder político até a década de 30 do século XX nas mãos dos Vieira de Resende, de certa forma, delimitava o papel de mito fundador entre Guido Marlière e Coronel Vieira, que a reboque trazia a figura do pai, Major Vieira. O poder político da família Vieira de Resende era reflexo de uma herança oligárquica, e como extensão, tanto suportava os latifúndios da família como era amparado pelo poder econômico que os mesmos geravam.

Todavia, a centralidade dos latifúndios na economia da região se reduziu profundamente já no início do século XX, se deteriorando por completo com a crise do café nos fins dos anos 20. Concomitante à crise na produção cafeeira, em Cataguases fazia-se notar o crescimento da atividade industrial têxtil, deflagrando o que posteriormente se denominou *vocação industrial da cidade*. A atividade industrial na cidade tem seu início com a chegada de Manuel Inácio Peixoto, imigrante português que acumulou capital após o trabalho na estrada de ferro em Sorocaba-SP e que se estabeleceu como comerciante em Cataguases, transformando-se posteriormente num rico industrial. Embora haja registros de uma fábrica de tecidos já em 1906, a investida de Manuel Inácio Peixoto, em 1909, é considerada o marco da industrialização na cidade, principalmente por ter sido impulsionada pela criação da Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina em 1908, então geradora e fornecedora de energia elétrica (RESENDE, 1969), cuja proposta de instalação surge em 1906<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Jornal *O Cataguazes*, [o mal estado de conservação não permitiu identificar o dia da publicação] fevereiro de 1906.

Não apenas a centralidade econômica se apresentava em transição, mas também o controle político da cidade. É no ‘encontro’ das famílias Vieira de Resende (representada por Pedro Dutra) e Peixoto que se deflagra uma nova faceta da disputa pela fundação de Cataguases. Entretanto, trata-se, neste momento não da fundação institucional, mas de uma cidade que se pretende *nova*, guiada pela transição entre a cidade agrária e a cidade industrial, alinhada com a ideia de progresso que pairava sobre o Brasil pós-revolução de 30.

Almeida (2004) ressalta que o operariado foi o centro de diversos entraves e embates na referida disputa, particularmente, nas décadas de 30 e 40. Os Dutra, descendentes dos Vieira de Resende típica família política<sup>45</sup>, oportunamente voltavam suas propostas políticas às denúncias contra a degradação das condições de trabalho vigentes. Historicamente, a cidade vivenciava a consolidação da transição da atividade agrícola para a industrial, tornando interessante tais propostas. De acordo com Almeida (2004), as condições de trabalho nas indústrias da época eram precárias, sobretudo no que diz respeito ao emprego de crianças de 14 e 15 anos, remuneradas com 50% do ordenado vigente, uma vez que poderiam trabalhar, *no máximo*, 8 horas por dia. Quanto aos movimentos sindicais, a autora ressalta que foram encontrados indícios de atividades a partir de 1944, com o desconto do imposto em folha salarial. Embora constituído, sua atuação era clandestina e as ameaças de demissão aos sindicalistas constantes, sendo reconhecido oficialmente apenas em 1950.

Do outro lado da disputa, os Peixoto, industriais que se denominavam progressistas e desenvolvedores de Cataguases, tiveram como proposta instaurar uma cidade de vanguarda no campo das artes modernistas (ALMEIDA, 2004). Enquanto a proposta política dos Dutra visava o fortalecimento sindical na cidade – ou como descreve Almeida (2004), a organização de uma Liga Operária em prol do aumento salarial e melhoria nas condições de trabalho – os Peixoto contra-argumentavam sinalizando o cumprimento das obrigações e o exercício da função social das empresas ao fornecerem ‘emprego, remuneração e ajuda nas dificuldades’. Neste sentido, os Peixoto deixam claro que a atividade produtiva industrial já trazia na geração de emprego sua contrapartida para com a cidade. Sentimento este que reverbera o discurso de muitos ex-funcionários da empresa, manifestando sentimento de gratidão à ‘oportunidade’ concedida pelos industriais.

---

<sup>45</sup> A recorrência da “família política” nos municípios mineiros é um exemplo da constatação de Cid Rebelo Horta em seu estudo sobre as Famílias Governamentais Mineiras. De acordo com Horta, a história política de Minas é a história das grandes famílias (ALMEIDA, 2004).

A disputa pelo legado desta *nova* Cataguases transcende o referido instante em que Peixotos e descendentes dos Vieira de Resende se enfrentam na política, de forma que a alcunha de fundador da Cataguases novecentista os levassem a uma aproximação da figura de Guido Marlière. Esta rememoração da figura do Guido se dá a partir de 1958<sup>46</sup>, quando Pedro Dutra decide homenagear com uma estátua o fundador do povoado do qual a cidade se originou (ALMEIDA, 2004). A inauguração da estátua contou com a presença de Dutra e outras autoridades, todas reunidas na Praça Santa Rita, local onde nasceu a cidade a partir do traçado desenhado pelo próprio Marlière. A estátua de Guido permaneceu na Praça Santa Rita até 1959, quando se inicia a disputa entre Peixotos e Pedro Dutra também pela memória de Guido.

Neste ano, João Inácio Peixoto assume a prefeitura e ordena a remoção da estátua, e com ela, as placas com as inscrições que sinalizavam a homenagem por parte de Pedro Dutra. Este, por sua vez, acusou Peixoto de realocar a estátua em um lugar, em princípio, de menor visibilidade, e por consequência, reduzir a importância da homenagem. De acordo com Almeida (2004), Pedro Dutra atribuía às ações de João Inácio Peixoto um ódio que este nutria não só contra a sua pessoa, mas também contra todos os seus familiares, apagando diversos *feitos históricos* ligados à família Vieira de Resende.

Esta disputa pela homenagem à Guido representa uma mudança de posição por parte dos Vieira de Resende a fim de resguardar para si a fundação da *nova* Cataguases. Até os anos 30 observou-se uma forte ressalva à figura de Guido, uma vez que sua evidência depositaria dúvidas sobre o papel do Major e do Coronel Vieira na fundação de Cataguases. Todavia, este cenário se modifica quando o processo de transformação da cidade se intensifica e os Vieira de Resende se veem diante da ascensão dos Peixoto, que já dominavam a esfera econômica e assumiam a política local. Desta forma, resgatar a memória de Guido era, de algum modo, uma alternativa de cristalizar os feitos de Pedro Dutra e ratificar que a família Vieira de Resende estava intimamente ligada com o surgimento de Cataguases em momentos diversos.

(texto 2) Quer dizer, o próprio Guido Marlière ficou em três lugares da cidade até ficar na Vila, que inclusive era um local de operários, pobres. (...) Então ele ficou do lado de baixo da cidade, então excluiu... e daqui continuou os Vieira de Resende, Coronel Vieira, Rua Major Vieira, Rua Coronel Vieira, Avenida Astolfo Dutra, então... eliminou uma certa

---

<sup>46</sup> Ação Popular, p. 7, 1962. Centro de Documentação Histórica.

possibilidade da elite pegar um mito do Guido, até porque ele sai fora um pouco da circulação central... Mas ele era na praça Santa Rita, depois levaram ele pra praça Vila Tereza, onde tem "As fiandeiras", e por último, na década de 70 – me parece que em 72 – eles localizam ele de fato ali onde ele tá hoje, né... e...e houve uma certa resistência em dar o nome Guido Marliere à escola [E5].

O texto 2 indica inclinações distintas quanto à aceitação da figura do Guido que reforçam a recusa ao mito fundador, num primeiro momento, de forma que este não figurasse nos principais logradouros da cidade. A primeira mudança trata da retirada do monumento em homenagem a Guido da Praça Santa Rita (figura 5, ponto 1), principal ponto de referência do centro da cidade. Após ser desalojado da Praça Santa Rita, o monumento foi transferido para a *Vila Tereza* (figura 5, ponto 2), bairro central da cidade que no fim do século XIX passou por um processo higienizador em função de um surto de febre amarela (HENRIQUES, 2005). Este movimento não apenas dissociava o nome do Guido à homenagem prestada por Pedro Dutra como também o aproximava de um lugar que é palco de homenagens a José Inácio Peixoto, irmão do prefeito João Inácio.

Para Pedro Dutra, a mudança de lugar da estátua seria uma negação aos méritos de Marlière, uma vez que a homenagem estava sendo desalojada do principal logradouro da cidade. Entretanto, ação de João Inácio Peixoto executava justamente o movimento contrário, ao dissociar dos Vieira de Resende a figura de Guido e aproximá-la da família Peixoto. Esta aproximação dos que disputam a alcunha de mito fundador junto à figura de Guido pode ser caracterizada, nos termos de Marx (1971), como conjuração ao auxílio dos espíritos passados, principalmente em períodos supostamente revolucionários, de forma a fixar na história se dê sob um respeitável disfarce.

Apesar do intento, a estada do monumento a Guido Marlière na Vila Tereza durou pouco tempo, uma vez que concorria no mesmo espaço com o painel *As Fiandeiras* (ver anexo A, figura 13), de Cândido Portinari, inaugurado em 1958 em homenagem a José Inácio Peixoto. Por fim, o monumento foi deslocado para a então Avenida Brasil, hoje Avenida Guido Marlière, na *Vila Domingos Lopes* (figura 5, ponto 3), local que era habitado por operários e mais distante da circulação da elite. Esta mudança gerou diversos protestos por parte de Pedro Dutra, cujo argumento indicava que o novo lugar de homenagem a Guido não estava à altura

do homenageado<sup>47</sup>.



**Figura 5:** Mapa de Cataguases.

**Fonte:** Adaptado de *Google Maps*.

A curta estadia da estátua de Guido na *Vila Tereza*, próxima ao monumento que homenageava o irmão de João Peixoto é um forte indício de que a mudança da Praça Santa Rita tinha como propósito desassociar a memória de Guido da imagem de Pedro Dutra e aproximá-la da família Peixoto. A operação empregada não tinha como objetivo substituir um mito fundador por outro, mas sim demarcar que a *nova* Cataguases estava sendo inaugurada e que preservava na figura do *novo* mito ligações estreitas com a figura fundadora da *antiga* Cataguases. O vínculo entre Guido e Pedro Dutra estava desfeito, não mais representando uma ameaça à imagem dos Peixoto como guardiães da Cataguases progressista. Assim, a estátua de Guido sofreu nova mudança, sendo deslocada para a Vila Domingos Lopes, onde permanece até hoje na avenida que leva seu nome. No lugar onde antes habitava restou a homenagem a José Inácio Peixoto, de forma exclusiva, sem que nenhum outro ícone se fizesse presente.

A disputa pelo legado da *nova* Cataguases não se resumiu à associação com o mito fundador

<sup>47</sup> Ação Popular, p. 9, 1962. Centro de Documentação Histórica

da *velha* Cataguases. Outra estratégia fortemente adotada tanto por Pedro Dutra, descendente dos Vieira de Resende, quanto por João Inácio Peixoto foi o uso da nomeação dos logradouros da cidade para demarcar no espaço o sobrenome as respectivas famílias, e com isso, requerer o legado da cidade em transformação. De acordo com Almeida (2004), Pedro Dutra sancionou, em 1931, um decreto<sup>48</sup> que resguardava aos logradouros da cidade somente nomes de pessoas que tivessem comprovada contribuição para o progresso do município, que por evidências, condizia com os predecessores da família Vieira de Resende, por terem dominado a política local desde a fundação do arraial do Meia Pataca.

Com o decreto, Pedro Dutra iniciou um processo de nomeação de várias ruas da cidade homenageando cataguasenses e políticos envolvidos com a Revolução de 30, dentre os quais se destacam a Avenida João Pessoa e a Avenida Antônio Carlos, na Vila Tereza – mesmo bairro onde 20 anos depois é erguido o monumento em homenagem a José Inácio Peixoto.

Após a eleição de João Inácio Peixoto para prefeito, em 1947, a disputa pela posse da memória através das nomeações de logradouros na cidade se acentua (ALMEIDA, 2004). Em ação popular movida por contra João Peixoto<sup>49</sup>, Pedro Dutra o acusa de reduzir a extensão da Avenida Astolfo Dutra, unicamente para evitar que um de seus irmãos residisse numa avenida que remetia à memória dos adversários políticos. Além dos logradouros, outro objeto de disputa foi a nomeação do grupo escolar situado na Vila Tereza. Benedito Valadares, então governador de Minas Gerais, ordenou em 1945 que o Grupo Escolar Flávia Dutra, em homenagem a mulher de Pedro Dutra, fosse instalado no prédio da Vila Tereza. Entretanto, João Inácio Peixoto já empossado prefeito, recusou o nome supracitado ao grupo argumentando que o mesmo seria nomeado Nísio Batista. O impasse deflagrou uma constante troca de placas alusivas aos nomes defendidos por cada um dos envolvidos, até finalmente ser denominado Grupo Escolar Flávia Dutra<sup>50</sup>.

Um olhar anacrônico sobre as disputas que demarcavam as memórias a serem preservadas na cidade poderia colocar em dúvida o efeito de táticas relativamente simplórias. Entretanto, estas foram as investidas utilizadas pelos dois lados na disputa pelo mito fundador da *nova* Cataguases. Quanto à *velha* Cataguases, esta estava resguardada aos Vieira de Resende que,

---

<sup>48</sup> Decreto n. 17 de 30 de agosto de 1931. Centro de Documentação Histórica.

<sup>49</sup> Processo Civil 3º ofício. Ação Popular, p. 55, 1962. Centro de Documentação Histórica.

<sup>50</sup> Criado pelo Decreto Lei n. 4394 de 29/12/1954.

enquanto conveniente, mantiveram silenciadas as memórias à Guido Marlière, recaindo por completo sobre Major Vieira e Coronel Vieira os méritos da fundação do cidade. Restava aos Vieira de Resende perpetuar a *vocação* fundadora, desta vez, diante de uma família que detinha já o controle econômico. Nesta disputa observou-se o domínio econômico dos Peixoto, a divisão da política local, e o elemento que fez recair sobre os Peixoto o legado da *nova* Cataguases progressista. Trata-se da mais *nova* vocação da cidade, a cultural, tomada como nova identidade de um município que combina produção industrial e cultura.

## ***CAPÍTULO 6***

### **A INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES**

Este capítulo mantém estreita ligação com a ideia dos mitos fundadores, uma vez que a fundação da *nova* Cataguases passa pelo invento de uma tradição modernista. Assim como no capítulo anterior, trago um resgate teórico sobre a invenção das tradições ancorado em Hobsbawm (1984a; 1984b). Em seguida, trato da análise empírica sobre a instauração da arquitetura modernista, sua relação passadista com a Revista Verde, e sua consolidação como um projeto elitista que oportunamente ganhou caráter público.

#### **6.1 Considerações Teóricas**

O termo *tradição inventada* foi desenvolvido pelo historiador marxista britânico Eric Hobsbawm no livro clássico intitulado *A Invenção das Tradições*, publicado em sua primeira edição no ano de 1983, e coorganizado junto ao historiador africano Terence Ranger. Hobsbawm (1984b) destaca que as tradições inventadas abarcam tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, como aquelas mais difíceis de serem localizadas e identificadas, surgidas em período limitado e determinado de tempo, mas que se estabeleceram com enorme rapidez.

Hobsbawm (1984b) destaca ser fundamental compreender a forma com que as tradições surgem e se estabelecem. Dentro de um espectro conceitual, devemos considerar tradições inventadas o “conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas”. Práticas estas de natureza simbólica e manifestação ritualística que visam atribuir valores e normas de comportamento através da repetição, de forma a estabelecer significados que vinculam as práticas a um passado histórico. Esse passado, real ou forjado, impõe práticas fixas (institucionalizadas ou não). Qualquer mudança deve manter relações com o precedente (HOBSBAWM, 1984b, p. 9-10).

A legitimação das práticas que constituem as tradições é invariavelmente precedida pelo poder de as tornarem legítimas. É desta manifestação de poder que cabe diferenciar as tradições das convenções ou rotinas, estas últimas, sem nenhuma função simbólica ou ritual importante. As convenções ou rotinas se consolidam na repetição de práticas sociais, com o fim de facilitar a transmissão do costume. Estabelecem-se não na função ideológica, mas a partir de justificativas técnicas que visam facilitar a continuidade e evolução nas diversas práticas sociais. Outra distinção necessária diz respeito à diferença entre práticas antigas e as inventadas, sendo as primeiras práticas sociais específicas e altamente coercivas, enquanto as últimas tendem a ser vagas quanto aos direitos, valores e deveres que visavam disseminar juntos aos membros de um determinado grupo.

Hobsbawm (1984b) destaca que a invenção das tradições não tem lugar ou tempo demarcado, sendo artifício utilizado em todos os períodos da história. Contudo, ressalta que as invenções se tornam mais frequentes quando da transformação rápida de uma dada sociedade, com fins de se debilitar ou destruir padrões sociais representados pelas “velhas tradições”. Ademais, a invenção das tradições se acentua quando as velhas tradições juntamente com seus promotores se mostram incapazes de serem flexíveis ou adaptáveis, ou eliminadas de outra forma. De acordo com Hobsbawm (1984b, p. 17), as tradições inventadas podem ser classificadas em três categorias superpostas a saber: *i) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; ii) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade e; iii) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento.* Ponto comum a toda tradição inventada é o uso da história, na medida do possível, como legitimadora das ações e como alicerce da ideia de unidade social ou coesão grupal.

O período áureo das tradições inventadas e das demarcações políticas compreende a transição do século XIX para o XX, particularmente nos 40 anos que antecedem a I Guerra Mundial. Observou-se neste período tradições inventadas oficiais e não oficiais. As primeiras, de cunho político, manifestadas, sobretudo, em estados ou movimentos sociais e políticos organizados; já as não oficiais, oriundas por grupos sociais sem organização formal, ou grupos sem objetivos políticos específicos ou conscientes. A recorrência das tradições inventadas na segunda metade do século XIX deveu-se às profundas transformações sociais, ambientes e contextos novos ou completamente moldados, em todos os casos, demandantes de

instrumentos e referências que lhes garantissem identidade e coesão social (HOBBSAWM, 1984a). Todavia, é relevante ressaltar a primazia das tradições “políticas”, mais conscientes e deliberadas, fundamentalmente por serem adotadas por instituições munidas de objetivos políticos.

O bojo destas tradições inventadas contém estruturas diversas cujo ponto de intersecção faz ressoar as inflexões entre períodos distintos e as sacralizações desejáveis. Manifestam-se no aparato distintivo educacional secundarista como forma de demarcar o que pode ser reconhecido como elite, dada a redução das diferenças a partir da ascensão da classe trabalhadora inglesa no século XIX e o conseqüente crescimento da classe média. Manifestam-se também na constituição da classe trabalhadora e dos seus signos, como o dia do trabalhador, a adoção da bandeira vermelha e outros elementos iconográficos, como na representatividade classista dos esportes de massa.

Contudo, há um registro que evidencia sobremaneira o aspecto funcional das tradições inventadas. O fortalecimento dos Estados Nacionais é manifestação cabal neste processo de invenção das tradições. Apoiados nas questões de desenvolvimento econômico e nos riscos de alterações nas fronteiras, os Estados recorreram não apenas a uma administração que salvaguardasse os direitos sobre o território, mas também um sistema de educação oficial que impregnasse o sentido de “ser cidadão” de um país determinado. “O Estado era o contexto das ações coletivas dos cidadãos, na medida em que estas fossem oficialmente reconhecidas”, destaca Hobsbwam (1984a, p. 272-273), desvelando o efeito da convergência entre Estado, nação e sociedade inculcada nos ideais dos movimentos que pretendiam representar um “povo”. É este mesmo sistema educacional que assegura, nas Américas, particularmente a do Sul, o vínculo com a metrópole a partir de uma manutenção linguística relativamente estruturada, que confere aos nativos um marco transitório e a impossibilidade de recobrar parte das origens, mesmo quando da independência dos Estados-Nações (ANDERSON, 2008).

Apesar dos efeitos imediatos do ideário de sociedade, observaram-se ruídos em função da não obediência, lealdade e cooperação dos “súditos”, reticentes ao doutrinamento do Estado como esfera superior controlada por grupos dominantes e governantes formais. Como alternativa à dificuldade de dominação, estabelecem-se etapas intermediárias de controle com o uso de corporações relativamente autônomas sob o controle do governante. Entretanto, o crescimento de um eleitorado de massa torna aguda a dificuldade de se manter a lealdade dos cidadãos, de

forma que o aumento da democracia eleitoral e o desvelar das políticas de massa “dominaram a invenção das tradições oficiais no período de 1870-1914” (HOBSBAWM, 1984a, p. 276).

Na França, destaca Hobsbawm, o início da Terceira República constitui-se como ponto de inflexão na invenção das tradições, amparados em três novidades de grande relevância. A primeira novidade é a constituição de um sistema de educação capaz de fortalecer as bases do ideário revolucionário e republicano. Esse mesmo sistema educacional, segundo Anderson (2008), revoga as lembranças menos nobres da história francesa<sup>51</sup>. A segunda novidade tinha como propósito revigorar a condição francesa de nação cunhada em 1789, revivida na adoção de cerimônias públicas, compostas de manifestações oficiais e não oficiais. Por fim, a produção em massa de monumentos públicos, particularmente o que Hobsbawm qualifica de ‘estatuomania francesa’.

Na Alemanha, o Segundo Império Alemão enfrentava um problema de natureza dupla e conflitante: atribuir legitimidade histórica a versão bismarckiana na unificação que não era reconhecida, e tratar de grande parte do eleitorado democrático que preferia outra solução. Em um primeiro momento, a solução encontrada por Bismarck passa ao largo da consciente referência simbólica, restringindo-se à adoção da bandeira tricolor preta, branca e vermelha, que unia a branca e preta prussiana com a nacionalista liberal preta, vermelha e dourada. Contudo, os elementos simbólicos se tornam mais frequentes na era de Guilherme II, visando estabelecer continuidade entre o Primeiro e o Segundo Império. Semelhante à Terceira República Francesa, a invenção das tradições germânicas se caracteriza pela construção de edifícios e monumentos como formas visíveis de estabelecer uma nova interpretação da história alemã que representava a fusão entre a “tradição inventada mais velha e romântica do nacionalismo alemão pré-1848 e o novo regime: os símbolos mais potentes foram os que conseguiram a fusão” (HOBSBAWM, 1984a, p. 282), demarcando o poder e enriquecendo arquitetos e escultores, como na caracterização do novo edifício do *Reichstag* (1884-94), trazendo em sua fachada um conjunto de metáforas histórias, e mais tarde, monumentos a Bismarck, lembrado também na figura do *Deutsche Michel*.

---

<sup>51</sup> Anderson (2008, p. 274) destaca que a estratégia não é exclusivamente francesa. Menos que o esquecimento, trata-se de remodelar os conflitos levando-os ao nível de “história de família”. Semelhante ao ‘esquecimento’ francês, pode ser identificada na indústria didática americana o intento da lembrança/esquecimento das hostilidades de 1861-1865 “como uma grande guerra civil entre irmãos, em vez de (como foram por um breve tempo) dois estados nacionais soberanos”. Em suma, na Inglaterra os manuais de história recobram a figura do pai fundador, Guilherme, o Conquistador, entretanto, sem conquista.

Hobsbawm (1984a) destaca também a invenção das tradições nos Estados Unidos. A necessidade de se criar uma referência do *ser americano* se dá primordialmente pela formação migratória daquele território. A sedimentação das tradições faz uso do aparato educacional como aparelho de socialização política por meio da veneração da bandeira americana, tornando-se um ritual diário das escolas rurais a partir de 1880. Hobsbawm destaca o caráter *sui generis* do *ser americano*. Exercer esta opção representava aprender a língua e assumir crenças e comportamentos específicos. Esta afirmação não apenas trazia explicitamente as características do americano, como implicitamente definia o contrário, o *antiamericano*. A diferença, resalta Hobsbawm, reside na impossibilidade identitária através da não correspondência frente às tradições inventadas nos Estados Unidos. Negar as tradições francesas e alemãs não colocava em dúvida o status de cidadão dos franceses e alemães, como no caso dos americanos.

Ao tratar das comunidades imaginadas e dos mecanismos que geram os mesmos efeitos de sentido unitário, Anderson (2008) ressalta – dentre diversos elementos – o papel da difusão literária, particularmente o romance, em criar e cristalizar a imaginação (nacional) relativa a um mundo delimitado e intencionalmente estático, não sendo construção de uma determinada sociedade, mas de um todo referente, embora se deva sempre manter fresco na memória a autoria. Aparentemente, a contradição parece exercer um papel vital neste processo, tornando indelével determinadas tradições, sacralizando-as, deixando clara a necessidade de se superar o tempo e qualquer transição, de forma a torná-la, ao mesmo tempo, fixa e progressiva.

Apesar das variações contextuais, tanto no espaço quanto no tempo, um ponto comum, um conector entre as tradições inventadas reflete a capacidade de disseminação das práticas antecedidas pelo poder de seus inventores, como também a possibilidade de subversão daqueles que estão institucionalmente fora das instâncias de produção.

As práticas que assim realizavam um trajeto social de cima para baixo - da aristocracia para a burguesia, da burguesia para o operariado - provavelmente predominaram neste período, não apenas no esporte, mas nos costumes e cultura material em geral, dada a força do esnobismo entre as classes médias e dos valores do aprimoramento e progresso pessoal entre as elites da classe operária. Elas se transformaram, mas suas origens históricas continuaram visíveis. O movimento oposto não esteve ausente, mas neste período foi menos visível. (...) Entretanto, qualquer levantamento das invenções culturais deste período não pode deixar de observar o desenvolvimento de subculturas e práticas autóctones de classe baixa que

nada deviam às classes altas - eram quase certamente derivadas da urbanização e da migração de massas (HOBSBAWM, 1984a, p. 315-316).

Para além da esfera nacionalista, palco histórico das tradições inventadas, amparadas por sistemas educacionais, narradas e ilustradas nos conflitos que produzem vilões e heróis, bem como nas expressões iconográficas literárias, arquitetônicas monumentais e cotidianas, nas artes de uma maneira geral, cabe recobrar que a invenção de tradições se verifica na constituição das cidades, em seu espectro micro, porém, pautado nas transições entre grupos de poder. Lefebvre (2009) ressalta que o sentido de comunidade está também presente na cidade, herança das antigas aldeias, traduzida na organização corporativa. A cidade se configura então nas disputas e lutas entre classes, no contraste entre a riqueza e a pobreza, entre poderosos e oprimidos, sendo as lutas elementos que fortalecem o sentimento de pertencer. Ainda de acordo com Lefebvre (2009), o confronto político tem a cidade como local, na qual os detentores do poder sentem-se sempre ameaçados, e por isso, justificam seu privilégio diante da comunidade com os gastos em edifícios, fundações, embelezamento e festas na cidade.

### ***6.1.1 As tradições inventadas e suas manifestações nas cidades***

Transpor as ideias anteriormente apresentadas a cerca das tradições inventadas no âmbito dos Estados Nacionais devidamente contextualizados em termos históricos e culturais para o contexto das cidades não é tarefa fácil, uma vez que sempre haverá tendência ao anacronismo. Entretanto, recorro à distinção ontológica lukacsiana para justificar o tratamento da invenção das tradições na cidade como *fenômeno* distinto, porém, imerso na *essência* das tradições inventadas cunhadas por Eric Hobsbawm, bem como seu emprego para compreender a ‘vocação cultural’ atribuída a Cataguases-MG.

Lessa (2001) destaca que durante um longo período, desde os Gregos até Hegel, a *essência* foi tida como o verdadeiro ser, concentrando em si um quantum maior de ser que os *fenômenos*, sendo a existência destes condicionada à ocorrência primordial da *essência*. Segundo Lukács (1978), Marx modifica por completo a relação entre *fenômeno* e *essência* ao tratá-las como categorias que possuem o mesmo estatuto ontológico, sendo igualmente existentes e necessárias à ocorrência de todo e qualquer processo.

O processo aqui entendido é a passagem de uma situação à outra, caracterizado por elementos que distinguem os dois momentos, entretanto, apresentando também elementos de continuidade que permeiem a todos, como as determinações históricas comuns. Dessa forma, configuram-se duas determinações fundamentais para que ocorra o processo: “os elementos de continuidade que articulam cada um dos seus momentos singulares em um único processo, e os elementos que consubstanciam a diferença dos momentos entre si e, portanto, do ponto de partida do processo do seu ponto de chegada” (LESSA, 2001, p. 93). É nessa continuidade e distinção que está a diferença entre *essência* e *fenômeno* em Marx, segundo Lukács (1978), de forma que os elementos de continuidade consubstanciam a *essência*, e os elementos de singularização (distinção), a *esfera fenomênica*, sendo tanto *essência* quanto *fenômeno* determinações inerente à história, categorias absolutamente processuais.

O termo ‘tradições inventadas’ não tem sido recorrente nos estudos de áreas que adotam a cidade e suas transformações como objeto de estudo, como é o caso da geografia, sociologia, arquitetura e urbanismo, tampouco na Administração. Entretanto, são diversos os estudos que tratam de fenômenos que podem ser analisados à luz destas invenções, destacando-se as abordagens que voltam sua lente para os aspectos da territorialidade, da formação identitária, dos processos de retraditionalização e reinvenção espacial através das festas, da monumentalidade arquitetônica, da literatura, dentre outras manifestações culturais num sentido antropológico (POLLICE, 2010; SANTOS e KINN, 2009; BEZERRA, 2008; SERPA, 2007).

Motivado pela transformação do rural para o urbano e pelas respectivas mudanças na França, particularmente em Paris, a partir das ideias do Barão Haussmann<sup>52</sup>, Lefebvre (2009) destaca a distinção entre lugares da cidade transformados e aqueles símbolos de uma resistência urbanística (apoiada nos interesses de grupos que detém algum poder) que conciliam o monumental e a vida urbana. Entretanto, para sustentar esta relação torna-se cada vez mais freqüente o duplo papel: lugar de consumo e consumo de lugar. Rompe-se a apropriação dos

---

<sup>52</sup> Georges-Eugène Haussmann, conhecido como Barão Haussmann, foi responsável pelo remodelamento de Paris no século XIX, sob ordens de Napoleão III. Seu projeto simboliza a expulsão da classe operária para além do *Boulevard Périphérique*, tornando a cidade segura e eficaz aos olhos da classe dominante. Seu projeto urbanístico foi fortemente de cunho higienista, sob o argumento sanitário de reduzir a incidência de doenças que atingiam Paris naquele período, adotando, para isso, a abertura dos grandes *boulevards*, e a cidade recortada rua e avenidas que se entrecruzam, representativas do exercício de poder. São exceções o *Marais* e o *Quartier Latin*, símbolos da resistência ao projeto Haussmanniano.

lugares da cidade enquanto valor de uso e incorpora-se cada vez mais seu peso enquanto valor de troca.

Para Lefebvre (1969) esta é uma característica do assalto da cidade pela industrialização. A intersecção entre a determinação do capital na produção da cidade e as tradições inventadas pode ser vista no caráter ‘espontâneo’, ‘natural’ e ‘sem intenção’ destas ações, retirando da elite sua autoria. Contudo, destaca Lefebvre (1969, p. 18-19), são agentes ativos neste processo as

classes ou frações de classes dirigentes, que possuem o capital (os meios de produção) e que geram não apenas emprego econômico do capital e os investimentos produtivos, como também a sociedade inteira, com o emprego de uma parte das riquezas produzidas na ‘cultura’, na arte, no conhecimento, na ideologia.

Não se trata de negar em algum momento histórico a existência da diferença de classes. Sua presença se faz sentir em diversos momentos. É também nesta disfunção que a cidade se constitui, a partir da relação entre pessoas e grupos que a compõem, metamorfoseando-se por meio dos embates. Todavia, a cidade, a partir das intervenções, se situa entre o que Lefebvre (2009) classifica como *ordem próxima* (relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações entre esses grupos) e a *ordem distante*, a ordem da sociedade regida por instituições de poder, amparadas ou não num aparato jurídico formalizado, por uma *cultura* e por *conjuntos significantes*. O caráter determinante se verifica no poder da *ordem distante*, “abstrata, formal, suprassensível, e transcendente na aparência”, inconcebível fora de um aparato ideológico. A cidade torna-se então a mediação entre as mediações; sustenta as relações de produção de propriedade; torna-se o local de sua reprodução (LEFEBVRE, 2009), na qual o conflito se torna marginal enquanto se intenta instaurar o consenso e o equilíbrio social (DELLE DONNE, 1990).

Delle Donne (1990, p. 156) destaca que a relação dissonante de poder entre classes na cidade é, de certa forma, regida por famílias dominantes que organizam uma rede social densa e manipuladora – dos papéis desempenhados no sistema produtivo à socialização das novas gerações, a partir do gerenciamento dos “meios de comunicação de massa e da instituição pública, e adotando uma política de marginalização relativamente as forças intelectuais”.

O poder de grupos específicos, familiares ou não, pode se manifestar direta ou indiretamente,

todavia, implicando sobremaneira a dinâmica da cidade. Na relação com o capital são projetadas ideias que indicam a investida em se criar na cidade o sentido unitário que Lefebvre resgata nos Estados-Nações. Pereira (2008), em estudo sobre a atuação empresarial frente à cidade, ressalta que a coexistência de empresas e/ou organizações com ‘investidas’ no controle social implica em disputas por controle social, materializados na definição de seus lugares de poder. Tem-se revogado o direito da cidade e dos cidadãos sobre a definição de suas demandas, reconfiguradas a partir de arranjos sociais definidos pelas organizações, incoerente à própria concepção de cultura como dimensão superior da autonomia e da realização humana (MARCUSE, 2004). As marcas do projeto progressista do passado compõem o cenário atual da cidade, demarcando, pelo menos fisicamente, a presença simbólica do aparente legado industrial. Sobre as marcas do passado e suas heranças, Corrêa (1996) afirma que a paisagem cultural se prolonga no tempo, sendo reflexos das ações passadas e presentes, compostas de elementos simbólicos e funcionais.

A cidade como elaboração simbólica e lugar de sociabilidade é também retratada por Pereira (2008), de forma que sua história abra o leque das transformações sociais existentes. Mesmo sob a égide de uma cultura encomendada, a heterogenia, em alguma instância, se encontra instaurada no conjunto de normas, valores e símbolos da população, suscitando a necessidade de investigar as imbricações despojadas nesse caldeirão: de um lado a definição da ‘cidade de vocação cultural’, defronte, a cultura cotidiana cidadina. Aquela, a cidade da cultura, que parece estar cada vez mais distante da cultura da cidade. Nesta seara que envolve a produção determinada da cultura e sua produção cotidiana concomitante ao uso, as mediações culturais que reduzem este hiato se apóiam em paliativos culturais, quiçá, como tentativa de reconstruir a cultura dos cidadãos. Tornam-se constantes, neste caso, as ações culturais e mediadoras das organizações que, para Adorno e Horkheimer (1985), mantinham uma atmosfera de camaradagem pela produção da cultura, apaziguadora das relações de trabalho, servindo para domar os instintos revolucionários.

## **6.2 A Tradição Modernista e a Vocação Cultural de Cataguases**

Cataguases poderia ser facilmente vista como tantas outras cidades do interior de Minas. Pacata e arredia, silenciosa e ao mesmo tempo guardiã das vidas alheias. Cidade que viveu no século XX todas as consequências de uma economia fortemente voltada para cafeicultura

sobre uma base sustentada no trabalho escravo. É justamente o crescimento da produção cafeeira e a localização estratégica da cidade que permite com que seu desenvolvimento econômico fosse também mola propulsora de manifestações culturais que acabam por criar nova identidade para a cidade.

Por ter uma localização estratégica de proximidade às regiões litorâneas, Cataguases passou a contar com uma estação da Estrada de Ferro Leopoldina, inaugurada em 2 de julho de 1877<sup>53</sup>, utilizada para escoar a produção cafeeira até o Rio e São Paulo, já regiões de grande adensamento populacional. A existência de uma estação da estrada de ferro, num primeiro momento, poderia se resumir às possibilidades de alavancagem econômica do município. Entretanto, possibilita os primeiros traços de produção cultural na cidade, uma vez que, no final do século XIX, Cataguases passa a receber famílias envolvidas com produções culturais no Rio de Janeiro e que estavam sendo perseguidas por Floriano Peixoto<sup>54</sup>. De acordo com Santos e Lage (2005), é na vinda destas famílias ligadas à produção cultural no Rio de Janeiro que Cataguases recebe as primeiras obras arquitetônicas assumidas como símbolo da cidade<sup>55</sup>, como a matriz neogótica, inaugurada em 1894, de autoria de Augusto Rousseau (figura 6a); o Paço Municipal (1893), de autoria de Agostinho Horta Barbosa (figura 6b); o Teatro Recreio (figura 6c) e o Hotel Villas (figura 6d), ambos de autoria de Bergamini, construídos em 1893.

---

<sup>53</sup> Estrada de Ferro Leopoldina – 135 anos. Jornal Leopoldinense, 28/09/2009.

<sup>54</sup> Heitor Villa-Lobos viveu 2 anos de sua adolescência em Cataguases em função da perseguição de Floriano Peixoto a seu pai, Raul Villa-Lobos. Os arquivos do Museu Villa-Lobos sinalizam que o contato com a música caipira e os tocadores de viola foi fundamental para a universalização do folclore em sua obra.

<sup>55</sup> Jornal *O Cataguazes*, 21 de setembro de 1913.



(a)



(b)



(c)



(d)

**Figura 6:** Primeiras Grandes Obras Arquitetônicas do Século XIX em Cataguases-MG

**Fonte:** Arquivo Público Municipal

Embora se trate de um período de relevantes produções arquitetônicas e culturais em geral, estreitamente vinculadas aos acontecimentos políticos nacionais, a entrada da Cataguases *vanguardista* é datada por grande parte das produções que buscam legitimar e cristalizar a *vocação cultural* de Cataguases a partir de 1920, com o cinema de Humberto Mauro e principalmente a produção literária modernista *Verde*. Prova do esquecimento acerca desta produção predecessora é a ignorância sobre a figura do flautista Patápio Silva, considerado um dos precursores do choro, morto em 1907, cuja lembrança se resume ao garoto *preto* e engraxate, distante do culto cataguasense à figura dos pioneiros e seus descendentes com brilhantes carreiras na jurisprudência e na política (GOMES, 1974).

### ***6.2.1 As primeiras memórias da vocação cultural de Cataguases: Humberto Mauro e a Revista Verde***

A demarcação oficial de uma Cataguases cultural remete às incursões de Humberto Mauro e Pedro Comello no cinema, tendo as ruas da cidade como cenário e seus habitantes como atores. A trajetória de vida de Humberto Mauro apresenta diferenças significativas se comparadas aos poetas da Verde. Estes tinham uma formação literária e cultural acadêmica, de contato direto com toda a literatura clássica brasileira e estrangeira, lendo originais em inglês e francês fluentemente. Por outro lado, Humberto Mauro era um técnico que tinha grande apresso pelo radioamadorismo e se dedicava à instalação de antenas de rádios nas fazendas próximas a Cataguases, sem nenhuma formação erudita, apesar de uma infância cercada por música, em função do apresso de seu pai por esta arte. Sua aproximação do cinema se dá pelo entusiasmo que as exposições no Cine Theatro Recreio<sup>56</sup> lhe causou, particularmente o cinema clássico norte-americano. Ao assistir *David, o Caçula*, de Henry King, Mauro começa a perceber que era possível fazer algo parecido na cidade. Suas primeiras produções são fomentadas pela aproximação do fotógrafo italiano Pedro Comello, radicado na cidade. Em nada se aproximavam do modernismo, uma vez que contavam com uma forte dose poética pautada pelo lirismo romântico impresso em narrativas que tinham como base as relações cotidianas que observara na infância e juventude<sup>57</sup>. É nesta diferença de formação e no distanciamento do modernismo que se encontram as razões por não ter havido nenhum tipo de relação que tivesse como sentido a produção cultural entre os poetas da Verde e Humberto Mauro, exceto as meramente episódicas<sup>58</sup>.

A primeira produção de Mauro foi o curta metragem de ficção *Valadião, o Cratera*, em 1925. Em 1926, Mauro produz seu primeiro longa metragem, *Na Primavera da Vida*. Em 1927, ano de criação da *Revista Verde*, Mauro produz seu terceiro longa, *Thesouro Perdido*, produção

---

<sup>56</sup> Antes da abertura do Cine Theatro Recreio pessoas da cidade tinham contato com a produção cinematográfica trazida por ambulantes que realizavam comércio no local. Mauro raramente tinha dinheiro para pagar as entradas do Cine Theatro Recreio, e tomava conhecimento das histórias dos filmes mais pelos relatos de Paschoal Ciodaro, amigo da família e gerente do Cine Theatro Recreio. As exceções ocorriam quando Ciodaro permitia que Mauro entrasse sem pagar, colocando-o num espaço bem próximo à tela, o que prejudicava a leitura da legenda (GOMES, 1974).

<sup>57</sup> Cataguases: um olhar na modernidade brasileira. Documentário produzido em 1990 pela TV Minas.

<sup>58</sup> O único contato que se tem registro é a escrita por Enrique de Resende da legenda do primeiro longa metragem de Humberto Mauro, *Na Primavera da Vida*. Cataguases: um olhar na modernidade brasileira. Documentário produzido em 1990 pela TV Minas. Para além dessa colaboração, a relação de Mauro com os poetas da Verde era de cortesia e de ocorrências típicas de uma pequena cidade do interior, como as lembranças de Rosário Fusco relatadas por Gomes (1974), na qual o poeta descreve seu encantamento ao ouvir o rádio que Humberto Mauro havia construído.

esta que recebeu críticas na *Verde*. Em 1928 *Brasa Dormida* é produzida, e em 1929, *Sangue Mineiro*. Porém, entre *Brasa Dormida* e *Sangue Mineiro* Mauro produz outro curta, um documentário intitulado *Cataguases, o fox-trot de uma cidade*, influenciado pela produção de Walter Ruttmann, *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, fechando assim o que é reconhecido como *Ciclo de Cataguases*<sup>59</sup>.

A inserção de Mauro no universo artístico passa também pela participação na orquestra regida pelo amigo da família Paschoal Ciodaro, bem como pela vinda de D. Cecília Juliano Coelho a Cataguases, tendo vista a criação de um grupo de teatro. Gomes (1974) ressalta que além de Mauro ter atuado em peças escritas por D. Cecília, Humberto Mauro e Alzir Arruda escreveram a peça *No Arraial*. O espetáculo teve uma aceitação positiva, sendo reapresentado na sala do Café Cascata. Todavia, o tom aparentemente contestador do texto foi alvo de repreensão por parte do Padre João Crisóstomo, e Mauro, católico que era, inclinou-se aos apelos do Padre e se dispôs a encenar apenas peças que pregavam a moral e os bons costumes (GOMES, 1974).

Paralelo às primeiras produções de Mauro, o período entre 1927 e 1929 é marcado pela publicação dos seis números da Revista Verde, reunindo diversos literários da cidade – Henrique de Rezende, Rosário Fusco, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto, Martins Mendes, Ascânio Lopes, Christophoro Fonte-Bôa, Oswald Abritta, Camillo Soares – apoiados por literários de Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Juiz de Fora, dentre os quais destacam algumas contribuições de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Pedro Nava, Murilo Mendes, Marques Rebelo, Sérgio Milliet e Carlos Drummond de Andrade.

A apresentação do primeiro número da Verde deixa claro que a revista tinha como propósito fortalecer a fundação de uma poesia genuinamente brasileira que rompesse com a reprodução poética europeia, particularmente francesa. A autonomia da literatura modernista brasileira é destacada na revista como parte da formação do traço identitário brasileiro, cuja riqueza natural e o progresso industrial reverberariam na *nova* poesia. O texto de Henrique de Resende busca demarcar também a importância de Cataguases neste processo de *renovação estética*, ressaltando que Minas acompanha São Paulo e Rio de Janeiro, e que a produção mineira não se restringe a Belo Horizonte e Juiz de Fora, ressoando também na pequena

---

<sup>59</sup> Cataguases: um olhar na modernidade brasileira. Documentário produzido em 1990 pela TV Minas.

cidade da Mata Mineira. No texto de apresentação a incursão mineira é tratada como mais uma investida na luta pela liberdade, antes política, numa clara alusão aos inconfidentes, e agora, de pensamento, uma vez que os escritores modernistas se colocavam como criadores de uma literatura brasileira, independente da europeia.

### **A Cidade e Alguns Poetas<sup>60</sup>**

*Henrique de Resende*

Eis aqui uma coisa velhíssima: nós, os poetas brasileiros, com exceção mínima de alguns senhores de avariado gosto, já nos cançámos de receber o que nos tem chegado, em materia de arte, pelo correio de Paris.

Mas, apesar dessa coisa velhíssima, até agora poeta nacional ainda não houve, sobretudo de ha uns vinte annos para cá, que não imitasse, decalcasse ou mesmo copiasse o Sr. Albert Samain – este melancólico francez que vem regando ininterruptamente, com os seus inevitáveis repuxos, os desolados jardins da poesia brasileira.

Se não foi Samain, com os seus repuxos e respectivos tanques, quase sempre de marmore polido, foi Rodenbach, debruçado, a choramingar, sobre os canaes de Bruges, ou Mallarmé, com o bindalhar dos seus carrilhões de bronze antigo.

E quando saíssemos de Mallarmé, Rodenbach, ou de Samain, esbarrar-nos-íamos, por força, com o Sr. Paulo Verlaine<sup>61</sup>, a desfiar o seu rosário nos fundos de uma igreja qualquer de Paris.

(...)

Oswald, a acreditamos em Paulo Prado, “numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”.

Voltou aqui e fundou esta coisa engraçada que se chama *poesia modernista brasileira*.

E enquanto, depois d'elle, recebíamos Blaise Cendrars no Rio e em São Paulo, Oswald, Mário, Graça, Ronald, Guilherme, Ribeiro Couto e outros confirmaram a existencia dessa nova literatura, artigo nacionalíssimo, e pediram a Cendrars que berrasse, em Paris, do alto do mesmo atelier da Place Clichy, para que toda a França ouvisse, que também nós já temos matéria prima para a fabricação de uma literatura *nossa*, completamente *libertada* do pesado julgo de outras literaturas.

De como se vê, a reação brasileira nasceu de um remorso: - o remorso de havermos imitado, piado e decalcado sem precisão, durante tantos annos, quando deveramos ser o modelo novo de uma literatura nova.

De entre muitos bens que nos trouxe o modernismo, sobresáe, é certo, a liberdade com que sonhávamos.

(...)

Já não sonhamos em Bruges-la Morte com os carrilhões e oe seus canaes.

(...)

Hoje contamos o que é nosso com palavras. O verde das nossas mattas e o mysterio das nossas selvas. O esplendor dos nossos campos e a força bruta das nossas aguas. A fartura das nossas lavouras e o ouro dos nossos garimpos. O brilho metálico das nossas montanhas e o trabalho das nossas fabricas rangendo.

(...)

Minas acompanha S. Paulo e Rio em todas as suas modernas manifestações estheticas, não desmentindo, assim, que sempre foi, é, e há de sempre ser o berço dos que gladiam pelas supremas aspirações – hontem, a liberdade política, hoje, a liberdade de pensamento.

Mas o movimento modernista em Minas não se limita ao de Bello-Horizonte e Juis de Fora.

<sup>60</sup> Revista Verde, anno 1, numero 1, p. 9-11 setembro de 1927

<sup>61</sup> Paul Verlaine.

Vindo de um centro de intelectuaes aqui vivi dois annos e meio na mais completa ignorância de que em Cataguazes, minha cidade natal, também se cultivava “a vagabundagem lírica do espírito...”.

O primeiro número da Verde conta com 34 páginas, sendo as páginas 2 a 8 reservadas a propagandas de indústrias e comércios da cidade – que claramente coloca em xeque o possível caráter transgressor atribuído à revista. Na capa, a relação dos poetas que colaboraram com a edição corrente. Entre os 20 textos apresentados na revista, 16 são poemas. Deve-se destacar que nenhuma menção direta ou indireta é feita a Cataguazes, restringindo sua lembrança à participação da cidade no movimento modernista expressa no texto de apresentação do primeiro número da Verde. Entre os outros textos um homenageia Major e Coronel Vieira no cinquentenário da cidade<sup>62</sup>, revigorando a saga heroica dos fundadores da cidade, a partir de um ato de coragem e bravura. Além disso, a revista traz uma crítica literária, outra musical, e uma terceira ao filme *Thesouro Perdido*<sup>63</sup>, de Humberto Mauro. A crítica não assinada retrata o filme de Mauro de forma positiva, dando destaque para a fotografia, o enredo e a direção. As críticas recaem sobre a má qualidade das filmagens em interiores, bem como a escolha dos tipos, numa referência a alguns personagens do filme. Em síntese, assinala que o filme de Mauro está no mesmo nível das exhibições norte-americanas, retratando fielmente “as coisas de nossa terra” e atuando por “uma brasilidade”.

O segundo número conta com 24 textos, sendo o número de páginas reservadas a propagandas semelhante ao da primeira edição, padrão este que se estende em todos os volumes posteriores. Em seu conteúdo o segundo volume da Verde é composto de 15 textos e 2 críticas literárias. Dentre os textos, Henrique de Resende destaca em *Literatura de Brinquedo* o impacto que a Verde causou na *cidadezinha*. Resende destaca em seu texto que o impacto que a revista causou em Cataguazes, principalmente por se diferenciar das publicações correntes que se voltavam para os *homens de poder* política local, além das obras em andamento na cidade.

A recepção da revista sobre a qual recaia o caráter futurista destacado por Resende remete à inovação estilística impressa pelos poetas, de forma que causasse estranhamento nos leitores. Resende reage com ironia ao estranhamento dos cataguasenses frente a publicação, destacando em itálico a cidade como *culta* e *progressista*. Este recurso linguístico opera

<sup>62</sup> O 7 de Setembro e o Coronel José Vieira de Resende e Silva.. Revista Verde, anno.1, n.1, p. 20-21, setembro de 1927.

<sup>63</sup> Notas de Arte, Música e Cinema – *Thesouro Perdido*. Revista Verde, anno.1, n.1, p. 31, setembro de 1927.

claramente numa tentativa de questionar a capacidade de recepção dos leitores ao que estava sendo produzido, bem como desfazer a ideia de uma *cidade* culta e progressista. Em contraposição, Henrique de Resende recorre à chancela de Drummond para reforçar que os poemas publicados pela Verde, em que pese o enrubescimento dos cataguasenses, estão em sintonia com a *renovação estética* proposta pelo movimento literário modernista, sobretudo pela participação de importantes nomes do cenário nacional. A culpabilidade da cidade em sua reticência à Verde é reforçada quando Resende destaca que os *grandes jornais do país* deram o devido crédito à publicação e, implicitamente, aponta o despreparo dos leitores locais e o provincianismo que a *culta e progressista* Cataguases apresenta.

### **Literatura de Brinquedo<sup>64</sup>**

*Henrique de Resende*

Verde constituiu um delicioso escândalo na sua cidadezinha – de – interior. E não era para menos. Ninguém esperava que a anunciada revista surgisse como surgiu. Que! Revista sem fotografias dos políticos da terra. Sem instantâneos das melindoras, à saída da missa, ou melancolicamente espalhadas pelos jardins da urbs. Sem uma vista sequer do Novo Hospital. Sem isto. Sem aquilo. Qual revista qual coisa nenhuma! Um mero folheto com sonetos futuristas, como o do sr. Carlos Drummond de Andrade, que não passa de um ridículo plágio do Regulamento Interno da Inspectoria de Vehiculos.

(...)

E trumphantemente o respeitável publico se delicia: ora, os futuristas...

(...) E a cidadezinha *culta e progressista* – como o são, no geral, as cidadelas do interior, segundo os seus hebdomadarios, - enrubeceu todinha com a publicação da Verde.

Mas depois vieram as noticias dos grandes jornaes do paiz. Verde recebida com altas honrarias. Outros nomes que já muito si impurzeram no mundo das letras, offerencem hoje a Verde o labor da sua pena. Todos se admiram, boquiabertos. Há um natural embaraço. O commentario afrouxa. Por vezes se modifica.

Já somos nós agora que sorrimos

E que fazer? Não será este ainda o nosso público. A mordacidade, resultante, no caso, de um principio rotineiro e bolorento passará. Virá o silencio condescendente. Mas o aplauso ainda não. Talvez mesmo nunca.

Além de *Literatura de Brinquedo*, Henrique de Resende publica no segundo número da Verde outro poema que tem como pano de fundo Cataguases. Em *O Canto da Terra Verde*, Resende abre mão da culpa à cidade pela indiferença junto aos poetas locais para ressaltar seu crescimento a partir do trabalho dos descendentes dos escravos. É com base neste trabalho que se torna viável a Cataguases superar o isolamento que a Mata lhe impôs, através da abertura de estradas, e que numa análise mais ampla, em conjunto com os demais volumes, indica não apenas a comunicação com os grandes centros, como a própria superação de um conservadorismo arraigado, relutante às inovações impostas pela própria Verde.

---

<sup>64</sup> Literatura de Brinquedo. Revista Verde, anno.1, n.2, p. 7, outubro de 1927.

### O Canto da Terra Verde<sup>65</sup>

Henrique de Resende

Leva de negros.  
Fuzila o sol tinindo nas cacundas nuas.  
No ar o lampejo metálico das enxadas e das picaretas.  
(A quando e quando  
estrala a dynamite, estrondando e rebom-  
bando no seio bruto  
da pedreira bruta.)  
E as estradas de rodagem, a custo, lentamente,  
se entrelaçam,  
como um cordame de veias,  
no corpo adusto  
da terra inhospita.

O terceiro texto analisado no segundo número da Verde, escrito por Ascânio Lopes, é uma defesa das razões imbuídas no movimento modernista, a literatura em particular. *A Hora Presente* representa novamente uma defesa da criação de uma identidade brasileira calculada no fortalecimento das instituições, da língua e da própria literatura brasileira (modernista), de forma que a operacionalização destas diversas esferas em nível nacional construísse um protecionismo frente às influências estrangeiras. No texto, Ascânio Lopes encena o sentido inimigo que a palavra *estrangeiro* denotava, inflamando povos e deflagrando rebeliões de cunho nacionalistas, além de operar a valorização das terras pelos seus povos. Todavia, pondera o poeta, o *voltar para sua terra* não deve ser feito sob as retinas românticas, que pode ser entendida como uma clara contraposição ao Romancismo, particularmente na sua primeira geração. A necessidade lançado por Ascânio Lopes é a criação do *espírito* nacional, que por consequência traz a solução para os problemas nacionais; sem influência direta dos elementos estrangeiros, aos quais podemos *absorvê-los sem sermos absorvidos*, assim como se caracterizou a própria literatura modernista sob influência e distanciamento francês.

### A Hora Presente<sup>66</sup>

Ascânio Lopes

A palavra estrangeiro, na sua origem, significava o inimigo. E essa significação não se perdera, estava latente em todos os espíritos. A grande guerra, despertando os sentimentos nativistas dos povos, acordando as forças que prendem o homem á sua terra e á sua gente, reviveu o velho sentido do vocábulo; creou uma athmosphera de revolta contra o estrangeiro, contra as instituições e costumes alheios; creou, enfim, um estado de rebellião permanente contra as outras nacionalidades. Mais, ainda: fez com que todos voltassem os olhos para sua terra e sua gente. Não para um idealismo romântico, porque o momento era de acção; não para um pessimismo doentio, porque o momento, que era de exaltação de cada nacionalidade, não o

<sup>65</sup> O Canto da Terra Verde. Revista Verde, anno.1, n.2, p. 18, outubro de 1927.

<sup>66</sup> A Hora Presente. Revista Verde, anno.1, n.2, p. 17, outubro de 1927.

comportava. Mas, para um exame melhor das coisas, para a nacionalização das instituições, para a formação dum espírito nacional, para a criação, apuração ou consolidação de uma nacionalidade, isenta e fora do circulo da influencia directa dos elementos estrangeiros. E nos paizes novos e de immigração, como o Brasil, onde o espirito e as coisas nacionaes não estão estabilizadas, passado o primeiro instante de choque com essa corrente de ideas de nacionalização, que foi de um combate violento, mais de barulho que de resultado, trata-se, na hora presente, de formar um espirito nacional, um critério nacional, para a solução dos problemas nacionaes; luta-se pela formação da nacionalidade, pela conservação em estado de pureza ou pela criação dos elementos que são indispensáveis a ella; trata-se de absorver o estrangeiro, sem ser absorvido por elle.

(...)

Trata-se, pois, da unificação da raça; da unificação da lingua, já diferenciada da portuguesa por uma força subconsciente, incorporando-se ao patrimônio delia os legítimos modismos e palavras da generalidade do povo brasileiro; tenta-se a formação duma literatura própria, quer quanto ás fontes de inspiração, quer quanto á forma; trata-se da criação duma legislação brasileira, que proteja mais os nacionaes e melhor se accomode ao nosso meio e á nossa gente (...)

O número 3 da Verde, publicado em novembro de 1927 apresenta 17 textos entre contos e poemas. Somam-se a estes 7 críticas de cinema e literatura, além de notas a respeito das publicações futuras. Esta edição é historicamente marcada por ter publicado o original de *Quadrilhas*<sup>67</sup>, famoso poema de Carlos Drummond de Andrade. Quanto às demais publicações deste número, apenas o poema *Cantos da Terra Verde*, de Henrique de Resende faz clara referência a Cataguases. O poema de Resende estabelece relação direta com *O Canto da Terra Verde*, publicado na edição de número 2. Se na obra anterior Resende atribui a unicidade sonora às explosões nas pedreiras, neste novo poema o autor atribui a pluralidade de som à vazão d'água necessária para geração de energia elétrica e ao funcionamento dos teares nas fábricas da cidade. Se *O Canto da Terra Verde* permite a ligação de Cataguases com outras cidades, rompendo com o referido isolamento geográfico e também cultural, *Cantos da Terra Verde* apresenta a cidade em progresso, diretamente relacionada à criação da Cia Força e Luz Cataguases-Leopoldina, em 1908, e às indústrias têxteis da cidade.

### **Cantos da Terra Verde**<sup>68</sup>

*Henrique de Resende*

Desce o rio, lento, pesadão, mollengo.  
Mas, de repente,  
se despenha no desespero do despenhadeiro.  
E' a cachoeira, a acachoar, zoando e retum-  
bando, no seio vir-  
jem da floresta virjem.  
E, além, são as águas, que se refreiam, que se

<sup>67</sup> Quadrilha [Carlos Drummond de Andrade]. Revista Verde, anno 1, n. 3, p. 13, novembro de 1927.

<sup>68</sup> Cantos da Terra Verde. Revista Verde, anno.1, n.3, p. 20, novembro de 1927.

represam,  
e é a luta esplendida de mil cavallos imaginários  
nos canos grossos,  
nos tubos longos,  
pelas turbinas a dentro — num turbilhão.  
E, então, lá no alto, á luz do dia, apotheticamente,  
as fabricas gemem,  
os teares cantam,  
a serras guincham,  
— e, á noite, como que num milagre, é a cidadella  
toda esplendente de alampadarios.

Publicado em dezembro de 1927, o número 4 da Verde traz 26 textos, entre poemas, contos, críticas e notas. O caráter que difere este número dos demais é a presença de dois textos de conteúdo crítico. O primeiro, de Francisco Ignácio Peixoto, volta sua lente para o árduo trabalho dos homens nas pedreiras da cidade. O outro, de Henrique de Resende, remete aos maus tratos atribuídos aos escravos por seu avô em sua propriedade.

Em *Pedreira*, Francisco Inácio Peixoto descreve o duro labor dos trabalhadores nas pedreiras. O autor destaca que ao *arrancar faíscas* a partir do atrito dos objetos perfurantes e da própria pedra, os trabalhadores se veem diante das *suas sombras primitivas*, numa clara alusão à forma primitiva se obter fogo a partir do atrito de pedras e outros materiais. Além de caracterizar o trabalho destes homens como algo que pertence a um passado remoto, Peixoto destaca a inexistência de perspectiva para estes trabalhadores, fadados a permanecerem nesta atividade, embora mantenham viva a expectativa de mudanças. Um olhar desavisado sobre o poema de Peixoto permitira inferir que se trata de uma crítica ao primitivismo do trabalho e às condições que este tipo de atividade impõe. Todavia, esta crítica opera também um sentido de positividade às atividades industriais na cidade, cuja propriedade das mais importantes indústrias se concentra nas mãos da família do poeta. Assim, Francisco Ignácio não apenas exime a atividade industrial de críticas, como reforça a empreitada fabril de sua família como a transição do trabalho rudimentar para o moderno.

**Pedreira**<sup>69</sup>  
*Francisco Ignácio Peixoto*

Dependurados no espaço  
eles ficam ali o dia inteiro  
arrancando faíscas  
furando buracos na pedreira enorme  
que reflete como um espelho

---

<sup>69</sup> Pedreira. Revista Verde, anno.1, n.4, p. 11, dezembro de 1927.

as suas sombras primitivas.

A' tarde ouve-se um estrondo  
e o éco repete a gargalhada das pedras  
que vieram rolando da montanha.

Os homens de pele tostada  
descem então dos seus esconderijos  
e caminham pras suas casas  
vagarosamente  
decepcionados  
segurando com as mãos cheias de calos  
as ferramentas com que procuram  
ha uma porção de anos  
o segredo que lhes dê uma nova revelação da vida

O segundo poema, *Senzala*, de Henrique de Resende, retrata a memória do autor marcada pelas *atrocidades* cometidas com os escravos na fazenda pelos mandos de seus avós. O autor condiciona as lembranças à existência da senzala na propriedade, sinalizando acreditar que as marcas na memória possam se esvaír quando ruírem as estruturas de pau-a-pique. Este poema de Resende é o único nos seis números da Verde que tratam de forma nominal o exercício descabido do poder por parte dos fundadores do município. Apesar da investida, a relação estabelecida neste poema com a obra, *Pequena História Sentimental de Cataguases*, escrita pelo mesmo Henrique de Resende 42 anos mais tarde indica que esta posição fora reflexo de um impulso de sua juventude. Em *Pequena História Sentimental de Cataguases* isenta seus antepassados Vieira de Resende da responsabilidade de maus tratos com os escravos, atribuindo a esta atitude certa naturalidade, dentro da “conformidade com os usos e costumes daquela ignominiosa quadra da vida brasileira” (RESENDE, 1969, p. 27)

**Senzala**<sup>70</sup>  
*Henrique de Resende*

Senzala da fazenda dos meus avós...  
Vão-se desmoronando pouco a pouco  
as tuas paredes de pau-a-pique e os teus telhados seculares.

Mas ainda és, no teu desmoronamento,  
a lembrança angustiosa das atrocidades dos meus avós.

Senzala da fazenda...  
As tuas ruínas ainda estão impregnadas do sangue machucado  
dos negros que geram nos teus troncos,  
sob o chicote ameaçador dos homens brancos—feitores da fazenda.

---

<sup>70</sup> Senzala. Revista Verde, anno.1, n.4, p. 20, dezembro de 1927.

Mas tudo isso ha de desaparecer um dia.

As tuas paredes de pau-a-pique e os teus telhados seculares,  
—ruínas ainda impregnadas do sangue e do suor dos escravos—  
lembram os gemidos que se perderam pelos teus cubículos de tabique;  
e as lagrimas que rolaram pelo teu chão de terra socada;  
e o relho de treis trancas dos algozes feitores da fazenda;  
e os gritos lancinantes que vararam o horror das tuas trevas;  
e a mancha apagada que ficou na braúna dos teus troncos.

Mas – bendito seja Deus! – as tuas ruínas desaparecerão um dia  
na bruma longínqua da historia dos tempos.  
E então se apagará também, esse dia, na minha memória  
a lembrança angustiosa das atrocidades dos meus avós...

No quinto e no sexto número da edição da Verde são mantidos os números médios de páginas e textos, com destaque para poemas publicados num suplemento na edição de número 5, e com o curioso fato de a capa desta edição ter sido produzida em vermelho. Não apenas a forma dos números anteriores se manteve – à exceção da capa, naturalmente – mas também a abordagem dada à cidade nos poemas, críticas ou notas. A edição de número 5 faz uma referência direta a Cataguases. Em *A Descoberta de Cataguazes*, Ribeiro Couto reforça a ideia da cidade reconhecida a nível nacional em virtude da empreitada dos criadores da Verde. Para fortalecer a importância dos poetas cataguasenses da Verde, Couto recorre aos antigos fundadores, reconhecendo seus méritos, mas demarcando de maneira clara que a evidência da cidade só se dá pelos *verdes*. Ademais, Couto lança em seu texto o *entendimento* para com a cidade que ignora o legado de seus filhos, explicado por seu provincianismo quando contraposto com aqueles que vivem o fervor da modernidade, que nos grandes centros se colocam diante da ampla compreensão do peso dos movimentos culturais e, por consequência, da importância da Verde.

### **A Descoberta de Cataguazes<sup>71</sup> (fragmentos)**

*Ribeiro Couto*

(...)

Assim, Cataguazes. Em vão Astolpho Dutra foi presidente da Câmara dos Deputados Federaes. Em vão Astolpho Resende é uma das figuras mais formosas do direito brasileiro: a par da bondade pessoal, a luz claríssima da cultura e da intelligencia rica. Nasceram em Cataguazes? Mas onde é Cataguazes ?

Subitamente, "Verde": um bofetão na atonia literária nacional. Poesia.

(...)

Como ha vida nessas paginas da tua revista ! Não sei qual é a opinião do teu presidente da Câmara Municipal, nem sei também si as outras pessoas sensatas da localidade acreditam em «Verde»! Talvez lhes succeda como com a neblina: não a vemos quando

<sup>71</sup> A Descoberta de Cataguazes. Revista Verde, anno.1, n.5, p. 10-11, janeiro de 1928.

estamos dentro delia. Nós, porém, que vivemos pela vastidão anexa do paiz (residindo em outros ramaes ferroviários) nós sabemos—em segredo—que «Verde» integrou Cataguazes na realidade nacional atingível.

O sexto e último número da Verde, publicado em maio de 1929, é dedicado em grande parte a Ascânio Lopes, falecido no mesmo ano, vítima de tuberculose. A morte de Ascânio é tratada como um período de transição, uma vez que o próprio número publicado é referenciado em sua capa como publicação como sendo a *segunda fase* da revista. Além dos volumosos textos que fazem referência ao brilhantismo de Ascânio Lopes, o sexto número traz um texto de José Américo de Almeida, de referência direta a Cataguazes. Em *Mensagem ao Grupo Verde*, o autor reforça a posição esboçada pelo texto de Ribeiro Couto, anteriormente analisado, corroborando a ideia de que os *verdes* são responsáveis diretos pela notoriedade de Cataguazes a nível nacional. Como contrapartida, destaca o autor, a cidade lhe nega reconhecimento, sendo irredutível frente aos que se tornam mais importantes que ela mesma.

#### **Mensagem ao “Grupo Verde”<sup>72</sup>**

*José Américo de Almeida*

Eu sonhei com vocês: todo o Brasil espiando pra Cataguazes e Cataguazes dando as costas a vocês.

Cidade pequena é assim mesmo. Tem raiva de quem fica maior do que ela dentro della.

Vocês poetas de cidade pequena (grupo n. 4) fizeram Cataguazes uma cidade grande. Porque é grande tudo quanto se vê de longe, inclusive certas coisas pequenas.

Queiram bem a Cataguazes que não quer bem a vocês. Cataguazes é pequena, mas vocês só são grande porque são poetas de Cataguazes

A inquietação lançada por José Américo de Almeida demanda um retorno às próprias contradições que fazem dos poetas *verdes* cultos e eruditos. Ao se posicionarem como vanguardistas, cuja produção literária representaria uma ruptura estética, os *verdes*, assim como grande parte dos escritores modernistas, mantém o distanciamento das tensões cotidianas cuja ausência era objeto de crítica frente às produções literárias predecessoras. Refugiam-se numa ruptura estilística que visa superar o academicismo até então em voga, sem questionar as bases materiais dos fatores que geram o próprio. Não necessariamente o caráter acadêmico, mas a clara divisão entre trabalho e capital, entre a ocupação do corpo e da mente.

Este ponto de partida na base, nas relações materiais inteiramente contraditórias, é

---

<sup>72</sup> Mensagem ao “Grupo Verde”. Revista Verde, anno.1, n.1, segunda fase, p. 3, maio de 1929.

convenientemente ignorado, o que permite atribuir ao casuístico a incompreensão da *cidade provinciana* daquilo que se produzia, do *caráter vanguardista* que o movimento Verde imputava à cidade. O ponto de partida e de chegada do conteúdo literário rechaça qualquer amplitude do reflexo estético tratado por Lukács, uma vez que as contradições da vida material são negligenciadas, resumindo ao estilístico. Quando convidada, a cidade é narrada a partir sob os preceitos que guiam a construção de um tipo brasileiro calcado nas produções literárias ou metaliterárias que constroem narrativas epidíticas<sup>73</sup>, estando presente também na cidade, cujas matas e as rochas reluzem, e que quando trabalhadas, abrem caminhos não apenas para o furto do isolamento, mas também para a fuga do ostracismo intelectual. Aqui, mais uma vez, a contradição entre trabalho intelectual e trabalho corporal se mostra presente, de forma que o movimento dialético de base e superestrutura garante a apropriação e uso do trabalho corporal, gerando novamente mais trabalho intelectual, acentuando os aspectos superestruturais de dominação.

Este percurso de vanguarda da Cataguases guiada pelas rédeas dos grupos de poder econômico e político é rebatido mesmo no campo da literatura, nos cinco volumes de *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato<sup>74</sup>, escritor Cataguasense. Oliveira (2011, p. 30) ressalta que as narrativas de *Inferno Provisório* apresentam-se como contra-hegemônicas, por desvelar

a tensão entre a “estrutura estruturada” dos signos da cultura, uma vez que toma como cenário a mesma Cataguases dos “vanguardismos” *modernistas* na arquitetura e na literatura, e a “estrutura estruturante”, na qual o desmonte do consenso faz surgir o descompasso aberrante desta “máscara” que sempre ocultou os elementos responsáveis pela sua própria “ruína”, se não no plano estético, pelo menos no campo social e político.

Apesar do frescor daquelas épocas, o fim da década de 20 trouxe consigo o esfriamento da

---

<sup>73</sup> De acordo com a Retórica de Aristóteles (2006), o gênero epidítico ou gênero de exibição eram discursos relativos a comemorações e solenidades, marcados por atitude elogiosa e de celebração de valores e virtudes. Na abordagem de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2008) o gênero epidítico passa a ter, dentro da Nova Retórica, um lugar central na arte de persuadir: além de reforçar e fornecer as premissas necessárias para legitimar as argumentações dos outros gêneros, ele possui, em si, uma importante influência sobre as ações e disposições humanas. Por esse prisma, é possível dizer que o gênero epidítico apresenta as seguintes funções: (i) permitir a identificação do auditório, (ii) reforçar valores, (iii) despertar emoções e (iv) desencadear ações.

<sup>74</sup> Luiz Ruffato é escritor nascido em Cataguases, tendo publicado diversas obras entre livros romances, contos e poesias, além de ensaios e coletâneas organizadas. Dentre suas publicações destacam-se *Eles era muitos cavalos*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, e os cinco volumes da obra *O Inferno Provisório*. A existência de uma Cataguases cultural somente reconhecida quando Ruffato sai da cidade ilustra o fio do condutor de sua obra, na qual trata da Cataguases operária distante da Cataguases de vocação cultural. O cotidiano dos trabalhadores das fábricas são tratados em seus livros, e isso reflete o passado de Ruffato, filho de um pipoqueiro e mão lavadeira, tendo sido operário da indústria têxtil local.

aparente efervescência cultural que pairava em Cataguases-MG<sup>75</sup>. Vejo como aparente por ter sido um movimento restrito e restritivo, que demarcava os limites entre os representantes da cidade e aqueles à margem de toda manifestação. Entretanto, o fim de um domínio a partir da produção artística não finda a dominação econômica de base existente em Cataguases, de forma que os grupos de poder se mantivessem como tal. Como a relação de base e superestrutura se apresenta de forma ineliminável, o caráter *vanguardista* e o legado *modernista* retornam em cena noutro momento apropriado, revisitando o passado e legitimando o domínio econômico numa suposta contrapartida cultura: eis que surge a arquitetura modernista em Cataguases.

### **6.2.2 A arquitetura modernista e a concretização das tradições inventadas**

A construção dos mitos fundadores em Cataguases tem estreita ligação com as disputas de poder entre famílias que visavam o controle político da cidade, e que de certa forma representaram o confronto da *velha* oligarquia agrária com a *nova* cidade de vanguarda. O período entre os anos 30 e 60 do século passado é marcado por disputas políticas entre os grupos de família – reverberando os apontamentos de Della Donne (1990). Os Dutra, descendentes dos Vieira de Resende e representantes da típica oligarquia familiar política, oportunamente voltavam suas propostas eleitorais às denúncias contra a degradação das condições de trabalho. Historicamente, a cidade vivenciava a consolidação da transição da atividade agrícola para a industrial, tornando interessante tais propostas diante das condições precárias impostas aos trabalhadores. Frente a este contexto, a proposta política de Pedro Dutra contemplava discutir questões relativas às relações e condições de trabalho nas indústrias, bem como articular a criação de uma Liga Operária que reivindicasse aumentos salariais e melhorias destas mesmas condições de trabalho.

A Liga Operária foi proposta por Pedro Dutra como parte das promessas de campanha em 1931<sup>76</sup>, claramente em oposição à atividade industrial na cidade já sob controle da família Peixoto, e que também era oponente na política local. À parte do cunho das propostas de Dutra para seu mandato que se iniciou em 1931, cabe destacar que Cataguases já contava com

---

<sup>75</sup> O esfriamento das atividades culturais na cidade se deve, principalmente, pelo fim prematuro das publicações da Revista Verde, em função da morte do poeta Ascânio Lopes, aos 23 anos, em 1929. Em complemento, no mesmo ano Humberto Mauro migra para o Rio de Janeiro, onde dá sequência a suas produções cinematográficas.

<sup>76</sup> Carta de Wagner a Pedro Dutra, em 15/01/1933. Centro de Documentação Histórica.

a organização de uma Liga Operária, composta basicamente por ferroviários e tecelões (PIMENTA, 2010). Todavia, o caráter desta Liga Operária remete também a atividades paliativas, cujo eixo não se aproximava de discussões que tivessem como cerne a deterioração do trabalho e as péssimas condições impostas aos trabalhadores. Apesar de publicar informativos a respeito de greves e congressos operários, a Liga se propunha a organizar solenidades festivas, concursos de músicas de carnaval e jogos de futebol<sup>77</sup>. Tinha como característica proporcionar aos trabalhadores atividades que funcionassem como molas suavizadoras das tensões provocadas pelo trabalho e, desta forma, irem ao encontro dos interesses do capital que passa necessariamente pelo uso máximo da força de trabalho.

De acordo com Almeida (2004), Pedro Dutra não conseguiu organizar um sindicato de base sólida. Contudo, seus esforços resultaram na criação da União Operária, cujo objetivo visava a regulamentação do trabalho, a aplicação das leis de férias e as melhorias salariais<sup>78</sup>. A viabilização da União Operária por Pedro Dutra o tornou legítimo representante dos trabalhadores das indústrias, e por consequência, o uso desta posição a fim de auferir benefícios políticos, como o manifesto lançado nas eleições de 1933 contra as firmas Irmãos Peixotos, “acusando-os de indiferentes e egoístas, escravizadores do trabalho operário e que tentavam comprar a consciência e o voto dos trabalhadores com festas e embromações” (ALMEIDA, 2004, p. 71).

Além da organização do movimento operariado, era também proposta de Pedro Dutra mudanças no âmbito urbanístico da cidade, particularmente projetos de melhoria das condições de higiene e a solução dos problemas de saneamento, agravadas pelo aumento do êxodo rural a partir da formação industrial em Cataguases. Contudo, esta proposta continha implícitas intenções socialmente higienista, dentre as quais a transformação de uma área considerada degradada da cidade (na qual concentravam os prostíbulos e toda *escória* da cidade) em área nobre e *urbanizada*<sup>79</sup>.

Para levar adiante seu projeto higienista, Pedro Dutra recorreu à chancela que seu poder lhe conferia. As construções particulares na cidade eram fiscalizadas de acordo com a Lei Municipal nº 278, de forma que toda e qualquer construção, acréscimo ou concerto

---

<sup>77</sup> Jornal *O Cataguazes*, 27 de fevereiro de 1910.

<sup>78</sup> Jornal *O Cataguazes*, 15 de janeiro de 1933.

<sup>79</sup> Jornal *O Cataguazes*, 26 de abril de 1925.

dependesse de autorização da prefeitura, concedida apenas às requisições que apresentavam conformidades à referida Lei Municipal (ALMEIDA, 2004). A medida adotada por Pedro Dutra visava salvaguardar o efeito estético das construções, de modo que as construções obedecessem a determinados requisitos ou linhas gerais de um tipo arquitetônico<sup>80</sup> não especificado (ALMEIDA, 2004).

A escolha por uma conformidade estética trazia em si a ideia de limpeza social da Cataguases dos anos 30. O projeto de Pedro Dutra previa um projeto urbanístico para a Vila Tereza – mesmo bairro envolvido na celeuma da transferência da estátua de Guido Marlière. O bairro situado às margens do Rio Pomba era formado de casebres e abrigava casas de prostituição. A Vila Tereza, portanto, não apenas ia de encontro à concepção estética desejada e ao mesmo tempo indefinida por Dutra, mas também abrigava as mulheres que afrontavam os bons costumes e os valores da verdadeira família cataguasense. Para consolidar seu plano, Dutra ordenou a demolição dos casebres e planejou a construção de um bairro para a elite da cidade, cujas casas devessem ser recuadas e obedecerem a um estilo arquitetônico específico, também indeterminado nos documentos analisados (ALMEIDA, 2004). Além das casas, o projeto de *urbanização* da Vila Tereza contemplou um hospital e um grupo escolar<sup>81</sup>, e tinha também como propósito descongestionar outros bairros e modificar o estilo arquitetônico da cidade<sup>82</sup>. O projeto dito urbanista de Pedro Dutra remete invariavelmente aos propósitos higienistas dos grandes projetos urbanísticos e do ideal Haussmanniano tratado por Lefebvre (2009), no qual o projeto estético, mesmo que vazio, tem sua unidade na segregação e expurgação das camadas pobres da sociedade em áreas que despertam interesses econômicos para grupos específicos.

As intervenções urbanísticas na cidade constituíram-se num importante elemento na disputa política entre Pedro Dutra e os Peixoto<sup>83</sup>. Assim como Pedro Dutra, os Peixoto enxergavam a necessidade de intervir na construção e moradias dada a precariedade das habitações nos anos 30 e 40, diretamente relacionada ao aumento populacional ocasionado pela redução as atividades econômicas rurais e pelo crescimento das indústrias. O que se percebe é a

---

<sup>80</sup> Artigo 10 da Lei nº 278 de 1931. Centro de Documentação Histórica.

<sup>81</sup> Trata-se do mesmo grupo escolar cujo nome foi objeto de disputa entre Pedro Dutra e João Inácio Peixoto, e que acabou por ser nomeado Grupo Escolar Flávia Dutra.

<sup>82</sup> Jornal *O Cataguazes*, 18 de dezembro de 1932.

<sup>83</sup> A menção sempre direcionada à família Peixoto se justifica por não haver uma única figura detentora do poder, como no caso de Pedro Dutra, mas sim um poder de família, sendo mais recorrente a figura de Manuel Peixoto Filho.

convergência entre o interesse político do então prefeito Manuel Inácio Peixoto Filho e o interesse econômico da família, proprietária de indústrias na cidade. A partir deste combinado econômico-político, em 1943 a Companhia Industrial Cataguases construiu 44 casas (figura 7b) – que posteriormente estendeu-se a 100 – próximas às suas instalações formando a Vila Operária do Bairro Jardim. Parte das casas construídas tinham seus projetos assinados pelo arquiteto Francisco Bolonha, em 1960, como elemento constituinte do ideário modernista que se tornara plataforma política dos Peixoto (figura 7c). Além da Vila Operária próxima à Companhia Industrial Cataguases, outros dois projetos de vilas operárias foram executados, resultando na Vila Operária Manuel Peixoto Ramos (figura 7a), de posse da Indústria Irmãos Peixoto, e a Vila Operária da Rua Fernando Peixoto, de posse da Companhia Mineira de Papéis fundada por Manuel Peixoto e outros empresários da cidade.



(a)



(b)



(c)

**Figura 7:** Vilas operárias  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

No plano urbano, foi proposta a construção de vilas operárias ao redor das fábricas, com claro objetivo de controlar o operariado. Almeida (2004, p. 119) sinaliza que, “ao lado da linha de montagem e da política de salários, criaram-se novos mecanismos de controle social, e a construção das vilas operárias inserem-se nesse quadro”. Aqui se desvela a previsibilidade e segurança trazida na aproximação (unicamente cartográfica), reforçando a recorrência dos acontecimentos e proporcionando a “proteção” que a previsibilidade pode oferecer, claro, sob o manto do capital.

Esta apropriação do espaço privado remete ao estudo realizado por Pereira (2008) na formação de Ipatinga, cuja centralidade da distribuição espacial está totalmente voltada para a Usiminas. No caso de Cataguases, a cidade precede a industrialização, mas é absorvida econômica, política e espacialmente pelos propósitos do capital, uma vez que a centralidade atribuída ao caráter vanguardista da arquitetura modernista inibe outras possibilidades de valorização da produção cotidiana do espaço.

Embora a investida da família Peixoto na construção das vilas operárias já rivalizasse com o projeto de Pedro Dutra para sanar o déficit habitacional na cidade e as péssimas condições das moradias, outra investida *urbanística* fora crucial para a família Peixoto. Representados pela figura de Francisco Inácio, participante da Revista Verde e filho caçula do industrial Manuel Inácio Peixoto, e com o apoio de João Inácio Peixoto, eleito prefeito em 1947, os Peixoto contrapunham a proposta dos Dutra com o argumento favorável a um projeto “modernizador” de Cataguases, transformando-a numa cidade de vanguarda no campo da arquitetura moderna (ALMEIDA, 1947).

É aqui o ponto crucial da tradição inventada. Esta proposta continha em si dois elementos complementares. A implementação de um projeto arquitetônico modernista demarcaria o legado da família Peixoto ao recorrer às edificações e paisagismos monumentais – como os citados por Hobsbawm (1984b) e Lefebvre (1999) – e também cumpriria a função de reviver, reinventar a tradição modernista da cidade nascida no fim dos anos 20. Em complemento, fundava uma *nova época* na cidade, literalmente concretizando a transição da *velha* Cataguases rural e agrária para a *nova* Cataguases urbana e industrial, num importante passo para definir a figura do mito fundador no período pós-desbravamento.

A incorporação de obras da arquitetura modernista na cidade se inicia do estreito

relacionamento entre Marques Rebelo e Francisco Inácio Peixoto. Por indicação de Rebelo, Francisco Inácio Peixoto recorre a Oscar Niemeyer para projetar sua residência (figura 8c). Niemeyer fica então responsável pelo projeto arquitetônico, cabendo a Joaquim Tenreiro o mobiliário, a Burle Marx o paisagístico (figura 8a) e a Jan Zach e a José Pedrosa as esculturas (figura 8b).



**Figura 8:** Residência Francisco Inácio Peixoto

**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

Após o projeto de sua residência, Francisco Inácio Peixoto inicia uma relação de amizade junto a Oscar Niemeyer, sendo constantes as trocas de correspondências entre os dois, tanto para tratar de assuntos concernentes à obra da casa quanto das impressões de Niemeyer a respeito das investidas literárias de Francisco Inácio, como o exemplo a seguir:

Prezado amigo Peixoto,  
Escrevo-lhe hoje para enviar a indicação das coras para a sua casa.

Externamente a meu ver ela deveria ser caiada de branco. As esquadrias poderiam ficar azuis por fora e por dentro na corda da parede, num um pouco mais forte apenas.

Internamente, a não ser nas paredes indica dar para azul (...)

O banheiro, (...) os tetos ficariam ainda em caiação branca. As colunas externas e os centros ficariam em marrom e branco, respectivamente.

Em papel anexo, indico o tom conveniente para o azul e o marrom. Para obtê-los será necessário empregar tinta a óleo. O seu pintor vai achar o tom muito escuro – mas é o que convém.

Acabo de ler o seu livro – gostei muito e agradeço a você a gentileza

(...)

Abraços do Oscar<sup>84</sup>

Além da troca de cortesias típicas dos *senhores modernistas*, as cartas entre Niemeyer e Francisco Inácio<sup>85</sup> tratam das particularidades do projeto e do andamento da obra da casa projetada por Niemeyer. Um ponto recorrente em algumas correspondências e que vai de encontro à suposta aproximação da arquitetura e do arquiteto modernista ao usuário da obra, por consequência, da própria funcionalidade, é a dificuldade relatada por Niemeyer em viajar até Cataguases para tomar conhecimento do real andamento da obra, conforme ilustra a correspondência a seguir:

Caro Peixoto,

Recebi sua carta e hoje lhe remeto o detalhe das esquadrias da frente e o acréscimo da varanda dos fundos. A esquadria agora está muito boa, mas eu aconselharia você a mandar executá-la aqui no Rio, pois trata-se de um tipo pouco usado e portanto mais difícil de executar.

Estou organizando as especificações que espero enviar-lhe até o fim de semana.

Mais uma vez peço desculpar-me a demora com que venho remetendo os desenhos mas é “um mundo” de serviço que tem me obrigado a isto. Para o mais pretendo passar por aí a fim de ver como vai indo a obra.

Abraços

Oscar<sup>86</sup>

As orientações à distância fornecidas por Niemeyer tornam explícito o próprio distanciamento da arquitetura modernista com a pretensa aproximação do arquiteto com as questões habitacionais dos homens. Em função disso, revigora a separação historicamente imputada à produção arquitetônica que distancia o processo criativo, cabível ao arquiteto, e as atividades

<sup>84</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Francisco Inácio Peixoto, em 9 de abril de 1942. Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Plínio Doyle.

<sup>85</sup> Foram consultadas aproximadamente 100 correspondências destinadas a ou remetidas por Francisco Inácio Peixoto. As trocas de correspondência ocorreram substancialmente com os outros integrantes do movimento literário modernista *Verde*, com Marques Rebelo e com os arquitetos modernistas contratados por Francisco Peixoto.

<sup>86</sup> Carta de Oscar Niemeyer a Francisco Inácio Peixoto, em 2 de outubro de 1941. Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Plínio Doyle

de campo. Em complemento, afasta-se daqueles que vão habitar o espaço, reduzindo assim qualquer possibilidade de heteronomia na produção arquitetônica (KAPP, 2003) ao passo que estabelece relação prescritiva no projeto, como pode ser visto nas orientações acerca das cores utilizadas na residência de Francisco Inácio Peixoto.

Até aquele instante a incorporação da arquitetura modernista se restringia à residência projetada por Niemeyer sob encomenda de Francisco Peixoto, e por isso, tinha um caráter meramente particular. Contudo, a investida que num primeiro momento visava atender a uma demanda estritamente particular passou a ser vista como um mecanismo de controle da política local e uma importante plataforma nos enfrentamentos políticos da década de 40 frente a Pedro Dutra. É nesta convergência de objetivos que a ideia de uma cidade de vanguarda é posta para os moradores – eleitores – a fim não apenas de aliviar as pressões que recaiam sobre as atividades industriais das quais a família Peixoto exercia plenos poderes, mas também de sacralizar de forma definitiva o legado da família Peixoto de forma a tornar legítimas decisões futuras.

Com o apoio de Manuel e João Peixoto, Francisco Inácio recorre novamente a Niemeyer para projetar o Colégio de Cataguases, cuja obra se inicia em 1945 (figura 9a). Além do projeto arquitetônico de Niemeyer, a obra é composta do painel *Tiradentes* (figura 9b), de Cândido Portinari<sup>87</sup>, do mobiliário de Joaquim Tenreiro, e de uma escultura de Jan Zach. Com o andamento da obra do Colégio de Cataguases, a arquitetura modernista se faz cada vez mais presente na cidade, de forma que Rebelo envie a Francisco Peixoto, em 1945, algumas considerações a respeito de um projeto de urbanização. Posteriormente, Rebelo recomenda um projeto de cidade a ser elaborado por Aldary Toledo, reafirmando a importância deste projeto para Cataguases e o impacto direto nas pretensões da família Peixoto. Rebelo assevera claramente o efeito positivo da arquitetura modernista no propósito de domínio político e econômico ao afirmar que “as prefeituras devem fazer empréstimos para construir obras para o povo. O povo não tem nada. E vocês nunca mais perderiam eleições<sup>88</sup>”.

---

<sup>87</sup> O painel *Tiradentes* de Portinari está atualmente exposto no Memorial da América Latina, após a sua compra pelo Governo do Estado de São Paulo, 1975. No lugar original de sua instalação no então Colégio de Cataguases foi instalada uma réplica do painel.

<sup>88</sup> Carta de Marques Rebelo a Francisco Inácio Peixoto, em 31 de julho de 1945. In: MIRANDA, Selma Melo. Cataguases, um olhar sobre a modernidade. Disponível em: [www.asminasgerais.com.br](http://www.asminasgerais.com.br). Os diversos registros pelos quais empreendi busca das correspondências entre Marques Rebelo e Francisco Peixoto sinalizam que a carta, em seu original, está nos arquivos da Coleção Plínio Doyle da Casa de Rui Barbosa. Entretanto, tanto na busca prévia pelos arquivos existentes no acervo quanto na consulta in loco durante minha estada na Casa de Rui Barbosa a referida carta não constava nos arquivos.



(a)



(b)

**Figura 9:** Colégio de Cataguases  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

Do suposto projeto urbanístico de Aldary Toledo referendado por Marques Rebelo a Francisco Peixoto concretizaram-se na cidade quatro projetos do arquiteto. Dois projetos de residências, sendo uma para José Pacheco de Medeiros Filho (figura 10a) e outra de propriedade da Companhia Industrial Cataguases (figura 10b). Os outros dois projetos estavam no bojo Peixotista de modernização da cidade, sendo um deles o Hotel Cataguases (figura 10c), concluído em 1951, e o Cine Edgard (figura 10d), projetado em parceria com Carlos Leão e concluído em 1952.



(a)



(b)



(c)



(d)

**Figura 10:** Projetos de Aldary Toledo recomendados por Marques Rebelo  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

Em complemento, outras obras que pretensamente assumiriam caráter público foram construídas, como o Educandário Dom Silvério (figura 11a), inaugurado em 1954; a Praça Rui Barbosa (figura 11b), inaugurada em 1957; e a Matriz de Santa Rita de Cássia, construída entre 1944 e 1968.



(a)



(b)

**Figura 11:** Obras Arquitetônicas Públicas  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

A Matriz de Santa Rita de Cássia pode ser tomada como símbolo do projeto ideológico modernista implantado na cidade, uma vez que sua construção substituiu a antiga Igreja em estilo neogótico (figura 6a), construída em 1894. Projetada por Edgar Guimarães do Valle, a matriz assume formas modernistas inspiradas em uma asa de avião, contando com uma abóboda e uma torre em concreto armado de complexa construção (figura 12a) – o que pode ser facilmente verificado nos 24 anos de obra. Complementam a matriz o painel externo de Djanira que narra a vida de Santa Rita (figura 12b), e posteriormente os painéis internos pintados por Nanzita, em 1996 (figura 12c).



**Figura 12:** Matriz de Santa Rita de Cássia

**Fonte:** Arquivo Público Municipal e Guia do Patrimônio Cultural

De acordo com Miranda (1995), a construção da Matriz de Santa Rita não passou ilesa às críticas. Primeiro, pelo volume de recursos consumidos na obra. E, fundamentalmente, pela resistência à igreja de arquitetura modernista tanto pelo seu formato quanto pelo apego sentimental dos habitantes à antiga construção. Apesar das ressalvas, o projeto de *vanguarda modernista* seguiu seu rumo.

A tática adotada pelos mecenas do modernismo em Cataguases tinha como propósito anular construções em estilos distintos ao modernismo, coibindo assim a disputa no plano estético a fim de sanar dúvidas a respeito dos ares modernistas da cidade – e que mais tarde se consolida no processo de tombamento – cujo projeto coincidia e complementava o estágio de desenvolvimento econômico baseado na industrialização, semelhante ao propósito modernista a nível nacional observado a partir da Revolução de 30. Não apenas reorganiza um lócus carregado de significado para a população católica, maioria na cidade, como estende a obra arquitetônica modernista nas obras públicas, reforçando o discurso acerca do caráter social da arquitetura modernista.

A fim de consolidar o predomínio político e econômico na cidade por meio das investidas na arquitetura modernista, a construção do Cine Teatro Edgard surge – a partir das conversas entre Rebelo e Peixoto – a partir da ideia de se construir um edifício que abrigaria um cinema e um clube nos moldes do antigo Cine Teatro Recreio (figura 6c). O projeto de dominação empreendido por Francisco Inácio Peixoto fica ainda mais evidente quando o projeto modernista do Cine Edgard visa substituir o antigo Cine Theatro Recreio, de arquitetura eclética. Assim, mantinha-se a *tradição do cinema* em conjunto com a tradição nascente, a arquitetura modernista. Embora as ideias de Marques Rebelo e Francisco Peixoto fossem coerentes com os propósitos, por considerar os riscos financeiros de tal empreendimento, Rebelo sugere então a Francisco Peixoto que combinasse a construção do cinema a um edifício comercial ou hoteleiro<sup>89</sup>.

A partir desta sugestão, o projeto urbanístico modernista a ser encomendado a Aldary Toledo se resume ao Cine Teatro Edgard e ao Hotel Cataguases. Embora muito distante de algo que remeta a um projeto urbanístico, as duas construções são tratadas pelos mecenas do modernismo na cidade como empreitadas de *interesse público* que *visam dinamizar a economia* da cidade e proporcionar cultura a seus cidadãos. Entretanto, trata-se de projetos que eram voltados para a elite da cidade, cuja fruição se dava nos glamorosos bailes que reuniam a alta sociedade cataguasense no Clube Social<sup>90</sup> – Anexo ao Cine Edgard – ou no caráter elitista<sup>91</sup> do então Colégio de Cataguases (ver anexo A, figura 14) que visava formar

---

<sup>89</sup> Carta de Marques Rebelo a Francisco Inácio Peixoto, em 14 de fevereiro de 1945. Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Plínio Doyle

<sup>90</sup> Jornal *O Cataguazes*, de 10 de maio de 1960.

<sup>91</sup> O Colégio de Cataguases recebeu alunos de várias partes do país em regime de internato. Tratava-se de filhos de uma elite econômica e cultural, a exemplo de Dori Caymmi e Chico Buarque de Hollanda.

as *demoiselles* e os jovens de futuro brilhante<sup>92</sup>. O texto 3 indica que o caráter público atribuído ao Edifício do Cine Edgard – do qual o Clube Social fazia parte – era um engodo, de forma que o local fosse acessível somente à elite econômica predominantemente branca. Já o texto 4 remete claramente ao mesmo tipo de segregação imposta ao Colégio de Cataguases, uma vez que o colégio atraía filhos de *papai rico*. Tanto o Clube Social quanto o Colégio Cataguases corroboram o viés elitista e restritivo do projeto modernista na cidade, mesmo quando há uma tentativa do capital em transpor estes empreendimentos da esfera para pública, a fim de justificarem *suas contribuições à cidade* e dar legitimidade à posição que ocupavam na esfera política e econômica.

(texto 3) Existia o Social naquela época, mas o Social eu não podia ir lá. Só podia ir branco, preto não podia ir. Aquilo era dos poderosos, dos ricos, o pobre, não podia entrar ali. O escuro, só com branco, mas que tivesse dinheiro também!<sup>93</sup>

(texto 4) Porque aqueles alunos internos, uns duzentos rapazolas, filhos de papai rico, deixavam aqui, mensalmente, nos bares, nas festas... enfim na rotina de Cataguases, deixavam muito dinheiro! (...) Alunos que tinham mesadas assim que assustavam o “mineirão”: cem mil réis... cem cruzeiros... Eu achava aquilo uma quantia!<sup>94</sup>

Apesar da proposta de uma obra arquitetônica que se pusesse a serviço do povo de Cataguases, o caráter universalizante do uso da obra reside única e exclusivamente em sua razão não privada, como as casas projetadas, passando ao largo de qualquer experiência *aberta* aos moradores da cidade. Francisco Peixoto Filho (*Chico Filho*) afirma em depoimento<sup>95</sup> no ano de 1990 que o retorno do cinema não deu certo na cidade em função da concorrência da televisão e com o início dos cursos noturnos nas escolas da cidade, que privavam de tempo para irem ao cinema tanto professores quanto alunos.

E ele (Francisco Peixoto) construiu junto com um amigo dele, que foi o Edgar Cunha. Os dois, sempre juntos, construíram o prédio do Cine Edgard integrando o Clube Social que havia, com um bar e um subterrâneo para jogos. Mas depois ele se arrependeu, porque inclusive o cinema acabou em Cataguases, em função de televisão, em função destes cursos noturnos. Ninguém mais, nem os professores nem os alunos tem disponibilidade de

<sup>92</sup> Revista *O Cruzeiro*, p. 55, de 11 de fevereiro de 1950.

<sup>93</sup> Depoimento de Homero de Souza, p. 81. In: ALONSO, P. H. (Org.). *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases*. Cataguases: Instituto Cidade de Cataguases, volume 2, 2ª ed., 2012.

<sup>94</sup> Depoimento de Manuel das Neves Peixoto, p. 150. In: ALONSO, P. H. (Org.). *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases*. Cataguases: Instituto Cidade de Cataguases, volume 2, 2ª ed., 2012.

<sup>95</sup> Cataguases: um olhar na modernidade brasileira. Documentário produzido em 1990 pela TV Minas.

frequentam um cinema. (Chico Filho, 1990)

Esta análise de Chico Filho – na época Secretário de Cultura do Município – descolada do contexto que lhe dá substância pode parecer despropositada, mas traz em seu implícito exatamente o caráter restritivo que as obras de *uso público* exerciam na cidade. A fundamentação de Chico Filho está justamente no público que frequentava e justificava a existência do cinema em Cataguases, público de formação intelectual capaz de compreender a importância deste espaço, público para o qual os *edifícios públicos* foram concebidos. Ao tomarmos como base a formação escolar erudita cunhada na cidade fortemente voltada para a elite, por consequência temos *empreendimentos públicos* devidamente reservados a este mesmo público. Em complemento, a cidade formada por operários é isenta de responsabilidade do esvaziamento do cinema, uma vez que já se previa acesso a esse público neste espaço, revogando qualquer culpabilidade aos turnos noturnos de pesado trabalho nas indústrias.

A contemplação da arquitetura modernista se alastra entre os membros da elite local gerando uma demanda significativa por projetos arquitetônicos modernistas. Chico Filho ressalta que alguns moradores se aconselharam com seu pai, Francisco Peixoto, a fim de receberem indicações para condução do projeto de suas casas. Dada a proximidade de Francisco Peixoto com Marques Rebelo, este último volta a atuar como intermédio entre arquitetos modernistas – principalmente cariocas – membros da elite cataguasense que demandavam projetos (MIRANDA, 1995).

Diversos projetos residenciais foram executados na cidade nas décadas de 40 e 50 (ver anexo A, figuras 15 a 27), sendo mais assíduos os arquitetos Luzimar Góes Telles, Aldary de Toledo e Francisco Bolonha. De acordo com Chico Filho, a busca por projetos de inclinação modernista se deve ao fato de que “a cidade foi se alertando, se dando conta de que o arquiteto não é uma coisa desnecessária, pelo contrário, que ele [arquiteto] era necessário para dar condições ao homem de viver, de habitar, de estudar”<sup>96</sup>. Novamente o caráter universalizante da arquitetura modernista a *serviço da cidade* é recobrado para explicar o alastramento dos projetos, sem ressalvas à forma restritiva do que se incorpora enquanto cidade.

---

<sup>96</sup> Cataguases: um olhar na modernidade brasileira. Documentário produzido em 1990 pela TV Minas.

A *tradição inventada* de uma *cidade modernista* se torna cada vez mais evidente ao observarmos a produção e consumo elitista desta arquitetura, cujo resultado e origem na manutenção da ordem econômica e política se vazia valer. Apesar de toda factibilidade, outros elementos explicam o *surgimento* desta arquitetura em Cataguases. O arquiteto Maurício Roberto, um dos responsáveis pelo projeto do edifício *A Nacional* (ver anexo A, figura 28) juntamente com seu irmão Marcelo, afirma<sup>97</sup> que Cataguases se tornou um importante reduto para os arquitetos modernistas, uma vez que a procura por projetos arrojados para a época eram bem aceitas pela elite cataguasense.

No Rio de Janeiro, naquela época, eu teria dificuldade de convencer um cliente a aceitar o projeto, porque o projeto era tão pra frente. O projeto era de apartamentos duplex que tiveram uma aceitação brutal. O proprietário não queria para vender, ele queria para alugar o apartamento, propiciar a ele uma renda imensa que ele ficou satisfeitíssimo, e isso é o máximo que um arquiteto pode desejar. (Maurício Roberto, 1990)

A fala de Maurício Roberto remete a dois fatores que contribuíram para a legitimação da arquitetura modernista a nível nacional. De um lado, a investida dos arquitetos cariocas em Cataguases se assemelha à entrada em cena de Le Corbusier na produção arquitetônica nacional, uma vez que a tradição francesa clássica e o predomínio das escolas de Belas Artes representam entraves ao desenvolvimento da arquitetura modernista do arquiteto francês. Assim como a saída para Le Corbusier foi recorrer ao financiamento brasileiro de um ideal modernista, arquitetos cariocas viram em Cataguases uma possibilidade de experimentação e criação que enfrentasse menos resistência, além de uma elite disposta a pagar pelos projetos propostos. Evidentemente que é necessário ponderar a importância que o Governo Brasileiro pós-revolução de 30 teve para que Le Corbusier difundisse suas ideias junto aos arquitetos brasileiros, e que a importância de Cataguases para os arquitetos cariocas, uma vez que estes últimos já gozavam de certo prestígio e tinha no Estado a chancela em prol de uma arquitetura modernista. Todavia, é inegável que alguns arquitetos utilizaram seus projetos na cidade como campo de experimentação.

O outro elemento exposto por Roberto é certamente menos alegórico e explicita uma contradição já apontada por diversos críticos da arquitetura modernista. Idealizada como uma arquitetura genuinamente brasileira, capaz de promover a arquitetura aos homens ordinários através da construção de casas acessíveis a grande parte da população, em oposição à

---

<sup>97</sup> Cataguases: um olhar na modernidade brasileira. Documentário produzido em 1990 pela TV Minas.

arquitetura clássica fortemente centrada na construção de obras monumentais, a arquitetura modernista se mostra mais conservadora que o estilo que a precede.

Não apenas na separação entre processo criativo e processo produtivo já identificado no distanciamento de Niemeyer da residência de Francisco Peixoto por ele projetada, além da adesão aos projetos monumentais (KAPP, 2006), mas também por restringirem as investidas habitacionais a classes dominantes que reconhecidamente fariam uso dos imóveis projetados não como residência, mas para geração de renda a um valor superior (valor de troca) ao seu custo (valor de uso). Roberto não apenas reconhece esta distorção, como a toma como algo que traz a máxima satisfação para o arquiteto, ignorando por completo que este ganho de capital sem trabalho por parte do proprietário deflagra todo processo de desigualdade que num determinado momento a arquitetura modernista se propôs reduzir com a construção de *casas populares*. Mesmo neste quesito a empreitada modernista não deixa por menos, quando os Peixoto recorrem a Francisco Bolonha para projetar parte das casas da Vila Operária da Cia Industrial (figura 7b), *democratizando* o acesso da classe operária à arquitetura modernista e contribuindo para a vigilância diuturna da vida operária, dentro e fora da fábrica.

Indubitavelmente a arquitetura modernista cumpre seu papel de restaurar o *passado glorioso* e restritivo do Movimento Verde e de demarcar na cidade o início de um novo tempo, de uma *tradição modernista* que se universaliza e constitui uma *vocação cultural* para a cidade, sem concorrer com sua outra *vocação*, a industrial, pelo contrário, de mútuo apoio. Neste processo de transição da Cataguases *conservadora, imantada nas velhas oligarquias agrárias*, para a Cataguases *vanguardista, progressista e impulsionada pela força da industrialização*, é possível identificar o papel que Hobsbawm (1984b) atribui à invenção das tradições como marca de uma nova era, fundamentalmente aquelas que configuram mudança de poder. É nesta transição que a dita *vocação cultural* da cidade começa a se cristalizar. O embate político entre as duas famílias supracitadas – *Dutra e Peixoto* – deflagra o ideal de uma elite industrial em cravar uma identidade para a cidade e, ao mesmo escamoteia discussões mais incômodas aos proprietários dos meios de produção.

O processo de *modernização* da cidade constituiu-se, de certa forma, pela aparência pública que as demandas particulares assumiram. Neste caso, é possível afirmar que a cultura modernista torna-se um instrumento gerador de identidade para a elite local, ao passo que permite a afirmação do status social e econômico desta mesma elite (COUTO, 2004).

Penetrando a contradição entre a cidade monumental e a cidade ordinária, Cataguases vivencia nas décadas de 40 e 50 o que Hobsbawm caracteriza ser a cristalização de um período através dos monumentos construídos. Forja-se aqui um senso identitário da cidade, um legado que se perpetuou na memória dos desavisados. Como aparato o aspecto institucional enquanto instância de poder legítima, somado ao domínio econômico exercido na cidade, também mantenedor de uma ideologia e da produção e reprodução de uma identidade ligada à família *Peixoto*.

A determinação cultural como projeto da cidade destina-se a uma apropriação do espaço que em essência deve ser produzido socialmente. Entretanto, o que parece se verificar em Cataguases, a partir da reinvenção da tradição modernista, é a coexistência de duas cidades. Uma para os *desavisados* que moram nela e não reconhecem o *legado* da cultura (assim como não reconheceram os esforços do movimento literário da década de 20), particularmente se pensado o cotidiano de uma cidade interiorana fabril, e outra para os *informados*, que consomem a vanguarda modernista, que transitam como *flâneur* numa cidade que se apresenta como um museu a céu aberto – mas que passa ao largo de qualquer processo socializador da cultura.

Esta coexistência reflete a distinção que Oliveira (2011) realiza entre a *Cataguases real* e a *Cataguases ideal*. A primeira caracterizada “pela convivência de um contingente cotidiano endurecido por turnos ininterruptos das fábricas e pelo aniquilamento dos horizontes, já de si inviabilizados”, demarcada pelo caráter estático de sua dinâmica econômica e mobilidade social, não havendo alternativa para além da subserviência e da “dependência dos favores do poder”, numa cidade que combina “a estrutura mal arranjada de um capitalismo fabril”, “alicerçado nos resquícios do modelo escravista”. Na outra Cataguases, *ideal*, o *moderno* visa superar os estilos que lhe precedem, com promessas de novidade. Contudo, restringe-se a olhar para si, alimentando-se de seu passado, reafirmando os valores simbólicos de implicações materiais da “afirmação ideológica de uma *elite*” (OLIVEIRA, 2011, p. 68-69).

A determinação na produção cultural da cidade por parte do capital esvazia o aspecto social da produção, tornando *aquela* cidade *estranha* aos homens ordinários. Este esvaziamento provoca um distanciamento do espaço produzido, que seria resultado da própria ação social humana gerando efeitos distintos da funcionalidade das tradições inventadas em criar

referências de unidade. Penso ser a ausência de um conflito latente a causa do despropósito da tradição modernista imposta à cidade, de forma que se tornasse indiferente o reconhecimento da população. Estas tradições se aproximam da segunda característica descrita por Hobsbawm (1984b), que confere legitimação a instituições, status e relações de autoridade, assentando a paternidade do projeto *vanguardista* que confere identidade à cidade em seu valor de troca, entretanto, ainda desprovido de valor de uso para grande parte dos que nela estão.

### **6.2.3 O processo de tombamento de Cataguases**

A arquitetura modernista desenvolvida particularmente nos anos 40 e 50 deve ser considerada o principal alicerce da inserção da cidade na referida *vanguarda*. Mesmo considerando as manifestações anteriores, como a oculta influência exercida sobre as composições de Villa Lobos ou da importância de Patápio Silva na música brasileira, ou mesmo o papel fundante de Humberto Mauro no cinema nacional e as publicações da Revista Verde, é no incremento da arquitetura modernista que a cidade adquire certa reverência externa, sob os olhos desavisados que desconsideram a arbitrariedade de todo o processo.

A arquitetura modernista, em conjunto com a literatura dos Verdes, fortalece a ideia de se criar um sentido para a cidade que comportasse seu estágio de desenvolvimento econômico, então caracterizado pela substituição da atividade agrária pela industrial. A relação imediata entre base e superestrutura, os processos de dominação do capital tanto no campo econômico, quando no político e cultural, se fazia presente. O sentido de cidade imputado pelo capital encontrava sua convergência quando a cidade é apresentada como um *conjunto* modernista que engloba diversas manifestações artísticas, e que por seu caráter único, torna-se passível de constituir um patrimônio que deva ser preservado.

A relação que se estabelece no reconhecimento de Cataguases como patrimônio modernista é ineliminável à criação do SPHAN discorrida no capítulo 3, reconhecendo, amparando e cristalizando institucionalmente a produção artística modernista – particularmente a arquitetura – como representativa do povo brasileiro. Neste caso, Cataguases se alinha à gênese do próprio organismo, hoje IPHAN, e às normas de reconhecimento de uma cidade a ser preservada.

As contradições do processo de tombamento se iniciam já no atributo de *cidade histórica* imputada àquelas a serem preservadas. Aqui se apresentam dois pontos nevrálgicos. Por exclusão, denotam caráter a-histórico às demais cidades, numa confusão sobre o próprio sentido de história. O outro ponto nevrálgico é ainda mais crítico, pois operacionaliza um reducionismo do processo histórico e a sublimação das contradições, mesmo superestruturais, e diversidades encontradas nas cidades.

O processo de tombamento toma as obras arquitetônicas de forma isolada de toda estrutura social que a constitui e das quais foram formadas, reduzindo o processo histórico do que se pretende patrimônio à esfera da naturalidade, por um lado, e do aspecto universal, por outro, a fim de empreender que determinada arquitetura é representativa da cidade. Além de sublimar as diferenças, uma vez que à unidade não é conveniente nem os distintos nem os contrários, o tombamento, ao conferir identidade sentencia também o caminho a ser seguido pela localidade, sem que ameaças à *veia modernista* sejam esboçadas. É neste o mote que o processo de tombamento de Cataguases se constitui.

O interesse da Prefeitura Municipal de Cataguases, representada pela figura da Secretária Municipal de Cultura, Esporte e Turismo, Maria de Lourdes Paixão de Resende, é manifestado em 1987<sup>98</sup> junto à secretaria ao CNRC (Centro Nacional de Referência Cultural) a partir da necessidade de “resgatar a cultura e memória cataguasense, enfatizando principalmente a fase modernista, na qual a cidade é considerada pioneira”. O pedido por parte do poder público obteve aceno positivo e a promessa de estudos por parte do SPHAN, de forma que fosse reforçado o caráter singular de Cataguases na *cultura do Estado e do país*<sup>99</sup>. O legado das produções culturais do século XIX é novamente rechaçado em outra correspondência<sup>100</sup> emitida pelo SPHAN à Prefeitura Municipal, informando sobre a inclusão do projeto *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases*, “cujo objetivo é o resgate da história social e identificação desse patrimônio, focalizando especificamente a base industrial do século XX e o movimento modernista”. Assim, desenha-se o esboço do que seria futuramente o processo de tombamento da cidade, restringindo à memória e à proteção as

---

<sup>98</sup> Carta enviada pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Maria de Lourdes Paixão de Resende, à Coordenadora do CNRC, Ana Regina Machado Carneiro, em 9 de outubro de 1987. Centro de Documentação Histórica. De acordo com Alonso (2010), o papel do Centro Nacional de Referência Cultural seria de auxiliar e submeter a críticas os processos de tombamento conduzido pelo IPHAN.

<sup>99</sup> Carta enviada pelo Diretor Regional 7ª DR/SPHAN/FNPM, Cláudio Augusto de Magalhães Alves, ao Perfeito Tarcísio Henriques, em 28 de outubro de 1987. Centro de Documentação Histórica.

<sup>100</sup> Carta enviada pelo Diretor Regional 7ª DR/SPHAN/FNPM, Cláudio Augusto de Magalhães Alves, ao Perfeito Tarcísio Henriques, em 18 de dezembro de 1987. Centro de Documentação Histórica.

obras modernistas e sua relação direta com a *Cataguases industrial*.

De acordo com Alonso (2010) o projeto *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases* foi conduzido a partir de uma parceria entre a Prefeitura Municipal, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases (FAFIC) e a 7ª Regional do SPHAN. O projeto abarcava pesquisas de história oral, memória visual, evolução urbana e inventário de bens móveis e integrados, bem como pesquisa documental em arquivos da cidade (ALONSO, 2010). Por se tratar de um projeto interinstitucional, Alonso (2010) destaca que as discussões não apenas proporcionavam trocas de experiências, como também fomentava nos participantes a ideia de pertencimento a um acervo cultural antes desconhecido, além de provocar nos cidadãos participantes da pesquisa o *ethos* de guardião do patrimônio.

Entre os anos de 1988 e 1996 o projeto interinstitucional gerou a publicação de três volumes da obra *Memória e Patrimônio Cultural*. Embora se deva reconhecer a importância do projeto, uma vez que imprime aos livros relatos de cidadão ausentes na história oficial da cidade, há que se ressaltar que esta investida em nada impactou seu ponto de chegada, no caso, o tombamento do acervo da arquitetura modernista em Cataguases, cujo intento não se fazia presente nos projetos demandados pela Prefeitura junto ao SPHAN em 1987.

A ideia do tombamento de Cataguases surge do interesse de Cláudia Márcia Freire Lage, Coordenadora Regional da 13ª CR/IPHAN/MG. Em entrevista a Alonso (2010), Lage afirma que o tombamento visava reconhecer a importância de Cataguases no cenário nacional em virtude de sua arquitetura modernista, sendo concomitante ao processo de tombamento do Complexo da Pampulha, também modernista. De acordo com Lage, a discussão a respeito do tombamento foi realizada em conjunto com o poder público, em particular, com o então Secretário de Cultura Francisco Peixoto Filho, filho de Francisco Inácio Peixoto.

Ele [Francisco Inácio Peixoto Filho] participou disso. Ele apoiando... Ele fazendo parte desse processo. Nós tivemos lá e nos reunimos com ele. Conversamos. Discutimos com ele e ele teve interesse em que tivesse esse reconhecimento tanto é que ele coloca aí. (...). O que motivou o tombamento foi o reconhecimento e aí no processo de tombamento se trabalhou a cidade no seu percurso histórico não só o núcleo modernista, mas a cidade no seu núcleo histórico. Agora, foram tombadas edificações individualmente pelo valor excepcional que essas edificações têm [Cláudia Lage<sup>101</sup>].

---

<sup>101</sup> Entrevista a Paulo Henrique Alonso, em 16 de dezembro de 2009. In: ALONSO, P. H. *A Construção de um Patrimônio Cultural: o tombamento federal de Cataguases, Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Ambiente

Em sua fala Lage explicita que a participação de Chico Filho foi de suporte e apoio, tendo em vista seu cargo de Secretário Municipal de Cultura. Ademais, a então coordenadora da 13ª Regional do IPHAN em Minas Gerais destaca que os estudos prévios ao tombamento consideraram o percurso histórico da arquitetura da cidade, indo além do núcleo modernista. Entretanto, diversos elementos colocam em questão tanto o papel coadjuvante desempenhado por Chico Filho quanto a amplitude dos estudos do IPHAN, não se restringindo às obras modernistas. Evidências suscitam de maneira clara a participação de Chico Filho no apontamento das obras a serem tombadas, como pode ser observado no trecho de uma correspondência enviada ao IPHAN em 1994.

Confirmando nossos entendimentos quando da visita à nossa cidade, em outubro passado, de técnicos da Coordenadoria do IBPC em Minas Gerais, gostaríamos de reafirmar nossa preocupação em preservar o Patrimônio Cultural de Cataguases, através do tombamento de suas obras públicas e, sobretudo, de algumas privadas que, pelo seu valor histórico ou artístico, merecem ser, além de revitalizadas também divulgadas. Tivemos, na ocasião, oportunidade de discutir com a equipe os bens que julgamos necessário tomar e estamos à disposição de V. Sas se necessitarem de minha colaboração [Chico Filho<sup>102</sup>]

O fragmento em destaque indica claramente que Chico Filho se propõe não apenas a apoiar os membros do IPHAN nos estudos preliminares, como também indicar as obras públicas e privadas a serem tombadas. Estas evidências reforçam ainda mais o caráter arbitrário do processo de tombamento, além de corroborar o cenário em que arquitetura modernista se constitui na *verdadeira* arquitetura da cidade, e o modernismo, na identidade a ser preservada, ambos forjando uma tradição que não apenas foi unicamente determinada pelo capital nos momentos fortuitos, como também cristalizada de acordo com os interesses da elite local.

É necessário destacar que a centralidade da participação de Chico Filho, indicando quais obras deveriam ser tombadas, é negada por Cláudia Lage. Porém, outro fato que chama a atenção no processo de tombamento é o *esquecimento* da Matriz de Santa Rita de Cássia, que apesar de sua construção modernista de robusta estrutura em concreto armado, do valor

---

Construído e Patrimônio Sustentável) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

<sup>102</sup> Trecho da correspondência enviada por Francisco Inácio Peixoto Filho ao IPHAN, em 24 de novembro de 1994 (ALONSO, 2010, p. 132). In: ALONSO, P. H. *A Construção de um Patrimônio Cultural: o tombamento federal de Cataguases, Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

simbólico, e de sua localização dentro do perímetro tombado, não pertence ao rol de obras tombadas. A justificativa para o esquecimento da matriz entre as obras tombadas carece de uma documentação oficial, bem como não pode ser explicada por Lage, que se diz surpresa pela não inclusão da matriz, além de justificar o desconhecimento por estar atuando na coordenação do processo de tombamento do Complexo da Pampulha<sup>103</sup>. Por outro lado, outro elemento explica o *esquecimento* da Matriz de Santa Rita, bem como rechaça o papel de coadjuvante de Chico Filho no processo de tombamento (texto 5).

(texto 5) Na verdade, a lista dos bens imóveis que foram tombados em Cataguases – eu não consigo provar isso não, tá? Isso foi um depoimento que eu colhi e a pessoa não me deixou gravar – ela foi feita pelo filho do Chico Peixoto, o Francisco Inácio Peixoto Filho [E19].

O texto 3, assim como a carta enviada por Chico Filho, ressalta a centralidade do papel que este desempenhou no processo de tombamento. Embora possa assumir certo caráter especulativo, por carecer de fonte primária, incorpora as evidências de um processo de tombamento em grande parte arbitrário. Em si, o trecho da entrevista 19 não explica o *esquecimento* da Matriz de Santa Rita, mas sua correspondência com outro elemento factual, uma entrevista de seu Francisco Peixoto, seu pai, não apenas nos permite inferir as razões desta ausência, como aponta fortemente para a hipótese anteriormente lançada: a centralidade de Chico Filho no tombamento de Cataguases.

Começou a decadência de Cataguases com a construção da Igreja, que serviu de equívoco para muita gente, confundindo Igreja moderna com modernoso. Culminou com a Djanira que não teve nem a honestidade de vir aqui para ver onde é que iam botar o painel dela. E sapecou aquilo na frente da Igreja<sup>104</sup>, já de si horrenda. Bom, felizmente já está destruída a terça parte. E eu falo sempre: o meu desejo é que viesse um terremoto, com um epicentro lá na Igreja e liquidasse aquilo<sup>105</sup>.

A fala de Francisco Inácio não deixa dúvidas a respeito da relação que o mecenas da arquitetura modernista em Cataguases tinha com a obra da Matriz de Santa Rita de Cássia. Esta repulsa seria fortemente factível para induzir Chico Filho a não incluir a obra da Matriz

---

<sup>103</sup> Entrevista a Paulo Henrique Alonso, em 16 de dezembro de 2009, p. 133. In: ALONSO, P. H. *A Construção de um Patrimônio Cultural: o tombamento federal de Cataguases, Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

<sup>104</sup> A construção da Matriz de Santa Rita de Cássia foi financiada tanto por recursos da comunidade quanto por recursos da família Peixoto

<sup>105</sup> Entrevista com Francisco Inácio Peixoto realizada pelo Movimento Literário Totem, publicada no suplemento do Jornal *O Cataguazes*, de 5 de abril de 1979.

na relação de bens imóveis a serem tombados. Acredito serem muitos os indícios que sinalizam a importância do papel de Chico Filho neste processo. Além disso, somam-se às evidências aqui lançadas o acúmulo de trabalho que o IPHAN enfrentava, como a ocorrência, em paralelo, dos estudos de tombamento da Pampulha apontados por Lage, que culminaram em falhas nos estudos em Cataguases.

(texto 6) A gente fez, em 2008, um Guia de Arquitetura Modernista aqui em Cataguases. Era um Guia financiado pela UNESCO e pelo Ministério da Cultura. A gente imaginava que seria fácil fazer este Guia porque a cidade já era tombada. Antes de fazer o tombamento, normalmente, existe um instrumento que é o inventário. A gente imaginava que estes inventários destes bens que foram tombados tinham sido feitos, e por causa disso seria fácil fazer o Guia. Você tendo tudo inventariado, as plantas, tudo cadastrado, tudo catalogado, seria fácil fazer. E não foi. A gente teve um problema de tempo, porque o prazo era de 4 meses e tivemos que estender para 8 meses. A gente teve que inventariar tudo pra fazer o Guia, não tinha essa documentação toda. E aí isso nos causou estranheza, por que como que eles tombaram sem ter feito o inventário? [E19]

As decorrências do acúmulo de tarefas podem ser verificadas no texto 4, uma vez que o processo de tombamento não foi precedido pelo inventário dos bens tombados. A inexistência dos inventários reflete também no próprio relatório do processo de tombamento da cidade. O relatório produzido pelo IPHAN se constitui, em grande parte, de um resgate a respeito da história da cidade, bem como um resgate da literatura da Verde e da inserção da arquitetura modernista por parte da elite local, em particular, Francisco Peixoto. Acompanham o texto bases teóricas que acenam sobre a importância da preservação do patrimônio cultural de uma cidade e da valorização de sua *memória*. Se o relatório cumpre perfeitamente a função de situar o leitor a respeito da *história oficial da cidade*, evidentemente de maneira acrítica, peca no que deveria ser eixo central. Inexiste qualquer diagnóstico a respeito das obras arquitetônicas na cidade, de modo que o perímetro e as obras indicadas para o tombamento (ver anexo A, figura 29) não sejam analisadas de forma a justificar a proteção por parte do IPHAN.

(texto 7) Chamou-nos a atenção o fato de algumas áreas do centro histórico não terem sido incluídas na poligonal de tombamento e de alguns bens, que consideramos também representativos, não terem sido tombados individualmente: o Bairro Jardim; parte do entorno da Estação Ferroviária; a Matriz de Santa Rita de Cássia, nenhuma obra de Luzimar Telles. Por que essas áreas e imóveis não foram incluídos no tombamento? [E19]

A ausência de um diagnóstico descritivo e analítico a respeito das obras, ratificando o mérito

do tombamento das obras – por mais controverso que possa ser este julgamento – não apenas opaca as razões das construções protegidas como também exime de críticas possíveis argumentos para aquelas que não foram contempladas. O vazio do diagnóstico representa aqui o próprio vazio da historicidade dos bens arquitetônicos presentes na cidade, de forma conveniente, uma vez que uma análise mais acurada desta história seria inconveniente às pretensões do capital que é aqui também elite intelectual.

Em meio a este deserto, o aspecto técnico do relatório concentra-se nos pareceres do arquiteto Antônio Luiz Dias de Andrade (ver anexo B), consubstanciado em sua completude e sem acréscimo pelo arquiteto Ítalo Campofiorito, de forma que se justifique aqui apenas a análise do primeiro. O parecer assinado por Andrade cumpre seu papel de legitimação da arquitetura modernista cataguasense trilhando um percurso textual alinhado com o próprio desenvolvimento das ideias modernistas, e como tal, traz em si as contradições que a dialética interna deste elemento superestrutural nos permite identificar. Em seu texto, o arquiteto reforça o papel da arquitetura modernista brasileira como afirmação de uma autonomia nacional frente às influências europeias, após a superação da resistência academicista através de um potencial criativo reconhecido internacionalmente.

A arquitetura brasileira, até então, em sua ingrata história, ao transpor modelos em voga no continente europeu - e cujos momentos de maior glória ocorreram quando artistas e artífices incultos superaram a precariedade do meio no exercício de magistrais intuições e extraordinário poder criativo, reelaborando os modelos originais - jamais havia alcançado a unanimidade internacional. (...) Não obstante a complexidade atual do panorama da produção arquitetônica brasileira e os termos em que se encontram situados os debates contemporâneos, um novo interesse passa a revestir a nossa história da arquitetura moderna: o reconhecimento de suas expressões como parte integrante do patrimônio cultural do país. Responsabilidade que apresenta aos órgãos de preservação um novo e colossal desafio - discernir nos quadros de vida de nossas cidades as manifestações merecedoras de tutela do poder público (IPHAN, 1994, p. 47).

A necessidade de proteção do patrimônio cultural é justificada pela *distinção* gerada pela arquitetura modernista brasileira frente aos pares europeus. Este argumento estava em conformidade com o *caráter de excepcionalidade* estabelecido pelo IPHAN no tombamento da arquitetura modernista (IPHAN, 2011), e por esta razão, merecedora de proteção por parte do poder público. Para fortalecer seu endosso ao tombamento e ao caráter distintivo da arquitetura modernista, o arquiteto utiliza em seu parecer um argumento que já se tornara clichê, ao desconstruir a ideia de que grande parte das obras arquitetônicas produzidas no

século XIX denotava continuísmo e é representativa de um período de subserviência brasileira.

No plano conceitual é mister situar o debate, orientando-se no sentido da superação da dicotomia entre as obras tidas e havidas de excepcional valor, expressões máximas e acabadas dos novos enunciados estéticos, emblemáticas de um novo período artístico ou reveladoras de notáveis qualidades de seus criadores e aquelas que apenas denotam os padrões recorrentes, diluídas nas paisagens rotineiras do cotidiano urbano "que não são dignas de admiração, não orgulham o país e nem celebrizam o autor delas" [Mário de Andrade]. Esforço de superação que pressupõe a compreensão dos bens culturais de forma indissociável dos quadros de vida dos quais são parte integrante, denunciando os conflitos e as contradições da realidade (IPHAN, 1994, p. 48).

Os argumentos de Antônio Luiz Dias de Andrade vão de encontro aos propósitos da arquitetura modernista pensada nos anos 40, a fim de substituir caráter monumental e o conservadorismo da arquitetura neoclássica. Escapadas as questões estilísticas que a construção dos espaços monumentais assumem, a *excepcionalidade do valor* empregado para avaliar uma obra ignora por completo o caráter funcional, o uso, mantendo a essência sob *nova* aparência na distinção das obras merecedoras de proteção.

Em sua dialética interna, a tendência ao excepcional é necessariamente a negação do cotidiano e do próprio processo histórico, também explícito nos argumentos de Andrade, uma vez que tudo que se repete, constitui rotina, não deve ser digno de admiração. Reflete necessariamente a negação do cotidiano e consubstancia a criação dos mitos e das tradições evocadas no excepcional, contudo, sem refletir acerca das próprias contradições que permitem a existência do homem excepcional e do homem ordinário. Contradições estas que enseja a arquitetura modernista resolução, supondo dizimar as contradições e conflitos da vida material com um *projeto estético* em todo seu conservadorismo, invertendo por completo a implicação das determinações sociais cujos elementos superestruturais só se apresentam como tal porque a eles antecede as bases materiais num processo histórico.

Tratando especificamente de Cataguases, o parecer de Antônio Luiz Dias de Andrade relata que a melhor forma "de se promover o reconhecimento e a proteção do patrimônio cultural da cidade é considerá-lo enquanto parte integrante do centro urbano", uma vez que "a ausência de unidade enfatiza uma das principais características do movimento moderno em Cataguases, qual seja o seu caráter inconcluso" (IPHAN, 1994, p. 49).

A busca por um sentido unitário na cidade em si já se apresenta perversa, pois representa não apenas a expectativa sobre a produção passada, como também lança luz sobre o que se esperar das produções futuras, unidirecional. Nesta ausência de unidade o parecer em análise – elaborado de acordo com as diretrizes do IPHAN – desvela outra contradição, uma vez que denota a *variabilidade* ao caráter inconcluso do projeto modernista. Implicitamente, há aqui um devir, a cidade acabada. Recobra um ponto final, uma linha de chegada que se almeja na arquitetura modernista, novamente congelando o processo histórico, e por consequência, as contradições envolvidas na *transformação*.

O parecer do arquiteto não é ingrato com os homens que imputaram à cidade a arquitetura modernista, tão *excepcionais* quanto os produtos de seus próprios sonhos. Antônio Luiz Dias de Andrade resgata a figura de Francisco Inácio Peixoto, que não apenas iniciou o processo de construções modernistas na cidade, como também influenciou a elite local a “recorrer aos mais renomados e competentes profissionais, comprometidos com o ideário de vanguarda” (IPHAN, 1994, p.50). A totalidade que penetrava as ideias de Francisco Peixoto estendia seu desejo de reformular toda a cidade.

Até o padre não hesitou em demolir a velha igreja neogótica, substituindo-a por um novo templo, retoricamente moderno. Assim como o antigo Cine-Teatro Recreio viu ruir suas paredes ornamentadas e que haviam acolhido nos primeiros tempos os entusiastas da nova arte, erguendo-se no mesmo local um novo e gigantesco cinema e clube social. Os espaços antigos da cidade foram refeitos. Espaços simbólicos da população. Parece ter havido um propósito deliberado de lançar as sementes de uma nova cidade (IPHAN, 1994, p. 50).

O projeto modernista pensado por Francisco Peixoto visava fundar uma nova cidade, entretanto, sem *sucesso*, uma vez que o mecenas afirmara em algumas oportunidades que “Cataguases havia sido um grande equívoco<sup>106</sup>”, justamente por não compreender a grandeza do projeto modernista por ele empreendido, cuja participação dos cidadãos passou ao largo de todo o processo. A ideia de Francisco Peixoto era claramente incorporar a arquitetura modernista em substituição às antigas referências de reconhecimento dos cidadãos por novas instalações. Assim, apaga-se da memória não apenas a arquitetura que precede a modernista, como também as heranças do século XIX, que na fundação de uma nova cidade não se faz mais necessária. Evidentemente que a arquitetura modernista não está sozinha nesta nova

---

<sup>106</sup> Depoimento de Francisco Peixoto Filho. Cataguases: um olhar na modernidade brasileira. Documentário produzido em 1990 pela TV Minas.

cidade. Antes, acompanha e subsidia a atividade industrial que gera todo o caráter *excepcional* das obras e dos homens que as conduzem.

Como foi possível observar, os mitos fundadores e as tradições inventadas apresentam implicações mútuas, de forma que os primeiros se fazem valer e apresentam suas distinções nas tradições que demarcam o início de uma nova era. Entretanto, na Cataguases novecentista a tradição modernista se apresenta forjada, como algo que se restringe a uma camada bastante restrita de indivíduos pertencentes ao círculo de uma burguesia industrial. O caráter distintivo empregado por essa burguesia dominante em nada se apresentou distinto da velha oligarquia agrária, de forma que o que se verificou foi a transição de um coronelismo austero baseado na bravura, para o coronelismo industrial baseado na troca de favores e na ilusão de um progresso industrial que nunca se confirmou.

Assim como o continuísmo burguês apontado por Marx (1971) frente à aristocracia francesa do século XIX, em Cataguases os capitães da indústria se mostraram voltados para a manutenção de seu próprio poder, se mostrando ao lado do *povo* quando conveniente, e se colocando como povo quando fizeram de suas demandas privadas interesse público. O resultado desta *transformação* é a extensão de um domínio que não apenas se dá no campo econômico e político, mas que também se estende ao cultural, ao passo que define uma nova instância de distinção entre letrados e iletrados, devidamente preservada, como veremos nos capítulos seguintes.

## *CAPÍTULO 7*

### **HEGEMONIA CULTURAL E POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIA**

Até o presente momento conduzi o leitor ao entendimento das nuances que forjaram e forjam Cataguases como uma cidade de vanguarda. Uma cidade que se lança desconhecida aos que nela habitam, e ao mesmo tempo, reluz modernista aos olhos dos forasteiros, distinção esta que emana do processo histórico que manteve tanto a produção quanto o uso dos bens culturais centrados nas mãos de uma elite que se lançou pretensamente progressista, mas que ratifica os mesmos contornos conservadores da oligarquia agrária que a precedeu.

O continuísmo das relações de poder e distinção manifesto na transição da cidade oligárquica para a cidade *progressista* acaba por fundar uma convergência do controle político, econômico e cultural na cidade, de forma que o processo de exclusão de uma grande parcela da população se verifique nestas três esferas, na superestrutura e na base. Dessa forma, viso neste capítulo expor a convergência entre o domínio econômico e cultural na cidade, concomitante ao domínio político, ou ao menos com sua complacência.

Em especial, este capítulo trata da formação de uma hegemonia que reverbera na constituição de um círculo privilegiado da cultura, já instaurado no passado modernista da cidade. Passado este que é constantemente recobrado a fim de justificar a manutenção dos grupos de poder, e que por consequência, nega a possibilidade de manifestações que contrariam a *vanguarda cultural da cidade*. Todavia, por não se tratar de uma relação determinista, mas sim histórica e dialética, e maneira que práticas culturais de resistência são recobradas no intento de lançar as potencialidades transformadoras.

Para esboçar as ideias aqui expostas, o capítulo está dividido em três seções. A primeira trata da hegemonia cultural instaurada na cidade e a reverberação desta nas instâncias políticas. A segunda seção trata formação do círculo privilegiado da cultura a partir da determinação do capital. Por fim, a terceira seção resgata possibilidades de resistência às imposições artísticas estabelecidas pelo capital e pelo círculo privilegiado da cultura, cujo intento se verifica

principalmente nas ações articuladas do Movimento Negro e nas ações dispersas da Folia de Reis.

### **7.1 Reverberações na Instância Política**

O sentido de cultura como resultado da capacidade produtiva do homem remete muito além dos produtos culturais. Etimologicamente, a palavra cultura origina-se do verbo *colere*. Cultura representava o cultivo e o cuidado com plantas, animais e tudo que se relacionava a terra, ou exatamente, agricultura (EAGLETON, 2005; CHAUI, 1987; GOMES, 1999). Em complemento, o termo cultura era utilizado para tratar do cuidado com as crianças, sua educação e o desenvolvimento de suas virtudes naturais; puericultura. Sob outro aspecto, Arendt (2009) destaca que este cuidado com a educação referia-se ao cultivo do espírito, sendo a cultura também atrelada ao cuidado com os deuses, os ancestrais e seus monumentos, recobrados pela memória.

O sentido da palavra cultura incorpora novos significados a partir do século XVIII. Este século é marcado pela substituição da fé pela razão, donde consolidam-se os ideais iluministas e formam-se as bases positivas para o desenvolvimento da ciência, da libertação do homem do período das trevas. O ideário progressista ressoa na própria condição de vida da população, particularmente na Europa, e encontra na *cidade* seu *locus* de manifestação, de forma que a cidade seja vista como produto da razão e o campo do empirismo (LEFEBVRE, 1999).

Para Gomes (1999, p. 110-111) “o sentido de cultura como obra, a aparência e o resultado do trabalho humano sobre a natureza, produto material e técnico de uma sociedade sobre o terreno” ganhou um sentido metafórico. Este sentido se dá na assunção da educação enquanto instrumento de transformação do espírito humano. Espírito este que se manifesta como um “campo ordenado e produtivo de ideias e comportamentos” que caracterizam a ideia de um homem educado, e que portanto, se afasta da ideia de “natureza humana pura”. Assim, o homem se projeta não como produto da natureza, mas como produto de uma sociedade, “naquilo que ela apresenta de melhor”. Este processo se desenvolve sob os pilares do conhecimento acumulado que designa a cultura um caráter de saber. Por consequência, o homem de cultura “possui instrução, espírito cívico e público”.

Estabelece-se aqui um ponto fundamental para o processo de elaboração da cultura a partir de uma base racional, reflexiva. De acordo Raymond Williams (2011b), o termo cultura articula-se, ora positiva, ora negativamente com o termo *civilização*. Derivado do latim *cives* e *civitas*, civilização “referia-se ao civil, como homem educado, polido, e à ordem social” – sociedade civil. Contudo, o significado de civilização extrapolava o sentido civil, representando um estado de perfeição, uma etapa evoluída do desenvolvimento histórico-social, remetendo à ideia de progresso (CHAUÍ, 1987, p. 11-12; GOMES, 1999).

No caso de Cataguases, a distinção estabelecida entre iletrados e instruídos também é preponderante para a concessão e exclusão do acesso à cultura, tanto na produção quanto no consumo. Antes de entrar propriamente na configuração desse processo, cabe tecer alguns comentários acerca do período entre o estabelecimento da arquitetura modernista e a retomada das atividades culturais por parte do capital.

O período entre os anos 20 e 50 foi marcado pelas incursões modernistas no campo da literatura e arquitetura, o que resultou na consolidação do projeto modernista, que, ancorado numa disputa política, solidifica na cidade a *vanguarda* pensada pelo grupo que passa a controlar não apenas o capital, mas também o domínio político. No campo cultural, observa-se um esfriamento das atividades dos grupos hegemônicos. No campo econômico, a família Peixoto estabelecia seu completo domínio na cidade, sendo proprietária de quase todas as indústrias no município, por consequência, tendo em suas mãos todos os empregos e a *gratidão* por tornar possível o *progresso* da cidade, como exposto no texto 8.

(texto 8) a gente não pode negar, também, a importância que a indústria teve pra, pra economia de Cataguases. Mas não pode negar, também, o grande poder de concentrador que essas indústrias tiveram aqui. Eles [*os Peixoto*] chegaram a ser donos de todas as indústrias, né. E com participação na Cia Força e Luz, então, quer dizer, todos os empregos da cidade estavam na mão [*dos Peixoto*]... [E11]

Controladas as esferas política e econômica, a família Peixoto começa a se afastar das atividades culturais às quais se lançaram nas décadas anteriores, restando por um tempo apenas o interesse particular de alguns membros, como é o caso de Francisco Inácio Peixoto Filho e seu pai, Francisco Inácio Peixoto. Dentre os acontecimentos que indicam este afastamento do campo cultural e o foco na atividade industrial está a doação do Colégio de Cataguases para o Estado em 28 de dezembro de 1962, uma vez que a rentabilidade não

justificava sua manutenção, ainda mais quando comparada com a rentabilidade da família com as indústrias.

(texto 9) Acontece que, ao contrário do que muita gente pensa, o Colégio, para que ele ficasse em equilíbrio (financeiro) era um esforço muito grande. Gastava-se muito. Não era de boa rentabilidade. Até hoje colégio não é de grande rentabilidade. Há coisa melhor que um colégio... a taxa de custeio é maior do que a rentabilidade do colégio, principalmente se o ponto de referência for tão próximo como Cataguases. Não vai comparar a rentabilidade de um colégio com a Industrial. (A família) tinha interesses nas fábricas, naturalmente. E o Francisco percebendo essas coisas ele acabou... o Colégio foi dado... dado... entregue ao Estado. Ele falou: “Faz favor, toma conta disso”. Tudo foi entregue ao Estado. E nessa oportunidade ficou o filho do Francisco como diretor<sup>107</sup>.

A doação do Colégio de Cataguases implicou a democratização do espaço que antes era reservado, em sua maioria, aos filhos de famílias abastadas. Porém, este fato indica também que superado e vencido o necessário domínio no campo político e econômico, não se faziam mais necessárias incursões no campo cultural, de forma que o foco nas indústrias não contemplasse certos *caprichos*.

Como sinalizado, as décadas de 60 e 70 foram marcadas por um esfriamento da cena *vanguardista* na cidade, tanto pela histórica inocuidade do poder público – que inviabiliza a produção cultural das classes excluídas – quanto pelo afastamento dos mecenas. Foge ao marasmo cultural o movimento literário liderado pelos irmãos Joaquim Branco, Aquiles Branco e Pedro Branco, e por Ronaldo Werneck. A produção transitou entre a Poesia Concreta, o Poema Processo e a Arte Postal, sendo a principal referência do grupo o movimento da Verde, sobre e para os quais foram publicados livros e peças teatrais, além das publicações dos jornais *Muro*, *SLD* e *Totem*.

Os anos 80 foram marcados pelo retorno das atividades culturais elitistas na cidade, de forma que as mesmas voltassem a exercer importância na pauta tanto por parte do capital – com o surgimento das fundações culturais – quanto por parte do poder público. Particularmente no caso desde último, o processo de tombamento das construções modernistas particulares e de alguns bens supostamente públicos deflagrou uma uniformidade de ações voltadas para o campo da cultura, particularmente no período de elaboração desta tese.

---

<sup>107</sup> Depoimento de Manuel das Neves Peixoto, p. 149. In: ALONSO, P. H. (Org.). *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases*. Cataguases: Instituto Cidade de Cataguases, volume 2, 2ª ed., 2012.

As ações do poder público se concentraram fortemente na preservação dos monumentos tombados, a fim não apenas de legitimar a condição de uma cidade de vanguarda, mas também de pretensamente alavancar o turismo na cidade. Os investimentos alocados na Secretaria de Cultura se restringem às obras imóveis do município e distritos, justificando os gastos a partir da ideia de cidade modernista, o que reflete o caráter passadista com que o poder político imprime às ações voltadas para a cultura na cidade.

(texto 10) A prioridade do nosso governo foi primeiro dentro da cultura, principalmente no patrimônio cultural, né, que está restaurando esses patrimônios culturais que nós temos aqui. Vou te dar exemplos: nós reformamos todas as estações ferroviárias que nós temos, que é a Eva Nil, e Sereno, Gloria, Aracati e a do Sinimbu. Partimos depois pras praças, reformamos a Praça Sandoval Azevedo, e a outra foi a José Inácio Peixoto, que o [Arquiteto Francisco] Bolonha, antes de falecer, deixou uma modificação num projeto que tinha ali naqueles jardins pra pedra portuguesa. A obra também está praticamente finalizada, e agora nos vamos partir pra praça Rui Barbosa e pra Santa Rita, e aqui na praça Rui Barbosa com o ICMS da cultura, que todo dinheiro que é destinado ao ICMS da cultura fica na cultura, pra gente poder fazer essas reformas, e na praça Santa Rita, nós estamos procurando uma parceria com o IPHAN. (...) Todo mundo que vem aqui, um museu a céu aberto, e tinha alguns locais que não estava condizendo com a verdade. Por exemplo, o Painel de Portinari que nós tínhamos ali, então essa é a prioridade da prefeitura, estão quase terminando essa situação [E10].

É necessário ressaltar que a entrevista acima foi realizada no último ano da então gestão municipal (2009-2012), de forma que a resposta condensava todos os esforços empregados por parte do executivo em Cataguases. O texto 10 torna explícito que a unicidade de sentido imputada à cidade implica no direcionamento dos recursos públicos destinados à cultura para a manutenção do legado modernista, e por consequência da segregação que a *modernização* de Cataguases impõe a seus habitantes. O argumento impresso no texto toma emprestado a ideia de uma cidade de *museu a seu aberto*, a cidade forjada aos desavisados que raramente se lança a seus habitantes, uma vez que seu próprio processo de formação foi impositivo.

A afirmação *todo dinheiro que é destinado ao ICMS da cultura fica na cultura* não é apenas tautológica, pois também reflete o sentido estrito e restrito de cultura para a instância política municipal. A cultura aqui se apresenta determinada e fixa, assim como seu tratamento por parte do capital que a gerou. Entretanto, sua dialética interna permite compreender a negação da capacidade dos habitantes como produtores de cultura, independentemente do âmbito de

suas manifestações, da mesma forma que seu processo histórico leva ao entendimento que a *cidade de vanguarda* encontra conformidades nas esferas econômicas e políticas, tornando peregrino tanto a abstração da arte quanto a mitificação de suas formas.

Para além da mitificação continuada da *Cataguases Modernista*, o poder público empreende ações com fins de abarcar a *cultura popular*, cujo termo estabelece desde já seu mecanismo distintivo frente a uma produção cultural mais acadêmica, formal, quase sempre precedida de uma formação artística ou de outros mecanismos legitimadores.

(texto 11) Nós temos um movimento da cultura negra lá no Justino, que esse a gente sabe como funciona. A gente tem outro lá no Ana Carrara, nós temos um outro que é no Sol Nascente, que é de Folia de Reis, enfim, a gente tem que catalogar isso primeiro. Isso também é uma outra [manifestações culturais *populares*] que nós temos na pauta de estar melhorando e buscando, que são coisas completamente diferentes da cultura nossa popular. (...) A gente tem resgatado alguma coisa da cultura do passado como bate-pau, essas quadrilhas, principalmente nesse momento que estamos vivendo agora, nós começamos fazendo a gestão também, é a questão folclore. Todo mês do folclore a gente faz um grande cortejo, e é a oportunidade de a gente estar reunindo todas essas manifestações culturais que nós temos aqui no nosso município. [E 20]

O trecho em destaque na primeira parte do texto 10 indica que o Poder Público Municipal tem conhecimento sobre algumas manifestações da *cultura popular*, mas que se trata de um conhecimento incipiente acerca do mesmo. O distanciamento das ações do executivo voltadas para estas *manifestações populares da cultura* estão intimamente conectadas com a manutenção dos investimentos nas edificações tombadas, uma vez que a escolha implica necessariamente a renúncia a qualquer possibilidade de participação de grande parte dos cidadãos historicamente excluídos do processo de *produção cultural da cidade*. Outra explicação fortemente plausível e igualmente excludente é a inclinação por parte dos órgãos públicos em limitar as políticas públicas e ações – em todos os setores – em obras edificadas, como pavimentação, prédios, pontes, viadutos etc., que neste caso seria estendido à cultura na manutenção do que lhe é concreto, portanto, visível, materialmente tangível.

(texto 11) cultura e educação meu filho... e saúde, não tem valor pra eles não. O valor deles lá é só... O que tem valor lá é só o que aparece [E7]

Retomando o texto 10, a segunda parte permite inferir que as ações do executivo visam convergir as manifestações culturais *populares* reunidas num evento, o *grande cortejo*, a fim

de celebrar o *mês do folclore*. Dois pontos são fundamentais neste fragmento. Primeiro, o caráter aglutinador que se estabelece para com todas as manifestações artísticas, retirando delas qualquer possibilidade de expressar suas particularidades, os elementos que constituem sua origem e as impressões criativas que os artistas possam incrementar a cada manifestação. Desta forma, a negação das particularidades, a conexão destas manifestações com suas raízes históricas e com as questões materiais da vida são suprimidas, ao passo que reúnem vertentes artísticas diversas sob um caráter que as universaliza, que estabelece convergência e unidade entre elas, o rótulo do *folclore*, o segundo ponto fundamental do fragmento do texto 10.

Mais uma vez cabe destacar que a distinção estabelecida remete à ideia da coexistência de uma cultura de vanguarda baseada numa suposta racionalidade e de um folclore baseado numa tradição, na empiria de um povo que recobra o passado. A ideia de cultura popular (folclore) caracteriza-se aqui pela contraposição ao classicismo baseado na razão iluminista. O povo romântico, emotivo, iletrado, puro, natural nasce de motivos estéticos, intelectuais e políticos. Por ser representativa da mais pura manifestação artística do povo, a cultura popular se eleva a categoria de guardiã da tradição. De acordo com Chauí (1987, p. 20-21), a convergência com a cultura de vanguarda se daria no momento em que “a razão vai ao povo” para educar sua sensibilidade tosca – eis o papel das vanguardas políticas.

Além disso, esta distorção ou apropriação da ideia de popular é necessária aos grupos de poder econômico, político e cultural por apresentar um movimento dialético que implica na redução da diferença de classes e produção cultural representativa destas classes. Ao tomar para si o rótulo de popular, as classes dominantes planificam a ideia de povo e popular como contraponto ao erudito, elevando à esfera simbólica a contradição de ordem material (CHAUÍ, 1987).

A planificação das manifestações culturais – tratadas quase sempre como *folclóricas* – ausentes na agenda da Secretaria de Cultura e de outras instituições não é o único elemento que inibe a produção artística na esfera da particularidade, como produto da superestrutura intimamente relacionado com a condição material dos homens que a produzem. O que Chauí (1987) classifica como *razão que vai ao povo*, pode ser encontrado na aproximação e distanciamento dos representantes da prefeitura frente a algumas manifestações culturais, como é o caso do Movimento Negro e da Folia de Reis. No caso do Movimento Negro, o

distanciamento se dá na falta de apoio financeiro por parte da prefeitura às atividades culturais desenvolvidas.

(texto 12) Em relação assim, as dificuldades foram muitas porque às vezes você vai pedir um patrocínio, você leva uma coça para ganhar esse patrocínio. (...) Eu não posso falar, assim, com a prefeitura, mas esses elementos que estão na prefeitura... Por exemplo, só para você ter um exemplo, uma vez, sem citar governo, essas coisas, em questão de respeito, a gente foi pedir patrocínio para determinado secretário, porque a área dele era compatível com a nossa área. Aí pedimos, pedimos, aí você volta, volta, e tem aquela questão do cansaço que a gente conhece. Aí, por fim, ele fez a doação de R\$ 20,00 e falou que era do próprio bolso. “Oh, estou te dando aqui, é do meu próprio bolso”. Então, parece que, primeiro, é ignorar a pessoa humana né! Um exemplo: se fosse uma pessoa assim, engravatada e tal, a conversa seria outra, mas como eu sou entregador de jornal, andava assim e tal. [E4]

Os trechos destacados no texto 12 deixam clara a inexistência de apoio por parte do poder público, uma vez que as atividades do Movimento Negro assumidamente não fazem parte da agenda cultural da prefeitura. Entretanto, abre brechas para uma resolução que reforça o caráter *benevolente, zeloso e protetor*, cunhado numa herança servil e senhorial que não cessa com o fim da escravidão. É justamente a rejeição institucional, da prefeitura, que abre brecha para o surgimento do paternalismo, da pessoalidade aplicada à tentativa de solução do problema financeiro.

A recepção por parte do representante do Movimento Negro, ao assumir que a ação *altruísta* denota *ignorar a pessoa humana*, pode ser compreendida como uma clara contraposição a algo que é justamente objeto de resistência por parte do Movimento Negro. A transformação do que deveria ser política pública de cultura em *favor* remete à servidão que este tipo de ação conduz, e fundamentalmente à condição delegada ao negro na sociedade brasileira desde o início do emprego do trabalho escravo. Assim, o *favor* é tomado não como algo que vise contribuir com o Movimento Negro e suas ações, mas como uma tentativa de manutenção da condição servil historicamente estabelecida. Em complemento, o último trecho em destaque revela que o tratamento dado mantém relação estreita com a posição dos próprios representantes do Movimento Negro na divisão social do trabalho, uma vez que a posição de *entregador de jornal* pode dar amplitude completamente distinta do conteúdo da atividade cultural desenvolvida, portanto, do auxílio financeiro, quando comparada com uma *pessoa engravatada*.

A negação do cunho cultural das ações do Movimento Negro por parte do poder público pode ser vista também na fala de outro representante, cujo suporte do poder público se dá por via da Secretaria de Assistência Social, vazio de qualquer suporte da Secretaria de Cultura e sujeita a todo caráter paliativo que as ações sociais possam configurar.

(texto 13) A Secretaria de Assistência Social, inclusive, já se tornou nossa parceira, porque ela veio conhecer nosso trabalho através do programa que a Prefeitura fez, de ir aos bairros... Ação Integrada. A gente foi convidado pra participar das ações integradas em diversos bairros da cidade, e nesse, nessa ação integrada iam todas as secretarias. Então foi assim que a Secretaria de Assistência Social conheceu nosso trabalho [E2]

Evidentemente que as ações culturais desenvolvidas pelo Movimento Negro tratam da e reverberam na condição social dos participantes. Entretanto, a alocação das atividades desenvolvidas na Secretaria de Assistência Social indica não apenas a impossibilidade de compreender a estreita ligação entre a atividade cultural e seu caráter social, como também a produção artística dos envolvidos no Movimento Negro eue traz em sua particularidade a expressão da própria condição dos negros e a possibilidade de reverter este quadro por meio da arte. Ademais, quando questionado sobre o suporte da Secretaria de Cultura, o integrante do Movimento Negro declara que o mesmo ocorre quando há aprovação de um projeto pela Lei Municipal de Incentivo a Cultura.

(texto 14) Dependendo da Lei, o projeto é encaminhado. Foi aprovado, dentro da avaliação da Lei... tirando disso a gente não consegue e é lamentável [E2]

Além do caráter passadista das ações do poder público municipal na manutenção do patrimônio imóvel de Cataguases, reverberando no continuísmo da ideia de cidade vanguardista, e da sublimação das manifestações culturais *populares*, a hegemonia cultural na cidade se dá pelo aparato burocrático legal da Lei de Incentivo Municipal n.3746/2009 (ver anexo C), que ao mesmo tempo confere legitimidade à hegemonia historicamente estabelecida e forja a ideia de um processo democrático de acesso aos recursos disponíveis para projetos culturais.

(texto 15) Eu acho que a gente tem que lembrar uma coisa muito importante (...) de estar valorizando a cultura aqui do município que é muito forte. Nós criamos a Lei Ascânio Lopes, é uma lei de incentivo à cultura, com recurso próprio. Os vereadores aprovaram essa lei e o prefeito sancionou a lei, e nós já tivemos dois anos essa lei funcionando. No ano passado, por exemplo, nós

tivemos dezessete projetos aprovados. É uma coisa que o prefeito quer expandir porque deu muito certo. [E10].

(texto 16) A pessoa tem que estar residindo a mais de um ano no município. Essa pessoa pode receber até doze mil por projeto, esse projeto tem que abranger toda a cidade de Cataguases em termos de cultura. Por exemplo, locais públicos... Os lançamentos dos livros nós temos um percentual que é doado à secretaria de cultura, a secretaria de cultura manda pra biblioteca. Nós tivemos um aqui que foi um livro infantil que nós mandamos pra todas as escolas municipais e estaduais do nosso município. Então são esses critérios que tem pra lei. [E10]

O texto 15 reforça a importância atribuída por parte do poder público à lei. Já o texto 16 expõe de forma simplória os critérios estabelecidos para se ter um projeto aprovado, reduzindo-o à necessidade de residir no município e de haver contrapartida do projeto aprovado para a população da cidade, o que denotaria, a princípio, a função pública do projeto aprovado. Entretanto, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura não apenas apresenta muitas contradições no que se refere ao seu caráter *democrático*, como também encerra em si todo o comprometimento do poder público municipal para com a cultura.

Os critérios estabelecidos para a aprovação dos projetos (ver anexo D) funcionam como mecanismos de manutenção das atividades culturais nas mãos de uma elite cultural dominante e banca. Primeiramente, a obrigatoriedade de um projeto opera em si o estabelecimento de exigências que negligenciam já grande parte das classes excluídas, uma vez que pressupõe o acesso à educação formal necessária para estruturar um projeto a partir de um pensamento linear racionalmente estabelecido. Além disso, considera a adequação e a experiência dos envolvidos no projeto, a partir de seus currículos, a fim de ter garantias que a proposta apresentada seja exequível.

Outros critérios estabelecidos consideram o impacto das propostas na cidade. Não obstante o caráter socializador que estes critérios possam exercer, a própria necessidade de projeto delimita a possibilidade de participação, de forma que configure um processo falsamente democrático.

(texto 17) A gente [do Movimento Negro] precede ser, como a gente está registrada bonitinho, é ver assim a questão de governo mesmo, fazer projeto, projeto de lei, que tem da Lei Ascânio Lopes, entendeu? Entrar ai com esse projeto. Mas há essa dificuldade, mas também por parte nossa também, dificuldade de elaborar o projeto e chegar lá, entendeu? [E4].

O texto 17 reflete claramente a dificuldade que os representantes de movimentos culturais historicamente excluídos enfrentam para obter financiamento a partir da submissão de um projeto, uma vez que há pouca afinidade com este tipo de documento e do formalismo do processo. A análise do resultado dos editais lançados nos anos de 2011 e 2012 indica que a necessidade de formalização de uma proposta afasta grande parte dos envolvidos com manifestações culturais que não são contempladas nem pelas fundações culturais nem pelo poder público. Em 2011 foram inscritos 59 projetos, dos quais 17 foram agraciados com financiamento que chegaram a R\$12.000,00, totalizando um investimento de R\$161.684,78. Os 17 projetos aprovados para o ano 2011 constituem três propostas de shows e festivais de música, três festas de música *regional* e *comidas típicas*, um festival de literatura, um projeto de cineteatro, um congresso de arquitetura e oito livros<sup>108</sup>.

Na frieza dos números salta aos olhos o fato de mais da metade dos projetos financiados tratarem de livros a serem publicados por escritores, em sua maioria, já renomados na cidade. Esta constatação corrobora o pressuposto que aponta o excesso de formalização exigido na elaboração da proposta como uma barreira de entrada para a inserção das produções culturais de classes excluídas, uma vez que é legítimo considerar que o alto índice de aprovação de projetos de livros se deve fundamentalmente à capacidade que os proponentes apresentam de estruturar suas propostas numa lógica de racionalidade imputada ao projeto a partir dos critérios de seleção. Outra evidência do caráter restritivo é o fato de os projetos musicais estarem direta ou indiretamente vinculados às fundações culturais da cidade, atribuindo às propostas o continuísmo elitista já embutido na ideia de cultura das fundações<sup>109</sup>.

(texto 18) Essa Lei Ascânio Lopes aí beneficiou quem? Livro você viu um monte né? Teatro, você viu algum? E muita gente mandou? Quem é a comissão julgadora, desse projeto, você sabe? [E12]

(texto 19) A Lei Ascânio Lopes que tem ajudado bastante. Só que eu acho, também, que são muito cartas marcadas. Eu acho assim, eu acho esses projetos o seguinte: você foi aprovado duas vezes, na terceira, você num entra mais não. Eu acho que, se não partir da pessoa, que eu acho que a pessoa tem que entender que num é mais... que a pessoa já vive de escrever, pra quê botar isso num projeto? (...) Deixa pro cara que tá escrevendo agora, igual o Rodrigo nosso lá da, da escola. Escreveu um livro, tá tentando publicar o livro... é o primeiro livro dele... Deixa ele entrar, sabe? Então,

---

<sup>108</sup> Cataguases vai financiar 17 projetos aprovados pela Lei Ascânio Lopes. *Cataguases Viva*, 29/08/2011. Disponível em <http://cataguasesviva.wordpress.com/2011/08/19/cataguases-vai-financiar-17-projetos-pela-lei-ascanio-lobes/>. Acesso em 15/02/2012.

<sup>109</sup> Questão a ser abordada na seção 7.3.

você fica competindo com nomes *consagrados*<sup>110</sup>. (...) Igual esse pessoal do festival de marchinhas... Eles puseram um ano, não conseguiram... No segundo ano eles puseram numa Lei Estadual. Ganharam! Aí agora, conseguiram a aprovação. Depois, conseguiram a aprovação na Lei Municipal. Mas poxa gente! [E7].

O texto 18 reforça o aspecto negativo do grande número de projetos de livros aprovados pela comissão avaliadora das propostas submetidas. A falta de clareza acerca dos avaliadores e dos critérios utilizados aparece também nos textos 18 e 19, de forma que pese a dúvida sobre os projetos selecionados, uma vez que estes representam integralmente o continuísmo e a manutenção da produção cultural nas mãos da classe culturalmente estabelecida, de forma que uma possível alternativa fosse a impossibilidade de recorrência do financiamento de um mesmo proponente/proposta. É preciso destacar que a crítica que recai sobre o grande número de projetos de livros aprovados em nada se confunde com o potencial de transformação através da leitura, uma vez que tem como objetivo reforçar que a Lei opera a manutenção de privilegiados e excluídos. Por fim, o texto 19 explicita uma distorção no financiamento do projeto *festival de marchinhas*, agraciado tanto pela Lei Municipal quanto pela Lei Estadual, duplicando a entrada de recursos para uma mesma proposta.

O caráter continuísta impresso na pretensa democratização do acesso a recursos através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura pode ser percebido também na análise dos projetos inscritos, que reforçam aqui a restrição imposta já nas exigências estabelecidas para o acesso ao financiamento. Em 2012, dentre os 43 projetos inscritos, 21 dizem respeito a livros; 4 a projetos de canto e dança de matriz afro; 2 a gravação de CDs por bandas; 3 shows e 3 festivais de música; 2 festivais de dança; 2 festivais de música *regional* e comida *típica*; 1 documentário; uma proposta de inclusão digital; uma peça de teatro; um festival de orquídeas<sup>111</sup>.

O processo de exclusão aos recursos públicos voltados para a cultura se manifesta tanto nas barreiras de entradas impostas pelos editais quanto na seleção das propostas. Na seleção do edital lançado em 2012 foram aprovados 22 projetos, sendo 15 livros; 2 shows e 1 festival de

---

<sup>110</sup> O termo *consagrado* substitui os nomes de autores da cidade citados na entrevista.

<sup>111</sup> 42 projetos são inscritos na Lei Ascânio Lopes. *Site do Marcelo Lopes*, 25/09/2012. Disponível em <http://www.marcelolopes.jor.br/noticia/detalhe/10351/42-projetos-culturais-estao-inscritos-na-lei-ascanio-lopes>. Acesso em 26/09/2012. Embora o título da matéria noticie 42 projetos, foram inscritos 43 projetos listados na própria matéria veiculada.

música; 1 festival de música *regional e comida típica*; um projeto de inclusão digital; uma peça de teatro<sup>112</sup>. Dentre os projetos aprovados, seis já haviam sido contemplados em 2011.

Além disso, cabe destacar novamente o grande número de livros aprovados. Minha posição crítica frente à aprovação dos projetos com propostas de publicação e livros se justifica por acreditar no menor poderio que cada livro individualmente pode exercer enquanto mecanismo de transformação através da arte. Faço novamente a ressalva da minha crença na leitura como mecanismo de transformação, mas credito esta transformação a um processo contínuo e de longo prazo, que não se esgota em um livro adquirido por meio da contrapartida social exigida pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Por consequência, acredito ser esta a outra nuance do caráter restritivo da lei, que visa a servir mais aos proponentes das propostas que aos cidadãos, como pode ser verificado no texto 20.

(texto 20) É livro... às vezes até um show. Mas assim, duas pessoas ou três, é muito individual. Não é um trabalho social, não. Projeto é bem individual mesmo [E7]

Além da barreira criada sob o manto de uma falsa democratização, a Lei de Incentivo gera outro efeito nocivo. Junto às políticas de preservação do patrimônio modernista, à criação da lei é conferida a totalidade do comprometimento do poder público para a cultura. O texto 21 evidencia a importância da lei, porém, reforça seu caráter contraditório por esgotar as possibilidades de atuação por parte de poder público. Dessa forma, por concentrar na lei seus esforços, não consegue atender às demandas culturais existentes, principalmente da classe pobre e sem acesso à educação formal necessária para formular propostas que se adequam aos requisitos da lei.

(texto 21) Eu penso que o poder público focou na lei Ascânio Lopes... um grande atrativo, somou muito... Mas eu acho que focou apenas nisso, sabe? E não é assim... Ah a lei Ascânio Lopes, tudo bem! Lei Ascânio Lopes, mas e aí? Mais o quê? Então... precisava ter essa parceria, da Secretaria de Cultura, que tivesse estipulado uma secretaria de cultura à altura, que atendesse à demanda de Cataguases, que não é pouca, entendeu? [E9]

A capacidade do poder público em estabelecer políticas voltadas para a população se mostra inócua, de forma que o desenvolvimento de atividades culturais fique dependente da

---

<sup>112</sup> Secretaria de Cultura de Cataguases divulga os projetos aprovados na Lei Ascânio Lopes. *Jornal Leopoldinense*, 26/12/2012. Disponível em <http://leopoldinense.com.br/base.asp?area=noticias&id=11815>. Acesso em 02/01/2013

aprovação do projeto. Assim, o poder público encontra no aparato legal a chancela para esvaziar qualquer possibilidade de produção artística das classes desfavorecidas, e por consequência – retomando a amplitude da ideia de estética em Lukács – a possibilidade de ver refletido na arte não apenas as contradições da realidade, mas também a tomada de posição frente aos conflitos que passam não apenas pelas questões de ordem econômica, a base, como também de ordem política, numa relação dialética superestrutural. Além disso, desloca a responsabilidade do fracasso dos projetos ao insucesso da proposta elaborada. A pretensa democratização da cultura não possui apenas efeitos simbólicos quando serve os substratos sociais desfavorecidos, mas também oblitera a noção de diferença e conflito de classe na planificação social forjada, cujo escape reside na meritocracia de cada um dos seus membros.

(texto 22) Isso [a Lei de Incentivo à Cultura] é o que existe. Eles fazem o seguinte... como as Fundações já fazem a cultura em Cataguases, então vamos entregar pra eles o que eles querem, né? Pelo menos nas últimas [gestão municipal], foi assim, né. Essa última agora, e a... e eu lembro um prefeito disse... Eu presenciei isso. “As Fundações sabem fazer cultura em Cataguases, nós não precisamos intervir em nada, né?”. (...) Então, nos últimos trinta anos não houve em Cataguases, nas gestões públicas, nenhum interesse pelo processo de aculturação da cidade, sabe? [E6]

A decisão do poder público municipal encontra respaldo nas fundações culturais presentes na cidade. O texto 22 torna claro que o vazio da participação da gestão municipal se deve à responsabilidade deslocada e preenchida para e pelas fundações culturais, uma vez que estas *já fazem cultura*. As iniciativas ficam totalmente dependentes das demandas levantadas pelas fundações culturais, ao passo em que o poder público se afasta por completo das discussões sobre cultura na cidade, como pode ser observado no texto 23.

(texto 23) A visão, eu acho que até dos dirigentes, porque, você tem uma vontade que são das instituições, mas nestes últimos dez anos nenhum político compactuou com essa ideia também. (...) uma das ações que eu tive contato lá com vereadores eleitos, nós tentamos fazer uma reunião com essas novas lideranças do ano que vem [2013]... de 15 nós só tivemos 2 vereadores presentes, não foi o representante do prefeito eleito nem do que saiu. O poder público, ele não abraçou de criar uma política pública voltada pra essa indústria cultural ou do desenvolvimento cultural. O que eu acho que, por ter ficado só no setor privado, isso limitou. [E5]

(texto 24) Ele [o poder público] lá e a gente [representante das instituições] aqui. As instituições se tornaram autossuficientes, no caso, eu posso estar me equivocando dizendo isso, mas é o que eu sinto, sabe? [E9]

O texto 24 remete à autossuficiência que as fundações assumiram, em virtude da ausência do poder público e indubitavelmente da conveniência que a apropriação das demandas culturais por parte das fundações exerce. Desta forma, o poder municipal assenta sobre o capital a construção de uma política cultural para a cidade. Se antes o interesse do capital sobre a cultura na cidade havia se deflagrado em virtude de um interesse político evidentemente acompanhado de uma manutenção da ordem econômica, a faceta contemporânea de uma apropriação cultural exime o interesse no poder político, contudo, respingando sobre a ordem econômica que o capital mantém sobre a cidade.

## **7.2 O Capital e o Círculo Privilegiado da Cultura**

Passados quarenta anos do fervor da elite econômica e cultural pela arquitetura modernista, a aproximação entre capital e cultura é revigorada a partir de interesses individuais dos donos das indústrias, membros das famílias proprietárias ou pessoas ligadas à administração das empresas, dando origem a três fundações culturais. A primeira fundação formalmente constituída remonta a 1984, quanto Simão José Silva, fundador e proprietário das Indústrias Químicas Cataguases, hoje grupo Bauminas, cria a Fundação Cultural Francisco Inácio Peixoto (FUNFIP), em homenagem ao mecenas da arquitetura modernista na cidade. O interesse de Simão pela produção cultural passa pelo teatro, atividade com a qual teve contato durante sua formação acadêmica na Universidade Federal de Ouro Preto. Em 1989, a FUNFIP tem seu nome alterado para Fundação Cultural de Cataguases, justificada no intento de divulgar o nome da cidade e na amplitude das ações da fundação que extrapolavam as fronteiras cataguasenses. A última mudança no nome da fundação se dá após o falecimento do fundador, em 2002, a fim de criar referência concreta à figura de Simão José Silva.

A segunda fundação criada na cidade data de 1995. À época, o presidente da companhia geradora e distribuidora de energia elétrica da região, Companhia Força e Luz Cataguases-Leopoldina, hoje Energisa, tinha como interesse fundar um museu da eletricidade, distribuído em duas sedes. A Usina Maurício, vigésima usina construída no país, abrigaria o aparato tecnológico de máquinas geradoras de energia do final do século XIX. A outra sede abrigaria todo acervo documental do museu, situando-se no centro da cidade, ao lado do conjunto administrativo da empresa. Apesar de ter havido uma intenção restrita ao museu da eletricidade, a ideia ganhou outra conotação quando o responsável pela criação do museu

interpelou o presidente sobre a necessidade de se criar atividades paralelas, a fim de aumentar a demanda de público.

(texto 25) Eu já tinha um trabalho paralelo com o teatro, né, que eu tinha... era diretor do grupo de teatro... a gente já trabalhava com arte, já estava sentindo envolvido, já tinha galeria de arte em Cataguases, e tal. Aí, eu falei: “Presidente, vai sair um artigo na revista Arquitetura e Urbanismo sobre o Museu d’Orsay, da França, uma crítica, que ele não se sustentava mais, simplesmente o acervo. Então que... deveria haver a necessidade de um fluxo indireto no museu, e tal.” [E6]

A partir da necessidade de gerar demanda para o museu, foi criada uma escola de arte que atendia mais de 100 alunos, na qual foram incorporadas atividades culturais de teatro, aulas de música – piano, baixo, bateria, guitarra, violão e canto. Com a incorporação destas atividades, os responsáveis se viram diante da necessidade de institucionalizar e estruturar o estatuto para submeter projetos à Lei de Incentivo à Cultura, dando início à Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho.

(texto 26) A gente tinha um trabalho muito focado no folclore. Que o folclore, o folclore estava morto em Cataguases e aqui no entorno. A gente conseguiu através de muito pouca coisa, porque eles precisam de pouca coisa... fizemos uma parceria na Aurora Têxtil, que entrou com tecido, entrou com aquisição de instrumento, essas coisas. E reativamos todos esses grupos da época, Charola, Bate-Pau, Folia de Reis, Congado... A região toda, pegando Ubá, Rio Branco, São Geraldo, eh... Muriaé, os distritos de Cataguases, Laranjal... E criou-se uma... deu vigor a esses segmentos do folclore. Então, isso tudo ficava junto aqui. E a Fundação já bem saudável, já bem postada em relação a o que fazer. Com ferramentas, pelas leis de incentivo. E a Força e Luz, na época, estava bem envolvida com isso tudo, porque viu que era legal. [E6]

O texto 26 ilustra a expansão das atividades da fundação cultural incorporando manifestações culturais historicamente excluídas da agenda cultural da cidade, todavia, sob o rótulo distintivo e planificador do folclore. Os fragmentos em destaque no texto 22 deixam claro que as atividades desenvolvidas foram suportadas tanto pelo estreito laço com as empresas do grupo – Aurora Têxtil e Companhia Força e Luz – quanto pela Lei de Incentivo à Cultura.

A terceira fundação cultural da cidade nasce em 1999, a partir do interesse de Marcelo Peixoto pelas artes sob influência de seu tio, Francisco Inácio Peixoto. Ancorado no suporte da Companhia Industrial Cataguases, empresa de propriedade da família Peixoto, o Instituto Francisca de Souza Peixoto inicia suas atividades com cursos de música, artesanato, teatro de

rua e de bonecos, publicações de livro, projeto de resgate de histórias vida e memória oral e projetos de leitura nas escolas públicas, cuja extensão visava, sobretudo, a participação dos funcionários e familiares.

O envolvimento das empresas privadas com questões sociais, cuja inoperância do Estado não permite atender, assume sua forma institucional com a disseminação da ideia de responsabilidade social. Assim, as empresas compreenderam a aproximação de questões sociais como possibilidade de retorno da imagem, incorporando então às suas estratégias. Esta investida das empresas no campo cultural, assim como em outros campos que abarcam a esfera social, indica a tentativa de resolver na esfera superestrutural problemas que tem sua origem nas contradições da vida material, nas consequências que o capitalismo e a precarização do trabalho geram.

Esta investida das empresas remonta às primeiras ações filantrópicas praticadas pelas corporações americanas no final do século XIX, ancoradas em motivações religiosas em que obras de caridades compunham parte de uma cultura social plena (DUPAS, 2005). As ações empresariais norte-americanas se legitimavam na tentativa de responder aos impactos que a crescente industrialização e urbanização, ressoando como respostas às contradições trazidas pela consolidação dos modos de produção capitalista, em consonância com a capacidade de algumas instituições em atender a demanda da população pobre (GUILHOT, 2004). Desta forma, a amplitude das ações das empresas traz não apenas seu caráter paliativo, mas também a racionalidade imperativa nas organizações industriais da época, sendo o ponto de chegada às fundações vinculadas às empresas, que para Dupas (2005), representam uma espécie de *burocracia da vontade civil*, que edificava a filantropia como *alternativa privada ao socialismo*.

(texto 27) Porque de certa forma, o braço cultural da Bauminas é a Fundação Simão, é a Casa de Cultura Simão, entendeu? Com toda dessa política de inserção do terceiro setor de responsabilidade social, as instituições culturais ligadas às empresas foram ganhando força, e isso aqui em Cataguases é mais que claro, entendeu? [E9]

(texto 28) nenhum ser humano é inocente, as pessoas não fazem de forma totalmente inocente. E as empresas, eu acho que elas tem objetivos muito claros. Um: a lei permite que eles façam investimentos eh... abonos fiscais, né? Tem privilégios fiscais, né, pra poder investir na cultura. Então, eu acredito, assim, que tem empresas que talvez sejam até sinceras, por ter um diretor ou então uma cliente na área da arte... E o outro, meramente uma

questão econômica, ou: “ah, não vou dar pro Governo porque ele rouba. Talvez aqui eu veja pra onde que ele tá indo”. Mas tem hora que tem intenção, eu acredito que sim, de sonegar imposto, envolvida em todo o movimento. [E5]

Os textos 27 e 28 indicam de forma explícita a relação entre as fundações culturais e as empresas. A institucionalização do apoio à cultura, num primeiro momento, já sinaliza duas apropriações que revelam parte das inúmeras contradições existentes. A primeira delas seria o emprego de recurso legitimamente público, uma vez que declaradamente as empresas ligadas às fundações utilizam da prerrogativa de dedução de até 4% do ICMS. O texto 28 indica que a opção das empresas passa por considerar a ineficiência do Estado no emprego dos recursos, além de ressaltar que existem casos que este recurso pretensamente empregado nas fundações tem como função a sonegação de imposto.

O primeiro argumento implica necessariamente a segunda contradição – que é silenciada no texto –, no caso, a determinação privada de uma demanda que é essencialmente social. O capital assume para si o que deve ser incluído na *oferta de cultura*, conseqüentemente, o que deve ser ou não considerado cultura, de forma que não apenas dissocie a ausência de uma *formação cultural* das próprias contradições do modo de produção capitalista, como também a possibilidade de resistência, de tomada de posição na elaboração artística em sua particularidade resultante da apreensão do indivíduo acerca dos conflitos existentes.

(texto 29) uma [empresa] que eu sou um pouco mais ligado, pelo menos na assessoria de comunicação, que é a CBA/Votorantim, e talvez a empresa mais complicada que nós temos aqui na região, porque tem mineradora, ela deixa um impacto ambiental grande. Eu desenvolvi um projeto para eles, de desenvolvimento local, e a fala, pelo menos do Diretor foi a seguinte: “Olha, eh, nós destruímos, acabamos com o local em termos geográficos, mas nós queríamos deixar alguma coisa eh, aqui, que não fosse isso. E um dos eixos que eles pegaram foi até aliado a nós, que é estimular esse desenvolvimento de uma economia cultural dentro da região. (...) Então, assim, quando você olha esse desenho, que foi apresentado por esses gestores, parece que há uma intenção até de que: “Olha, se acabar a empresa, ou eu não tiver aqui mais, pode ser que fique aí um desenvolvimento”. E hoje, quando você monta um projeto desse, pelo menos a CBA, ela pergunta qual é a sustentabilidade do projeto. E ela tem um prazo de financiamento. Por exemplo, as verbas da CBA são três anos de financiamento. Se em três anos você não conseguiu sobreviver sozinho com o projeto, ela sai fora. Então, ela tem uma política assim. Então, assim, quando você olha pra política, você tem a ideia de que: “Olha, eu estou te dando uma oportunidade pra você estar estruturando algo que possa sobreviver e continuar de alguma forma, nesse sentido”. [E5]

O texto 29 revela outra nuance de grande relevância para se compreender a aproximação do capital frente às atividades culturais. A iniciativa da CBA/Votorantim em investir em projetos culturais parte de um interesse em dar uma resposta à comunidade de Itamarati de Minas, cidade circunvizinha a Cataguases, em virtude dos danos causados ao meio ambiente e à geografia do local pelas atividades de exploração de minério na localidade que findam em julho de 2013.

Antes de tratar da contradição entre os elementos de base e superestrutura, cabe ressaltar que a atividade mineradora exaure toda a capacidade do solo, conseqüentemente, da possibilidade de uso futuro para uma nova atividade de produção. Os lucros obtidos neste tipo de atividade econômica são vultosos, uma vez que a alta especificidade da exploração impõe desde o início barreira de entrada para que indivíduos ou grupos sem acúmulo de capital possam explorar a terra, conseqüentemente, a inexistência de concorrentes. Este cenário não cria apenas o monopólio na exploração da natureza, mas também o monopólio sobre a força de trabalho necessária para transformação dessa natureza, tendo como consequência a oferta de baixos salários. Assim, ao esgotar as possibilidades que a natureza da região oferece, a CBA/Votorantim esgota também as próprias possibilidades de trabalho a partir da natureza, considerando o caráter danoso das atividades mineradoras. No caso de Itamarati de Minas, acrescentam-se o baixo número de empregados da localidade e a insignificância dos royalties pagos ao município<sup>113</sup>.

A contrapartida oferecida pela empresa visa remediar as contradições da exploração de ordem material, tanto do trabalho quanto da natureza, por um suposto projeto de desenvolvimento sustentável a partir da cultura que remete à substituição da Companhia Vale do Rio Doce por Carlos Drummond de Andrade em Itabira-MG identificada por Saraiva (2010), em função de uma possibilidade de término da atividade mineradora naquela região em 2025. Outra contradição se opera quando a empresa exige um projeto cultural sustentável, uma vez que a atividade exercida por ela, empresa, exclui na essência qualquer possibilidade de sustentabilidade, mesmo após a sua saída do local. O caráter pernicioso da aproximação do capital junto à cultura não se apresenta contraditório somente em sua dialética interna, no próprio aprisionamento das produções culturais. A tentativa de resolução das contradições de

---

<sup>113</sup> CBA suspende a partir de julho atividades em Itamarati de Minas. *Site do Marcelo Lopes*, em 06/05/2013. Disponível em <http://www.marcelolopes.jor.br/noticia/detalhe/13101/cba-suspende-a-partir-de-julho-atividades-em-itamarati-de-minas>. Acesso em 07/05/2013.

ordem material a partir do investimento em cultura reforça a abstração da própria contradição que a exploração do capital exerce, uma vez que vê na superestrutura a resolução dos problemas da base.

A concepção materialista da estética deposita na obra de arte a própria apreensão da realidade e tomada de posição do artista, tendo como consequência a possibilidade de superar as contradições e conflitos sociais. Entretanto, a apropriação da produção artística coíbe esta possibilidade de superação. Esta apropriação do capital configurada no aparato institucional das fundações culturais identificada nos últimos 20 anos representa a forma burocrática da produção cultural. Todavia, a análise materialista histórica da produção cultural na cidade permite identificar outras formas de controle das manifestações culturais – potencialmente transformadora – por parte do capital, a fim de suprimir o caráter de resistência da arte.

(texto 30) O Carnaval em Cataguases, que seria uma atividade, um momento de subversão, um momento de crítica... O Carnaval era patrocinado pelas fábricas... Você tinha escolas, grupos, né, os chamados cordões, grupos de folião que eram patrocinados pelas fábricas... As pessoas não vão pra rua pra Cataguases pra brincar o Carnaval, elas vão pra assistir Carnaval! Uma postura extremamente passiva diante do, da manifestação. Então essa passividade, eu acho que ela tá muito presente em tudo aqui na cidade. Na participação política, na participação cultural... [E11]

O texto 30 indica o controle das fábricas sobre a produção do carnaval, que a priori seria uma manifestação revestida de subversão à ordem imposta pelo capital e outras instâncias superestruturais como a religião e a política. Este controle implica não apenas na impossibilidade de mudanças na realidade dos indivíduos, mas também a passividade dos indivíduos frente a questões de ordem política e cultural. A apropriação da cultura mantém uma atmosfera de camaradagem que apazigua as contradições das relações de trabalho, servindo para domar os instintos revolucionários (ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

Em sua relação direta com os elementos de base, a inércia oportunamente imposta pelos proprietários das fábricas incide também sobre as questões intimamente conectadas com a reivindicação operária e a possibilidade de mudanças efetivas nas condições impostas ao trabalho pelo capital, de forma que as empresas imputassem a ordem nas manifestações do dia do trabalhador, que historicamente reverbera contrariedade à relação entre capital e trabalho.

(texto 31) As festas de 1º de maio eram lindas, tá. As fábricas todas elas tinham uniforme. A Industrial tinha um uniforme, saia azul pras moças, camisa branca, homem macacão. A Irmãos Peixoto tinha a saia marrom e camisa branca. A Manufatora tinha a saia marrom e a camisa duas cores, na frente uma cor, atrás outra, no centro - Companhia Manufatora, Companhia Industrial, Irmãos Peixoto. Então a festa era linda, o tiro de guerra ia à frente, a polícia militar, soldado e a banda tocando e os operários fardados cantando o hino a Cataguases, o Hino Nacional, o Hino a Bandeira. E após o encerramento, começava lá, lá em cima na avenida, na praça de esportes hoje. E quando chegava à Praça Getúlio Vargas, quando todos chegavam ali, paravam, fazia um discurso, o prefeito fazia discurso, as professoras falavam, o diretor do Colégio Cataguases falava também, falava um pouquinho sobre o desfile, soltava foguete, a gente comemorava aquilo. Só que depois, após o desfile, a gente tinha que ir embora pra casa, tirar a roupa. Porque não podia ficar na rua com o uniforme da fábrica, não era permitido, só no trabalho. Era um regulamento, a gente obedecia, mas era bonito, muito lindo. A gente encontrava, conversava e nesse encontro, a gente encontrava pessoas de outra fábrica, tinha assim um pouquinho, um ciuemezinho<sup>114</sup>.

O texto 31 amplia a ideia de controle exercida pelos patrões sobre os trabalhadores. Este controle transforma toda a potencialidade reivindicadora do dia internacional do trabalho em subserviência, conformidade e exacerbação de ser operário de uma fábrica ou de outra. Os gritos de protestos são substituídos por atos de ordem compostos pelos discursos oficiais, pelo militarismo, pelo culto ao unitarismo municipal e nacional e pelas vestes que distinguem a quem cada operário era servil, todos componentes de uma cidade que se lança de maneira pretenciosa pelo próprio capital à *vanguarda* e ao *espírito progressista*.

Retomando as questões relativas ao envolvimento das indústrias com a cultura na cidade, observei que os projetos desenvolvidos pelas fundações culturais transitaram durante os últimos vinte anos entre a função social e a promoção do espetáculo. Os projetos assumidos como de cunho social abarcam atividades de dança, teatro, percussão, pintura, capoeira, artes plásticas e artesanato. Já os espetáculos, acentuados nos últimos oito anos, combinam apresentações musicais de artistas locais e consagrados, e teatro. Apesar da existência de uma reserva de recurso – legitimamente público, em função dos incentivos fiscais recebidos pela empresa *apoiadora* da fundação – destinada à produção artística local, a seleção dos contemplados não se dá pelo *mérito* irrestrito das propostas inscritas, mas sim pelo que é de interesse da fundação cultural, requisito que antecede e acompanha a avaliação da proposta.

---

<sup>114</sup> Depoimento de Idmar Vilela, p. 184-185. In: ALONSO, P. H. (Org.). *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases*. Cataguases: Instituto Cidade de Cataguases, volume 4, 2012.

(texto 32) A gente lança no site [*o edital para músicas e grupos de teatro da cidade*]. Então, a gente tem uma verba destinada a isso. Então, por exemplo, cada espetáculo a gente tem um cachê... se for de fora é o seguinte: são seis projetos, seis peças ou bandas. A gente tenta dividir: três aqui de Cataguases e três de fora. Então a gente inscreve vários e a gente seleciona depois o que tem mais a ver, com o estilo da casa, entendeu? [E1]

A ênfase no entretenimento nos últimos oito anos sentenciava forte mudança na política das fundações, particularmente da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho. Além das atividades ligadas a música e teatro, que em 1995 serviram como complemento à criação do Museu da Eletricidade, a fundação se solidificou na cidade a partir da criação do Centro das Tradições Mineiras (CTM), em 2000. Localizado numa área carente da cidade, em seu início o CTM atendia mais de 600 crianças através de oficinas de teatro, artes plásticas, percussão, dança, artesanato, dentre outras. Entretanto, a partir de mudanças ocorridas na coordenação e, por consequência, na própria fundação, o escopo dos projetos foi totalmente remodelado, ao passo em que o caráter social dos projetos desenvolvidos no CTM é substituído por uma proposta de formação artística profissionalizante.

(texto 33) Eu estou lá no CTM desde que fundou. (...) Aí, o primeiro dia foi uma seleção pra ver a aptidão das crianças. Então tinha aula de artes visuais, artes plásticas, dança, teatro, capoeira, manequim, percussão. E aí as crianças participavam de todas as oficinas, era um pouquinho [de cada oficina], foi um dia inteiro, manhã e tarde. E fim de semana, no sábado. E aí, as crianças iam, se apresentando e a gente vendo a aptidão de cada um. Nessa primeira peneirada ficaram seiscentas crianças. (...) assim funcionou muito tempo dessa forma. Os meninos, eles só tinham direito a fazer uma oficina, porque não tinha jeito [*por falta de espaço*]. Aí foi diminuindo um pouquinho o número, mas ainda assim, por muito tempo, ainda ficava assim uns quatrocentos alunos. (...) Aí, com o tempo, mudou a coordenação, mudou o perfil do projeto, também. (...) entendeu-se que todos os alunos teriam que fazer todas as oficinas. Aí aumentou a carga horária das crianças. Passou de segunda a quinta de uma e meia às cinco e meia. Aí, eu falei “isso não vai dar certo”. Primeiro: porque eles já estão acostumados com a escola, que é essa obrigação, essa obrigatoriedade de frequência. E lá estava fazendo a mesma coisa. Isso vai perder o prazer. Eu acho que a arte tem que estar ligada diretamente ao prazer, senão não funciona. Eh, aí, o que aconteceu? Foi sumindo aluno... E aí, tá. Hoje, eles têm, assim, uma bagagem muito grande, mas eu acho que essa carga horária apavorou essas crianças. Por quê? Primeiro, porque não podia faltar. E segundo, menino de dez, doze anos, fazer aula de manhã e ainda fazer a tarde, mais quatro horas de aula, né mole não, ninguém aguenta. E aula pesada, porque capoeira, dança, é pesado. (...) Eu, quando mudou tudo lá, eu estava com cinquenta e oito alunos. Agora, o projeto inteiro está com quarenta. [E7]

O texto 33 estabelece relação direta entre a redução do número de alunos que o projeto contemplava a partir da mudança estabelecida. A adoção de um ensino profissionalizante e

sua elevada carga horária atribuiu à atividade artística dos alunos um caráter massante, uma vez que as crianças tinham que combinar as atividades do projeto com as escolares. Além disso, outro aspecto significativo é a obrigatoriedade dos alunos fazerem todas as oficinas, que além de ser mais uma variante do esvaziamento do projeto, representa um ordenamento da produção artística.

A redução do número de alunos não implicou necessariamente uma queda nos gastos com o projeto. O texto 34 indica uma relação contrária, com o aumento da verba de R\$300.000,00 para R\$600.000,00, cujo impacto não reverbera a manutenção de uma estrutura que permitisse aos alunos permanecerem na instituição por quatro horas durante quatro dias na semana. Por se tratarem de alunos carentes, o não fornecimento de lanche serviu como desestímulo, principalmente por se tratar de atividades que demandam esforço físico, como dança e capoeira.

As mudanças realizadas implicaram não apenas no curso profissionalizante. O nome Centro das Tradições Mineiras dá lugar ao Ponto de Integração nas Artes (PINA), mais condizente com as atividades desenvolvidas. O texto 34 e 35 apontam que as mudanças implementadas no projeto tinham como claro objetivo a redução do número de alunos, e dessa forma, a absorção da verba para ser investida nos projetos de interesse exclusivo da coordenadora, como as atividades da Cia Ormeo de Dança Contemporânea, explícito nos textos 34 e 36.

(texto 34) E outra coisa, antes tinha trezentos mil anuais, dava pra fazer um rebuliço danado, tinha festa, era muito fera. Tinha folclore, tinha festa junina. Aí, agora, o que tem? Não tem mais nenhuma festa? Quando vai pedir um lanche pros meninos, fala com os meninos, pergunta se tá passando fome. E vêm seiscentos mil anuais. (...) Agora é quatro horas-aula por dia. Quatro dias por semana, então são vinte horas semanais. E não tem um lanche. Aí você imagina o menino sair de casa seis e meia da manhã, vão pra aula. Sete horas tá dentro da escola. Onze e meia ele sai, corre em casa, almoça, uma e meia ele tem que estar lá no CTM de novo. Sai às cinco, cinco e meia. Sem comer nada? A maioria deles não tem como levar lanche, não tem condições de levar lanche todo dia, de segunda a quinta. Então quê que acontece, um que leva um lanche, divide com o outro e tal, mas, a maioria fica sem lanche, fica lá com fome, fica só na água. Entendeu? Fica só na água. (...) Só, o que acontece, tem a Cia Ormeo de Dança Contemporânea, que é o profissionalizante que tá rolando aí... Que eles vão pra Portugal, vão pra Bahia direto, vai pra tudo quanto é lado. Com que grana que eles vão? (...) tipo assim, “vamos enxugar, vamos ter menos alunos”, né? Pra ter mais grana pra fazer outras coisas. Igual, eles foram pra Portugal, o pessoal da Companhia Ormeo. Como é que eles foram pra Portugal? [E12]

(texto 35) Bom, há uma coisa meio nebulosa que eles não falam tudo pra gente. O que ela passa é que era esse mesmo o projeto, era pra diminuir mesmo os alunos. [E7]

(texto 36) Ela [*a coordenadora do projeto*] sempre admitiu, comigo, numa reunião mais restrita, que ela só cuidava do Café com Pão [*nome da primeira versão do projeto*] porque ela queria ter o Ormeo, ela queria ter o elenco de dança. [E3]

As mudanças ocorridas em dos projetos da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho reforçam não apenas o processo de ordenação da produção cultural, mas também o engodo que permeia os investimentos através de recursos públicos que visam a atender a demandas privadas e pessoais. Porém, a determinação do que deva ser produto cultural não esgota na produção. Nos termos de Marx (2011), produção e consumo estabelecem relação ineliminável. A pauta estabelecida pelas fundações culturais é necessariamente o que pode ser absorvido pela cidade enquanto cultura, mesmo que através de espetáculos. Todavia, a histórica falta de convergência entre os interesses de grande parte da população e o que lhes é culturalmente ofertado cria um círculo privilegiado da cultura, a demarcação *espontânea* de um feudo capaz de absorver, de compreender *a verdadeira cultura*.

(texto 37) Eu acho assim, às vezes, por exemplo, a gente muda aqui um pouco do [*Fundação*] Ormeo. Mesmo assim, o estilo de músicas, de show [*realizados pela Fundação Ormeo*], é um pouco diferente do nosso. Mas normalmente é o mesmo público, entendeu? Assim, aqui eu acho que basicamente é até um pessoal mais velho, dependendo do estilo de música. Aqui a gente já é mais pro lado da MPB, uma coisa mais light. Mas é o mesmo movimento, é um ciclo mesmo, é o mesmo pessoal. Eu não sei, porque a gente tenta. Quando a gente faz a divulgação, mesmo dentro da empresa, a gente vê uma certa resistência, ainda mais quando é no [*Centro Cultural*] Humberto Mauro, que eles acham que é muito elitizado, entendeu? Eles acham que essa parte, ainda mais elitizada. Eu acho que criou um pouco, uma resistência. [E1]

(texto 38) Existe sim um grupo cativo. As pessoas que saem, que vem, sabe aquela figurinha carimbada... Mas isso depende muito da atração a ser oferecida. Depende muito do público que você atinge. [E9]

Os textos 37 e 38 permitem identificar o caráter restritivo das atividades oferecidas pelas fundações a partir da própria definição do que é ofertado. A ideia de cultura utilizada pelas fundações está intimamente ligada à promoção de espetáculos, ao *cult*, atrelada à forma como atributo estético. O não reconhecimento por parte da população das atrações ofertadas leva necessariamente à não participação, a formação do *ser sem cultura*. A cultura se constrói não

necessariamente a partir da formação na sociedade, mas para a sociedade, engenhosamente pensada para fins de dominação. Os valores e fabricados contemplam a afirmação acerca de um universo superior, deslocado por sua magnitude e grandeza, do mundo cotidiano, como cultura afirmativa (MARCUSE, 2004), uma extensão exata da dominação exercida pelo capital frente ao trabalho.

Em sua dialética interna, a afirmação do que deva ser considerado produção cultural implica também o que não é cultura, ou no mínimo, o que deve ser marginalizado enquanto manifestação cultural. O texto 39 explicita que a operacionalização da cultura pelo capital restringe a possibilidade de manifestações culturais de grupos já historicamente excluídos, uma vez que a ideia de cultura assumida pelas fundações culturais não contempla este tipo de atividade. Ademais, inexistente o amparo legal, de forma que o lastro superestrutural entre produção artística e instância político-jurídica delega ao capital a possibilidade de uso das leis e produção da cultura.

(texto 39) A gente sabe que uma instituição, graças à Lei de Incentivo, ela determina o que é, o que seja bom culturalmente ou não pro público consumir. É o perigo da Lei, né? Porque acaba sendo bom aquilo que uma instituição determina que é bom. E uma instituição tá longe de saber o que é melhor ou... Talvez ela possa compreender de cultura, mas é o que é interessante pra ela. Porque, primeiro, a... a Lei de Incentivo, ela é interessante pras empresas participarem pra dar visibilidade, né? Geralmente as empresas querem participar da Lei, desde que tenham visibilidade. (...) se o cara não tá apoiado pela Lei, ele hoje se considera à margem de tudo, e vai definhando, definhando, até desaparecer [as manifestações culturais populares]. [E6]

A manifestação artística estabelecida na relação produção-consumo define não apenas o consumo a partir da oferta, mas também a oferta a partir do tipo de consumidor que se quer alcançar, tendo em vista o processo histórico de exclusão promovido pelo círculo privilegiado da cultura. As decorrências desse processo de monopólio da cultura provocam o distanciamento da classe que não se sente reconhecida nos bens culturais ofertados pelas fundações, ilustrado na manutenção de um público cativo nos eventos produzidos. As justificativas frente à manutenção de um grupo de privilegiados que consomem as promoções culturais por parte do capital passam por um suposto desinteresse da população pelo tipo de atração oferecida pelas fundações, atribuindo a culpabilidade deste distanciamento à incapacidade de compreensão dos homens frente ao *valor daquela arte* que lhes é ofertada. A falácia se desfaz não apenas na análise histórica sobre este processo de segregação, mas

também em elementos pontuais que dão pistas claras sobre o caráter restritivo das fundações culturais.

(texto 40) Eles tinham um projeto, fizeram um projeto maravilhoso de transformar a Fábrica (*edifício que sediou o Instituto Francisca de Souza Peixoto*) num museu maravilhoso! O projeto arquitetônico era lindo! E tinha condição de fazer porque tinha espaço, obras maravilhosas que têm lá, tudo guardadas, climatizadas. É tudo, assim, tem umas estantes assim, bota os quadros ali. (...) Tem Picasso, tem muita coisa boa, até [*Salvador*] Dali tem. Tá lá. Dentro dessa estufa, dessa sala climatizada. Muito bem guardada, sabe? Mas tá guardado! Igual a casa do Chico Peixoto, também, gente! Por que guardar aquilo? E aí, essa pobreza. Não adianta nada ter Djanira, Portinari... Mas a gente não tem acesso?! [E7]

(texto 41) Você vê lá, a Fundação Ormeo Junqueira Botelho fez o memorial Humberto Mauro lá... Que é um memorial que ninguém visita, fica mais fechado do que aberto... conseguiu uma verba monstruosa, por quê? [E11]

(texto 42) a arte, ela é ordinária, né? Ela vai se fazendo, ela é do dia a dia, ela não tem que ser extraordinária. Extraordinário é você fazer um teatro como o Centro Cultural Humberto Mauro. Bota ali umas telas bacanas. “Olha que bacana, é de isopor”. Chama a tia Irene pra vir aqui, chama Dona Iracema pra ver o que ela vai dizer. “Oh meu Deus, lugar bom, fresquinho, né?” Porque ela não tem nenhum contato, ela não vê, ela não se vê, ela não vai se encontrar ali. [E3]

As barreiras criadas pelas fundações culturais não se caracterizam apenas em seu caráter abstrato de efeito prático, como a exclusão da classe *inculta* a partir do cardápio artístico oferecido. As barreiras se apresentam também em seu sentido literal quando as obras, os espaços destinados às manifestações artísticas são *protegidos*. Os textos 40, 41 e 42 evidenciam que os bens culturais são mantidos à fruição dos mecenas, porém, não sem antes se justificarem a partir do efeito social a fim serem financiados com recurso público.

As restrições impostas inibem a possibilidade das classes excluídas reconhecerem, inclusive, o próprio patrimônio cultural decantado pelos grupos que exercem domínio político e econômico na cidade, como as obras de Djanira e Portinari, além dos espaços públicos. Não obstante ao interesse do poder público municipal e das fundações em preservar a *vocação cultural* da cidade, o texto 43 indica que esta se apresenta de forma contemplativa, estática, demarcando na cidade a distinção entre a vivência material e concepção abstrata. A preservação encontra um fim em si mesmo, sem reverberar na vida prática. O centro da cidade remete à elite, inacessível, de forma que o indivíduo só se reconheça no bairro. O *estranhamento* é reflexo do próprio processo que distingue materialmente as condições do

centro e da periferia, a não apropriação do espaço que se reafirma seu caráter extraordinário e que reverbera na manutenção das forças que diferenciam as classes econômica e culturalmente.

(texto 43) Eu levei os meninos do [Escola Estadual] Carmelita na casa da Nanzita. Nossa, mas você fica assim, sabe, parece que aquela casa vai fechar ali, e agarrar eles ali dentro e eles nunca mais vão sair. Fica todo mundo andando juntinho, assim... “Ô gente, pode olhar, é tudo aberto, não precisa ficar andando em fila não! Pelo amor de Deus, explora o espaço, olha a flor, olha o quadro que ela pintou daquela flor, vê se vocês veem alguma semelhança do dia que ela pintou com a flor que tá aqui hoje”. É isso que você tem que explorar, mas eles ficam muito apagados no ambiente que não é deles. Eles acham que aquilo não, não os pertence. Eles só se sentem bem no bairro deles e na escola deles. Fora dali eles são muito perdidos. (...) Eles não sabem de nada do que tem aqui. Quando você fala no Portal Humberto Mauro<sup>115</sup>, eles não sabem nem onde que fica, esses dias eu falei Avenida Humberto Mauro: “Onde que é isso, dona? Onde que é a Avenida Astolfo Dutra”. Você sabe onde é a avenida Astolfo Dutra? “Não, dona, o que é isso?”. (...) quando eles assinam o nome, por baixo eles botam: VR. Eu não sabia o quê que era isso. Botava o nome e escrevia VR. Aí, um dia eu perguntei, falei: “Gente, que isso que vocês colocam debaixo do nome?”. Achei que até que era uma gangue, sabe aquelas coisas assim? Comando Vermelho, aquelas coisas? Eu achei que era! “Ô dona, é [Bairro] Vila Reis, você num sabe entender não?”. Eles acham que o mundo deles é aquilo ali.  
[E7]

No caso das investidas em espaços de circulação, por ora denominados *espaços públicos*, Santos (1979) ressalta que repousar a constituição do espaço mais na forma do que na formação representa isentar as dinâmicas sociais que criam e transformam as formas, deslocando assim o foco unidirecional para a cristalização das coisas. Representa abrir mão da constituição histórica do espaço, e seus significados para sua sociedade ou, no caso de ver a cidade sob a lente dos projetos culturais do ideal industriário, renegar a cidade do cidadão.

É fundamental ressaltar que esta relação se dá a partir da vontade do sujeito sobre o espaço, mas também sobre formulações de um materialismo histórico, em que o sujeito produz a

---

<sup>115</sup> O Portal Humberto Mauro é uma obra construída pela Cia Força e Luz Cataguases-Leopoldina, via Lei Estadual de Incentivo a Cultura. Inaugurado em 2002, o portal homenageia o cineasta Humberto Mauro, em alusão a seu pioneirismo, inaugurando a produção cinematográfica brasileira. Trata-se de uma estrutura em ferro idealizada pelo escultor mineiro Amilcar de Castro. No início de 2013 a prefeitura decidiu instalar aparelhos de ginástica ao ar livre em vários pontos da cidade, tanto no centro quanto nos bairros. Em função de ser um local que atrai um considerável número de pessoas para a prática da caminhada e corrida, a Avenida Humberto Mauro, que abriga o portal, foi escolhida para ser um dos locais de instalação dos aparelhos de ginástica. Entretanto, pessoas ligadas às atividades culturais na cidade se manifestaram contrária à instalação destes aparelhos, argumentando que esta ação da prefeitura violaria a obra que homenageia o cineasta. Além de ilustrar a necessidade contemplativa imposta às obras de arte na cidade, tal argumento viola o próprio conceito adotado por Amilcar de Castro. O uso do ferro pelo escultor se justifica na dinamicidade que a obra sempre irá apresentar, uma vez que o ferro sempre se altera a partir do contato com a natureza.

consciência sobre o objeto (LEFEBVRE, 1991; TRICÁRICO, 2007). A exclusão histórica instaura o estranhamento daquilo que é exposto como arte, ao passo que as relações que são colocadas da criação, da natureza e da sua reprodução artística, são desconhecidas. A ideia de um espaço que aprisiona traz consigo a ordem que os grupos de poder impõem. O centro, que abriga as residências e os espaços culturais dos grupos dominantes não apresenta acesso às classes historicamente excluídas, não apenas naquilo que é privado, porém assumido como *da cidade*, mas também nos espaços legitimamente públicos. A manutenção dos espaços públicos e privados representa não apenas a distinção cultural atribuída por e para esta classe dominante, mas também a negação da produção, experimentação e consumo do que pode ser considerado cultural.

### **7.3 Manifestações Culturais e Resistência**

O mecanismo operatório da cultura produzida nas classes desfavorecidas apresenta nuances que podem cambiar entre a emancipação e o aprisionamento. Williams (2011a) ressalta que a busca pela *cultura popular* pode significar um mergulho no passado a fim de prospectar a cultura nativa verdadeira ou reprimida que fora obliterada por formas acadêmicas e institucionais elitistas. Além disso, Williams (2011a) destaca a ênfase no *povo* e na *cultura popular* sob o viés de uma tradição reprimida que se moveria em direção a tendências revolucionárias. Esta ideia está estreitamente vinculada à concepção materialista da estética, que concentra em si a relação do indivíduo com a vida material e suas contradições, além da possibilidade de tomada de posição pela arte.

A relação dialética interna no campo das produções artísticas confere a possibilidade de determinadas manifestações culturais excluídas operarem a resistência frente à produção da cultura mediada pelo capital, pelos grupos que exercem hegemonia. A hegemonia constitui-se pelas relações de atividades que podem ser fixadas e que apresentam capacidade de controlar e produzir mudanças sociais. Seu caráter dinâmico se dá nas alterações de acordo com as condições históricas, cujas mudanças auxiliam a manutenção da dominação. Todavia, o conceito de hegemonia não se dá a partir de um determinismo, e sim, numa relação dialética frente a práticas de resistências, contra-hegemônicas (GRAMSCI, 1970).

Apesar do potencial revolucionário, o caráter dialético confere resposta às práticas culturais potencialmente libertadoras, uma vez que as práticas hegemônicas se relacionam com as práticas de resistência; visam compreendê-las; oferecer respostas que possam sanar os questionamentos; forjar um processo de inserção daqueles que estão marginalizados e a partir daí reconstituir as práticas hegemônicas e a dominação. A partir da ideia de hegemonia e contra-hegemonia, Chauí (1987) destaca a cultura popular como expressão dos dominados, constituída tanto por processos de aceitação, interiorização, reprodução e transformação, quanto por processos de recusa, negação e afastamento por parte dos dominados.

Moura *et al.* (2011) destacam que a cultura pode tornar-se resistência quando assume sua capacidade criativa, quando se remodela, permanecendo intacta às investidas de grupos hegemônicos, ou mesmo se apropriando destes a fim de tornar-se um movimento coletivo pela vida, e por conseqüência, potencializar alternativas. Este campo de batalha se opõe evidentemente frente à concepção acadêmica de cultura, cujo pressuposto está ancorado no conhecimento formal, no aspecto do *belo*, em conformidade ou rompendo com o estabelecido, mas erguido sob o mesmo pano de fundo. Para Freire e Nogueira (2007), a resistência através da cultura emana do movimento oposto a esta dualidade que se estabelece com os aspectos formais, estabelece-se sobre a base dos saberes construídos empírica e historicamente, na própria luta pela vida.

Nesta tese, busquei também compreender a possibilidade de resistência a partir de dois movimentos culturais ausentes da agenda do poder público e das fundações culturais, bem como na possibilidade de autonomia e no cerceamento existente dentro das próprias fundações. No que diz respeito aos movimentos, tanto a Folia de Reis quanto o Movimento Negro encontram na manifestação artística a possibilidade de se afirmarem perante as práticas hegemônicas de cultura na cidade. No caso da Folia de Reis, esta resistência se apresenta mais restrita à esfera superestrutural, sem implicação direta na tentativa de resolução dos conflitos da vida social. Já o Movimento Negro, encontra nas atividades culturais uma alternativa para responder a questões de ordem histórica e material.

A Folia de Reis é tradicionalmente formada por doze músicos e um palhaço e visam reconstituir a saga dos três reis magos que peregrinaram a fim de presenciarem o nascimento anunciado de Jesus Cristo. O sentido da produção artística da Folia de Reis está intimamente relacionado à manutenção e devoção da história do nascimento de Jesus Cristo, de forma que

os músicos representem os apóstolos e o palhaço a figura que ameaçou matar Jesus após seu nascimento.

(texto 44) O início da folia... os três reis do oriente não eram reis, eram pastores de ovelha, e quando surgiu que iria vir o filho de Deus – foi profetizado, naquela época não tinha aquela informação que tem hoje, rádio – o mundo era profetizado, os grande sábios advinham o tempo, eram os jornalistas da época. Então, quando correu a história que nasceu o filho de Deus, todo mundo ficou apavorado, né? E eles, os pastores de ovelha, combinaram que seria os primeiros a conhecer o filho de Deus. Mais ou menos aproximando da época do nascimento, os pastores de ovelha, cada um ficava vendo o tempo... Ia haver um sinal e eles não podiam perder o sinal, mas eles não sabiam nem qual seria o dia nem qual seria a hora. Até que surgiu o sinal no céu e eles saíram, largaram tudo e seguiram o sinal... Eles sentiram que aquele seria o sinal, uma estrela muito grande que brilhava mais que tudo. Notaram o sinal e seguiram aquela estrela. Durante a caminhada eles passaram na casa de um rei, fizeram a pousada. Quando eles caminharam para chegar na casa do rei, a estrela sumiu. Aí caminharam um pouco, e surgiu novamente, três vezes. Aí eles caminharam a Belém. Chegando a Belém havia uma festa, a cidade estava em festa. Eles procuram lugar pra dormir, mas não encontraram. Quando eles saíram de Belém, um lugarejo lá perto, um povoado chamado Jerusalém... Chegaram num barraco de boi, um curral, a estrela veio arriando em cima daquele rancho. Lá eles viram aquele pequeno movimento. Aquilo se tornou uma coisa fora do comum. Diz a história que a noite virou dia, sabe?! Logo depois surgiu uma mina, uma mina muito grande, e eles passaram por lá. Quando eles sentiram que tinham visto tudo que tinha pra ver, conversaram com Nossa Senhora e disseram que iriam embora, mas que estavam sem recurso pra volta. Ela também sem recurso – era muito humilde – pegou um pano no qual estava enrolada, levantou para o sol e saiu o retrato dele [Jesus Cristo] ali. Nossa Senhora disse “leva isso aqui para provar que vocês viram. Cada casa que vocês passarem, vocês anunciam. Eles vão dar um dinheiro pra vocês”. Na caminhada da viagem eles paravam, cantavam algumas coisas e contavam que tinham visto. É o que hoje representa pra nós o manto do menino, o manto dele se transformou na bandeira. Quer dizer que nós, hoje, seguimos isso. Vamos até às casas com a bandeira cantando. Cantar já foi uma invenção do homem, é a intuição que trouxe também, pra nós criarmos alguma coisa. Na volta, aconteceu isso e eles foram santificados. Contam que os três reis foram pastores em Belém, e de lá eles voltaram santificados. (...) Quando eles voltaram – a Nossa Senhora deu o pano e disse “o que sobrar da viagem vocês pegam e façam uma festa. O que sobrar da comida, repartam com os pobres. É exatamente o que nós fazemos até hoje com a entrega da folia. Nós fazemos um almoço pra turma, só que nós não temos como repartir para os pobres. (...) Uma folia representa os doze apóstolos. Os palhaços representam o Judas, o bicho... Os Herodes, que a finalidade deles era matar o menino. [E15]

A essência da folia está intimamente ligada às dificuldades que os três reis magos enfrentaram em sua peregrinação, de forma que os integrantes das folias reconheçam a necessidade de passar pelo mesmo sacrifício a fim de dar sentido à produção cultural, como ilustra o texto 45.

Além do sacrifício, os textos 46 e 47 indicam que a manutenção da folia enquanto atividade cultural é relacionada à família, de forma que os envolvidos compreendem a atividade como culto às tradições.

(texto 45) Recreio tem um ônibus por conta deles, mas em Cataguases não. Mas também, eu não gosto muito de condução, gosto mais de ficar a pé. Folia é sacrífico, nós gostamos desse sacrifício. [E15]

(texto 46) Meus parentes tinham uma folia de geração, e eu, pequeno, já tinha aquela inclinação. Nós éramos seis irmãos e dois tios... Desde que eu me entendo por gente, nós pegávamos dia e noite [E18]

(texto 47) Eu quero meus filhos e meus netos continuem coma folia. Eu quero que seja uma tradição, e acho que eles estavam bem evocados. Tudo é questão de um primeiro passo. O sujeito criou naquilo ali, ele passa a gostar daquilo. [E15]

Embora o sentido da folia passe pelo sacrifício da peregrinação, os responsáveis pela folia relatam que as principais dificuldades enfrentadas são as financeiras e a falta de indivíduos dispostos a participar das Folias de Reis. A dificuldade de encontrar voluntários se dá pela concorrência enfrentada junto ao mercado de trabalho, particularmente o comércio, uma vez que as folias se apresentam entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro. Dessa forma, verifica-se que a transição do sistema de produção familiar de subsistência para a atividade comercial na urbana implica necessariamente numa barreira à preservação da Folia de Reis enquanto atividade cultural, fato este também evidenciado por Reis (2010).

Outra dificuldade sintomática diz respeito ao aspecto financeiro. Nas folias, os recursos são basicamente empregados para a manutenção dos instrumentos, compra de uniformes e aluguel de condução para trajetos mais longos. Uma parcela desta dificuldade se deve à concorrência que as folias enfrentam frente às festas incorporadas à vida urbana, uma vez que os moradores das casas nas quais as folias se apresentam contribuem financeiramente para que se possa custear a alimentação de seus membros. A outra parcela, mais significativa, trata da falta de amparo tanto do poder público quanto do capital via fundações culturais, conforme pode ser verificado no texto 48.

(texto 48) Financeiramente não existe apoio, em Cataguases não existe. Em Cataguases não tem política forte. A prefeitura não ajuda, financeiramente não ajuda. Às vezes ele arruma uma condução. (...) As fábricas não ajudam. Os Peixoto não ligam pra folia, não ligam pra futebol, não ligam pra nada. (...) Folia não tem o mínimo de ajuda, mas por outro é bom porque não é

obrigado a aceitar mandado de ninguém, porque o sujeito, às vezes, dá uma coisa em troca de outra [E15]

Ao reconhecer a falta de apoio financeiro, os responsáveis pela folia destacam um fator positivo neste distanciamento dos grupos de poder econômico e político, uma vez que esta interferência resultaria numa provável troca de favores. Outro elemento que indica o caráter repressivo da aproximação dos órgãos de poder desse tipo de manifestação cultural é destituição da autonomia dos participantes em pensar a organização da folia, e por consequência, de se reconhecerem no produto artístico.

No caso da prefeitura, a aproximação se dá exclusivamente no evento organizado para o dia do folclore. Destaquei na seção 7.1 que a pasteurização das produções culturais *populares* condensadas como folclore estabelece a distinção do que deve ou não ser encarado como cultura e, portanto, ser amparado pelas políticas da Secretaria de Cultura. Antes, é preciso ressaltar que o julgamento acerca da importância da cultura frente ao folclore está justamente na absorção por parte do poder público, na distinção das manifestações culturais e folclóricas que recaí sobre o racional, a história modernista da cidade, e o que é desenvolvido nos bairros, de forma empírica.

A aproximação do poder público municipal junto aos envolvidos com as atividades *folclóricas* é permeada por uma completa ordenação da própria manifestação cultural dos envolvidos, retirando destes qualquer possibilidade de pensar o processo de criação das atividades e a forma de apresentá-las enquanto obra inexoravelmente artística e atrelada a uma construção histórica que é em si a própria essência da Folia de Reis<sup>116</sup>, como reflete o texto 48, a respeito da necessidade de apresentar numa data que não está compreendida no período em que as apresentações ocorrem – entre os dias 25 de dezembro e 6 de janeiro.

(texto 49) Ano passado eu não quis ir no evento lá na praça, como esse ano eu não vou. Eu não gosto de apresentar assim não, eu gosto de apresentar só na época. Isso não é época de apresentar. [E15]

(texto 50) Quem organiza esse encontro de sábado na praça é o Fulano. Tem oito dias que ele veio aqui me convidar (o encontro é do dia do folclore). Ele organiza pela prefeitura, ele é funcionário da prefeitura. É mal feito. Pra você fazer uma coisa para as folias... nós somos 8 folias, eles têm que reunir com a gente. Ele, lá na hora, vai dizer o que eu vou fazer, aí eu não estou prevenido para fazer aquilo que ele quer. Chega lá ele fala “ah, você vai

---

<sup>116</sup> Os aspectos históricos da Folia de Reis são explorados na seção 7.3.

fazer a abertura”; aí eu digo “mas oh, fulano”; e ele responde “não, mas é você mesmo!”. Porque cada coisa tem um tipo de chegada, e aí eu não sei o que eu vou fazer lá, quando chego, ele fala que eu vou fazer a abertura?! Tem umas coisas pra gente cantar, e como ele não fala nada, a gente não grava aquilo tudo. Aí eu não chego bem lá. (...) Quando você prepara para fazer a apresentação, ele fica em cima da gente falando “para, para!”... Tira até o jeito da gente... Ele podia falar com a gente “oh, cinco minutos”. Aí a gente saía daqui pra terminar em cinco minutos, mas não, chega lá é ele quem manda a gente parar. Eu conversei isso com ele, mas ele disse “não, chega lá eu resolvo”, mas em cima da hora é complicado. [E18]

De acordo com o texto 50, os representantes das Folias de Reis não participam da organização do encontro realizado no dia do folclore, de forma que um membro ligado à prefeitura se encarregue de toda organização. O alijamento dos integrantes das Folias é acompanhado de um ordenamento por parte do organizador do evento. Todo o processo que deveria ser criativo, pensando pelos integrantes da folia a partir da relação que eles estabelecem com os ritos, as raízes, o caráter histórico e a forma de se fazer, é sublimado. Os atos são determinados, como o caso da abertura. A coisificação da manifestação artística ignora a preparação que os próprios integrantes declaram ser necessária de acordo com o tipo de apresentação a ser feita. Além disso, delegado ao acaso o próprio tempo de apresentação, que fica sob a tutela do organizador do evento, e que invariavelmente submete os envolvidos a um resultado imprevisível por não ser precedido de uma preparação.

É esta ordenação que inibe a apropriação tanto do processo quanto do produto artístico por parte do homem, uma vez que ele não se reconhece no processo, na elaboração artística, nem resultado do processo, do produto artístico, pois em ambos predomina o caráter centralizador da figura do organizador do evento. Em síntese, a relação do poder público municipal não apenas imputa o caráter generalizante do folclore a certas manifestações artísticas, como também prescreve seus atos, destituindo a relação dos indivíduos com a arte, e por consequência, com a própria possibilidade de reconhecimento da capacidade produtiva através da arte em sua particularidade.

Por parte do capital o distanciamento deste tipo de manifestação cultural remete à mesma distinção estabelecida na incorporação da arquitetura modernista, como tentativa de romper com o passado oligárquico e instaurar a *vanguarda*. Assim como a separação estabelecida pelo poder público entre *cultura e folclore*, a elaboração artística mantida pelo capital via fundações culturais se assenta no contexto urbano, ao passo que afasta a herança rural.

(texto 51) Porque ninguém quer se associar a elas [*manifestações populares*], né, cara? (...) o quê que uma manifestação popular pode trazer, né? As pessoas ficam achando que é coisa de gente da roça, coisa de gente jeca, pobre, brega... E a mentalidade dos produtores culturais é a mesma, cara, é a mesma desse raciocínio. “Não, Folia de Reis?!”, a presidente da fundação, por exemplo, já cansou de falar isso, cara. “A gente tem que ir nisso, tal de Folia de Reis? Patrocina, aí tem que ir nesse negócio?” [E11]

(texto 52) Ainda existem essas expressões, né? E por quê que elas tão sistematicamente esquecidas? Ninguém tem paciência pra mexer com esse povo. Entendeu? As pessoas que estão gerindo a cultura hoje não querem ter o tempo do cara, para explicar a ele o que ele faz, sabe? Aquilo demora! Até eles articularem a frase, construir a frase... O quê que eles querem, eles querem uma flor de plástico pra botar no violão deles. Aí o gestor cultural fala: “pô, isso é um absurdo!”. Sabe? O cara quer um sapato. Os caras não dão quinhentos reais pra uma folia dessa, e paga cinco mil pra um show de um famoso ninguém, sabe? É uma loucura essa discrepância. Então, você fala, pô, o grupo lá do Sol nascente precisa de quinhentos reais, não. Isso é um absurdo, quem precisa de quinhentos reais, sabe? O cara fala ah, “eu preciso de quinhentos reais pra eu locomover de van”, “pô, van, que absurdo, é um luxo! Quem precisa de van?” Aí os caras pagam pra gente vir de fora, gente que eles nunca viram pra dar algum showzinho aqui, eles gastam aí com van, com hotel, com tudo, sabe? Então, isso aí que eu tô falando, até, desculpa, eu tô falando isso, de certa forma, porque a gente fica eh... impressionado com essa... com esse descaso. (...) O que eu entendo, eu não quero dizer que é a única forma de expressão verdadeira. Mas é uma das formas de expressão. Pelo menos é daqui, sabe? É daqui do entorno. E isso não tem o mínimo de respeito, sabe? Eh... porque eles têm dignidade, cara, eles têm envolvimento, eles têm integridade. Porque eles sabem que tão fazendo uma coisa verdadeira, né? Eles não tão fazendo uma coisa porque querem posar de artista. Porque é muito bom, você veste, cria uma linhazinha aqui, e começa a se posicionar como intelectual, como artista, e começa a participar de uma tribo qualquer. Não eles, eles não tem nada dessa conotação. Eles são artistas de verdade, né? [E6]

O texto 51 remete à ideia de que a associação com a Folia de Reis é estabelecer uma relação com um passado que não condiz com o status das fundações. A essência destas manifestações é eminentemente rural e de cunho religioso, e por isso, contraditória à racionalidade empregada pelo capital tanto nas fábricas quanto na cultura. O caráter formal que se estabelece desde a formatação dos lugares do círculo privilegiado da cultura até a incorporação de projetos para se considerar a legitimidade de certas demandas culturais, como no caso dos editais, não incorpora a fala dispersa, coloquial, inculta dos representantes da Folia de Reis, conforme explicita o texto 52.

Este movimento de negação desse tipo de produção cultural é alicerçado pela aproximação ou pertencimento da classe produtora a grupos de poder econômico e político, fortalecidos também pela legitimidade conferida no uso do conhecimento formal e normativo, que

estabelece os padrões de qualidade para esta produção da cultura popular e que é julgado por aparatos institucionais que comungam dos mesmos princípios *estéticos*. Em suma, trata-se de uma relação complementar entre os que detêm o poder de produzir a cultura popular e os que podem cancelar ou refutar o resultado desta produção enquanto tal.

Embora haja compreensão das dificuldades que a Folia de Reis enquanto manifestação cultural enfrenta, é necessário ressaltar que a resistência de seus membros não remete de maneira direta às contradições existentes na própria condição da vida social, como o esquecimento atrelado à falta de conhecimento formal ou a ruptura com os traços rurais em virtude do incremento da atividade industrial, nem reverberam no enfrentamento destes conflitos. A resistência se dá a partir da associação dos elementos superestruturais, a manifestação como um fato cultural que remete ao passado, à *vocação familiar*, e fundamentalmente, à devoção de um artefato religioso. Estes elementos conferem à dificuldade enfrentada algo inerente à folia, e que de certa forma, contribui para a manutenção desse tipo de manifestação.

Além da Folia de Reis, outra manifestação cultural que pode ser encarada como resistência diz respeito às atividades do Movimento Negro em Cataguases. Nesta tese, trato de duas vertentes do Movimento Negro, ambas sediadas em bairros pobres da cidade. O Movimento Negro Dandara foi idealizado em 2006 e institucionalizado em 2009. Situado no Bairro Ana Carrara, desenvolve oficinas de teatro de fantoche, artesanatos, exibição de filmes, bloco de rua e desfiles afro. O movimento Grupo de Canto e Dança Afro Justino e São Vicente deu início às suas atividades em 2005, desenvolvendo atividades como dança e canto afro, oficinas de música e missas afro. Este movimento não se estabelece enquanto pessoa jurídica, estando diretamente vinculado à capela da comunidade que congrega os bairros São Vicente e Justino, e à Arquidiocese de Leopoldina.

A origem do Movimento Dandara está estreitamente vinculada a um dos projetos desenvolvidos pelo antigo CTM, mantido pela Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho. Após realizar o curso de modelo e manequim, o idealizador do projeto vislumbrou na implementação de um curso semelhante no Bairro Ana Carrara a possibilita de desenvolver um projeto social na comunidade.

(texto 53) Eu fiz o CTM, esse projeto social pela antiga Força e Luz, então eu fiz modelo e manequim. Aí, no finzinho de 2004 eu peguei o meu diploma... Aí eu falei assim “pô, vai acabar o curso aqui, esse negócio de modelo eu não vou seguir por que eu não tenho nada a ver com modelo”. Eu fui lá pra essas questões mais sociáveis, entendeu? Mas eu posso passar isso para as crianças da comunidade onde eu moro, abrir um projeto social também. (...) o principal que eu consegui é a questão da autoestima. Essa questão de autoestima, eu sou muito preocupado, porque eu era uma pessoa com baixa estima, muito baixa estima. (...) Eles estão pegando o movimento como movimento deles mesmo, porque eu converso muito com eles, aí eu falo com eles: “daqui a 10 anos... você tem que imaginar sua vida daqui a 10 anos. Eu não vou estar aqui. Você esta com quantos anos? Ta com 14, vai ter 24, aí você vai ser o presidente do movimento”. Então é essa a questão do pertencimento. Duas coisas: eles estão com a autoestima deles, eles têm melhorado. É lógico que você vai pegar algumas crianças que já tem uma autoestima, que aí você vai pegar a questão familiar, mas a maioria vai pegar que não tem, por causa de base, base familiar. Mas é autoestima e a questão do pertencimento, que o movimento negro pertence a eles, entendeu? Então eu tenho visto essa transformação. As demais coisas, união e questão deles estarem em coletivos, a gente trabalha muito, a autovalorização, eles se autovalorizar. [E4]

O texto 53 indica que o idealizador do Movimento Negro Dandara visualizava no curso de modelo e manequim uma possibilidade de elevar a autoestima das crianças da comunidade, uma vez sua experiência com esse tipo de atividade havia sido positiva no passado. A questão da baixa autoestima referida está intimamente ligada à precariedade social que é imposta ao bairro, de forma que os moradores se sintam excluídos tanto pelo poder público quanto por grande parte da população. Frente a este conflito de ordem material, os projetos desenvolvidos visam, sobretudo, criar a ideia de pertencimento às pessoas da comunidade frente ao movimento, de forma que a superação das distorções passe pela unidade que o movimento possa fomentar.

A motivação baseada na exclusão social, econômica e cultural está presente na origem e é foco de ações do movimento Grupo de Canto e Dança Afro Justino e São Vicente, ligado à Arquidiocese. A proposta do movimento se baseia no resgate da valorização dos moradores da comunidade em virtude do estigma estabelecido na cidade de bairro pobre, violento e assolado pelo tráfico de drogas. O texto 49 ilustra que a manifestação artística opera uma tentativa de contrapor o estigma enfrentado pelos moradores do bairro que são gerados, antes de tudo, na pauperização dos indivíduos que ali habitam. Além da contraposição frente ao estigma, as manifestações artísticas visam permitir às crianças envolvidas apreender a partir da arte a possibilidade de transformação da realidade, bem como fortalecer a ideia de comunidade.

(texto 54) Eu vinha com a Comunidade, e na Comunidade nós iniciamos um trabalho com as crianças e os adolescentes. Primeiro trabalhando a questão da discriminação social. Porque muitos não vêm no Justino, não vêm no São Vicente.... E juntando com a questão da discriminação racial, a gente vai trabalhando com os jovens, com as crianças... e através do canto e da dança nós vamos mostrar pra cidade de Cataguases, região, Estado e até em outros Estados, o outro lado de ser do Justino e São Vicente. Por isso nós fizemos questão que o nome do grupo fosse: Grupo de Canto e Dança Afro Justino e São Vicente, pra mostrar o outro lado de nossa comunidade, que não é só o lado marginal que acontece aqui. [E2]

A ideia de comunidade utilizada nos dois movimentos negros se distancia em sua origem e operação. A fim de garantir o interesse de classes específicas, a ideia de comunidade operacionaliza um sentido de unidade e pertencimento que serve como mecanismo de planificação das contradições existentes, uma vez que as diferenças de classe tendem a ser contrapostas ao sentimento de uniformidade exposto através das manifestações culturais e tradições forjadas. Em complemento, a ideia de comunidade é suportada por um aparato institucional, como escolas, o direito e as instâncias políticas, cujo papel é legitimar e fortalecer os elementos que remetem à ideia de comunidade, e que por consequência, estabelecem a manutenção dos conflitos sociais existentes. No caso do Movimento Negro, tanto no bairro Ana Carrara quanto nos bairros Justino e São Vicente o desenvolvimento de manifestações artísticas e o vínculo estabelecido com a comunidade partem do reconhecimento de uma degradação social imposta pela exclusão econômica e racial, de forma que a arte e o aspecto de pertencimento à comunidade configurem a consciência e a necessidade destas pessoas se afirmarem perante a cidade.

O caráter local das ações estabelecidas é pensado em sua relação ao que lhe é contraditório, a cultura estabelecida pelo círculo privilegiado, a aproximação do capital frente à cultura e a inoperância do poder público. O desenvolvimento dos projetos na comunidade representa então uma alternativa às amarras estabelecidas pela classe dominante na cidade que negligenciam as atividades do movimento negro com a falta de apoio financeiro e institucional, conforme ilustra o texto 55. O fortalecimento do movimento negro e da afirmação das manifestações culturais representa a própria tomada de posição frente aos problemas sociais que enfrentam, e pelos quais são discriminados. Neste sentido, mesmo a ausência física não deve destituir dos membros da comunidade a possibilidade de modificar o cenário imposto aos negros e aos moradores dos bairros Justino e São Vicente.

(texto 55) E eu, participando ali daqueles encontros [*missas afros*], eu observei também que não adiantava ir ao encontro sem num ter um trabalho, fazer alguma coisa em prol da causa na própria cidade onde a gente vive. Aí foi onde nós tentamos fundar os agentes de pastoral negros de Cataguases, portanto, a gente não é agente de pastoral negros só do Justino e do São Vicente, a gente é da cidade. Mas, não tínhamos como fazer um trabalho a nível de cidade. Num existe um apoio, pra fazer um trabalho a nível de cidade. (...) A luta é grande, né? Mas o retorno é gratificante. E sempre focando pra eles, que a gente vai pra diversos lugares, mas que eles valorizem onde o lugar onde estão. Eu digo pra eles assim: “Não é que vocês vão ter que ficar com o pé fincado no Justino e São Vicente! Mas nunca aceitando o desrespeito da comunidade onde vocês vivem, onde vocês nasceram”. Então nós somos daqui, e fazemos sempre um trabalho na comunidade. Procurando mostrar pra comunidade que estamos presentes na, aqui. [E2]

Não obstante o caráter unitário que os movimentos assumem nos bairros de origem, o ponto de convergência entre os mesmos não é abandonado, uma vez que a ação local não desfaz o laço inexorável com o que deflagra a necessidade de criarem formas de resistência, no caso, a discriminação racial e social. O texto 56 sinaliza que a fragmentação do movimento em vertentes não é tratada como uma barreira, uma vez que o tratamento dos problemas em nível local contém em si a questão fundante da resistência, explicitando ser a ideia de fragmentação algo produzido por uma *elite intelectual*. A existência de diversos segmentos é tomada pelo seu potencial de fazer avançar a própria reflexão acerca da situação do negro e das comunidades na sociedade, tendo em vista o embate que as próprias contradições internas podem provocar. Em complemento, o texto 57 explicita que o projeto do Movimento Negro implica a tomada de mecanismos historicamente negados, como os espaços públicos e os canais de comunicação, refutando a possibilidade de enfraquecimento a partir das ações locais.

(texto 56) Também eu tive uma ideia que é o seguinte: eles ficam muito preocupados, “Ah, Cataguases vai ter uma porrada de movimento negro”. Aí eu falo: “não importa cara. Se tiver cada movimento assim, cada movimento de cada bairro na comunidade, trabalhando, entendendo a questão social da criança e do adolescente, discutindo a questão do elemento negro, o quanto ele é importante na comunidade brasileira, melhor ainda. Não há disputa de movimento. (...) Porque há uma discussão em Cataguases também que devia ser só um movimento negro, mais pra esse pessoal... eu não vou dizer elite, mas esse pessoal intelectual e tal. Eu vejo muito essa discussão ali. Eles falam: “Fulano, devia ter só um movimento negro”. Aí eu meto o contraponto: “Não, por que tem que ser só um movimento negro? Não há vários partidos, várias igrejas?”. Outra coisa, se houver só um movimento negro, ele é fácil de ser derrubado depois. É fácil, você vai lá e derruba o líder, nesse sentido assim, em questão de ideia, derrubar ideia. Então você

tem que ter uns três, quatro movimentos, que um vai questionar o outro, entendeu? [E4]

(texto 57) Então nós temos como estratégia ocupar rádio, ocupar grande expediente, essas coisas, mais tarde ocupar o Calçadão, começar a fazer o questionamento necessário em relação ao povo negro de Cataguases.

O contraponto estabelecido pelos movimentos negros frente aos desajustes sociais se dá não apenas na negação do que está relativamente estabelecido, mas também da apropriação de elementos culturais que lhes são historicamente negados. As atividades culturais são sempre acompanhadas de debate a respeito do negro, e estes debates se estendem a outras esferas, como as instituições de ensino, ilustrada no texto 58. O ponto central passa por resgatar o papel do negro na sociedade e trazer à baila possíveis distorções ou omissões na história pretensamente estabelecida. A preocupação do movimento negro em recobrar através da arte e suas nuances a questões relativas à vida social se configura também na discussão sobre as condições adversas historicamente impostas à mulher negra e que se transformam em contradições materiais, uma vez que além do preconceito racial, sofre as consequências de uma sociedade patriarcal e conservadora.

(texto 58) O próprio nome do movimento negro Dandara trata da mulher do Zumbi, que teve três filhos e *caiu* dentro de uma pedreira, se suicidou, não queria mais ser escravizada. Tem pouca coisa sobre ela. Aí você pega lá também a princesa Isabel, tem muitos textos. Então, há esse contraponto. (...) Agora, a outra temática do movimento negro que eu gosto de trabalhar é a mulher negra, porque a mulher negra sofre duas vezes na sociedade brasileira, entendeu? Ela vai sofrer pelo fato de ser negra – sofre junto comigo que sou elemento negro – mas costuma sofrer também pelo fato de ser mulher. [E4]

A produção cultural como possibilidade de resolução dos conflitos sociais se dá tanto na negação quanto na apropriação de uma cultura hegemônica, e mais efetivamente, a partir do *uso* de um *produto* originalmente capitalista. A resistência passa por fazer presente manifestações da cultura afro em ambientes que historicamente lhe são adversos, como as missas católicas, e fundamentalmente por fazer destes cantos uma elaboração que permite reflexão sobre o negro na sociedade. O texto 59 remete claramente à resistência enfrentada, particularmente a partir da estigmatização da cultura afro associada a uma conotação negativa a respeito da *macumba*. Entretanto, a este contraponto cabe a afirmação que estabelece a ligação entre esta manifestação e a condição histórica do negro.

(texto 59) às vezes no momento de uma apresentação, sofre na pele a discriminação. Tipo, ou porque a gente usa o toque do atabaque, usa os cantos mesmo, cantos voltados pra cultura afro, a gente tenta passar através do canto aquela mensagem que vem da nossa cultura e da nossa luta. Então, ali às vezes, muitas das vezes a gente foi discriminado no momento da própria apresentação, quando é... é taxado de macumba, isso aí é macumba. Aí a gente tenta conscientizar os meninos, dar formação pra eles, pra que eles tenham condições de enfrentar esse tipo de discriminação. (...) A gente tenta fazer a formação, porque não adianta só cantar, só dançar, não saber pra quê, por que tá cantando e tá dançando. Então a gente vai para os encontros, pra que eles possam receber a formação, e fiquem conscientizados do quê que estão fazendo. [E2]

Reconhecidas as contradições existentes, as atividades do movimento negro exercem a reconversão de elementos resultante de uma hegemonia cultural branca, capitalista e elitista. Frente ao estabelecimento de padrões culturais, de beleza, do que é aceitável e esperável em sua aparência, o movimento negro vê no desfile de moda a possibilidade de revigorar a autoestima das crianças e adolescentes (texto 60), de forma que esta se reconverte na reflexão sobre a condição do negro na sociedade e as possíveis mudanças.

(texto 60) Eu pensei, “vou fazer desfile, desfile de moda?”. Eu já tive a dificuldade. Por quê? Porque eu não ia conseguir trabalhar, tipo assim, como esse desfile que é hoje, esse da atualidade né! Que tem até essa discussão em questão de querer que a modelo seja muito esquelética e tal, algo assim. Eu não vou conseguir, porque eu não vou vender pra loja, porque meu desfile vai ser dentro da comunidade, talvez não venham muitas pessoas, então não vai atender esse sentido de venda. “Ah não, tem que pensar, cara!” Eu pensei, pensei: “vou fazer desfile temático”. Já fiz desfile em homenagem ao Humberto Mauro, já fiz de desfile em homenagem ao Ascânio Lopes. Não, tem essa [*receber recursos nem das indústrias, nem das fundações*]... acho existe essa dificuldade, eu acho que principalmente do movimento ser de base. Não atender assim... a expectativa, a questão do capitalismo, da venda, porque tudo é uma via de mão dupla né! A pessoa patrocina e ele quer ver a marca dela sendo divulgada, e aqui é muita pessoa para divulgar essa marca, entendeu? Então, essa dificuldade assim do patrocínio.

A exposição lançada indica que há uma clara compreensão que o tipo de atividade promovida converge com os objetivos do capital, e que mesmo quando da sua apropriação, esta não resultaria em um amparo financeiro, uma vez que o Movimento Negro não traz retorno às empresas. Além disso, há que se considerar que a essência do movimento é em si contraditória às práticas capitalistas, uma vez que sua razão existencial parte justamente dos problemas gerados na precarização econômica e social impostas pelo capital.

Ao considerar todos estes elementos, seria ingênuo pensar numa possibilidade de transformação a partir da reprodução artístico-cultural que se caracteriza efetivamente como produto do capital. Entretanto, as manifestações artísticas produzidas pelas duas vertentes do movimento negro estabelecem convergência na conscientização – através das contradições nos elementos da superestrutura – da posição do negro e das comunidades frente a um quadro historicamente segregacionista, que parte, antes de tudo, da precarização das condições sociais e econômicas, e que devem, necessariamente, retornar a esta relação de base material como potencial de transformação.

## ***CAPÍTULO 8***

### **FUTURO PASSADISTA DO AUDIOVISUAL EM CATAGUASES**

Este capítulo trata da configuração do audiovisual enquanto política das fundações culturais para Cataguases. O passadismo reside na imputação do legado de Humberto Mauro para justificar a escolha do audiovisual como proposta de desenvolvimento da cultura, que posteriormente se revelará ajustada a uma ideia de desenvolvimento que pouco se distingue do modo de produção capitalista. O capítulo é dividido em duas seções. Na primeira, busco tratar o distanciamento das empresas da cidade junto às fundações culturais mantidas por elas, com finalidades meramente econômicas. Na segunda seção, trato da produção audiovisual (em especial o cinema), como alternativa às atividades desenvolvidas pelas fundações culturais, deflagrando no seu modo de produção a redução do potencial transformador da arte.

A partir da década de 90, a produção cultural em Cataguases foi marcada pela presença do capital na determinação de demandas através de seu braço institucionalizado nas fundações. Se o poder público restringiu sua atuação à *conversação de um legado modernista*, as fundações culturais retomavam o processo de criação de atividades culturais voltadas para uma elite restrita, aqui configurada como círculo privilegiado. Não obstante os ensaios de se criar projetos inclusivos evidentemente chancelados por leis de incentivos fiscais, a potencialidade dessas investidas esbarram fundamentalmente nas mudanças que as fundações apresentam conforme interesses dos gestores e das empresas que as mantêm. Estas mudanças, como podem ser observadas no capítulo 7 desta tese, reverberam novamente na distinção do círculo privilegiado ao esvaziarem qualquer caráter social que as produções culturais pudessem apresentar.

#### **8.1 O Novo Status das Fundações Culturais**

A relação entre capital e cultura implicou mudanças substanciais nos últimos dez anos, de forma que as transformações neofordistas, pelas quais passaram as empresas, refletissem no

enxugamento e reformulação das fundações, principalmente no que diz respeito à Energisa e à Cia Industrial Cataguases. No caso da Energisa, o próprio nome é reflexo de uma série de mudanças, substituindo em 2009 a antiga Companhia Força e Luz Cataguases-Leopoldina. A troca de nome é reflexo direto do crescimento da empresa. Antes restrita à geração e distribuição de energia para grande parte da Zona da Mata de Minas, a empresa amplia fortemente sua atuação a partir de 1997, quando adquire a Companhia de Eletricidade de Nova Friburgo (CENF) e a Empresa Energética de Sergipe (ENERGIPE). As duas aquisições são apenas parte das mudanças, se solidificando em 1999 e 2000, com as incorporações da Companhia Energética da Borborema (CELB), em Campina Grande-PB, e da Sociedade Anônima de Eletrificação da Paraíba (SAELPA).

O crescimento da empresa gerou em 2004, uma batalha judicial sem precedente frente a dois fundos de investimentos americanos, FondElec e Alliant Energy, colocando em risco o controle exercido pela família Botelho. Esta disputa judicial enfrentada pela então Cia Força e Luz Cataguases-Leopoldina fez com que a empresa estendesse o problema enfrentado para toda a cidade, na tentativa de disseminar a ideia que os grupos estrangeiros estavam tentando se apropriar de algo que historicamente pertencia à cidade. Dentre as diversas manifestações organizadas pela empresa, chama a atenção o abraço simbólico organizado no entorno da sede administrativa.

(texto 61) Eles criaram esse sentimento nacionalista, de que eles queriam tirar a empresa, essa coisa toda né. E de um jeito ou de outro se essa empresa saísse daqui ou sair daqui vai ter consequência. (...) Do mundo dos negócios, das grandes fusões, até quando vai ser interessante eles manterem isso aqui, como negócio? A gente sabe que a Cemig é grande compradora, grande investidora, está numa área limite aqui dela, ela já é grande acionista da Light e outras empresas mais. Acho que ela tem investimento até na América Latina, não tenho certeza. Então a empresa hoje, a Energisa, ela tem a Paraíba e o Sergipe. A economia do nordeste cresce mais que a média nacional, consequentemente, lá é muito maior que aqui, muito melhor o negócio. Então até quando será que ela vai manter isso aqui? [E8]

O texto 61 ilustra o *sentimento nacionalista* criado pela empresa a partir do argumento que a perda da empresa representaria subserviência aos interesses americanos, consequentemente, o fim de uma pretensa *preocupação e zelo* que a empresa manifestava para com a cidade e a região. Por outro lado, o texto sinaliza que a saída da empresa da cidade seria algo previsível e financeiramente factível, uma vez que sua expansão por meio das aquisições no nordeste justificaria a mudança da administração para aquela região, e com isso, a provável

concentração dos investimentos. Evidentemente que a relação acima estabelecida se trata de uma possibilidade, mas que de toda forma, permite algumas ilações acerca da atuação da empresa na região além dos impactos na Fundação Ormeo Junqueira Botelho, da qual é mantenedora.

(texto 62) Porque a Energisa mudou agora, de uns tempos pra cá, nos últimos três anos, quatro anos, cinco anos, no máximo. Então, houve essa mudança, mas como eu não estou à frente dessa gestão, eu não sei avaliar. Pra mim houve uma mudança de postura, né, da Fundação Ormeo Botelho. [E6]

(texto 63) Eu acho que está acontecendo na Fundação, também, é mais ou menos parecido. Porque a Energisa não é mais Cia Força e Luz, né? E, aí, os acionistas são outros, então não querem mais bancar as brincadeiras da presidente. Então vai fechando mesmo o funil né, vai afunilando. Eu entendo que a Industrial também deve ter feito a mesma coisa com as brincadeiras do presidente. [E7]

A primeira mudança que cabe destacar é a substituição do nome Cia Força e Luz Cataguases-Leopoldina para Energisa, em 2009, de forma que empresa não tenha sua marca atrelada a uma cidade ou região específica, dado que sua atuação vai muito além do próprio Estado de Minas Gerais, como pode ser observada nos dois textos (62 e 63). No texto 63 fica clara a relação entre a rejeição dos investidores em financiar a fundação e as mudanças ocorridas, tanto na Energisa quanto na Cia Industrial Cataguases.

No caso da Cia Industrial, o instituto por ela mantido – Instituto Francisca de Souza Peixoto – desenvolveu um trabalho que ressoou de forma positiva na cidade, uma vez que suas atividades incorporavam parte da população até então marginalizada da produção cultural, através das oficinas de teatro, música, artesanato, pintura, artes plásticas, dentre outras, que tinham, inclusive, o propósito de atender também funcionários da empresa e seus familiares. Em 2011, o instituto trocou sua sede, abrigada nas instalações da antiga fábrica da família Peixoto por instalações consideravelmente mais modestas, deflagrando o enxugamento dos projetos desenvolvidos, como pode ser verificado no texto 64 e 65.

(texto 64) Eu acho que a única que está mais distanciada um pouco é a Chica [*Instituto Chica, como popularmente é conhecido*]. Não sei porque que foi lá pra baixo, me dá uma pena ver aquilo. Gente, quem te viu, quem te vê. (...) Dá uma pena de ver. Eu fico, assim, muito triste, eh, de ver aquilo assim, porque era um projeto muito bom. [E7]

(texto 65) O presidente fez uma iniciativa lá no Instituto Chica, que foi das melhores coisas, que foi montar as oficinas. E aí dava curso. Curso de música, tinha aula de artesanato, teatro... Essas coisas é que transformam, de fato, os lugares. Né, você cria público, você cria interação do sujeito público, né? Da pessoa com as iniciativas culturais. [E11]

A redução dos projetos desenvolvidos pelo Instituto Chica pode ser explicada, em parte, por uma decisão da empresa motivada por uma consultoria da Fundação Dom Cabral, em 2008. O texto 66 sinaliza uma orientação da consultoria para a venda de todos os imóveis pertencentes à empresa, fruto de uma herança gerencial familiar, uma vez que a gestão de dois negócios distintos – fabricação de tecidos e administração imobiliária – representava um entrave à atividade principal, no caso, a produção têxtil. Dentre os imóveis vendidos consta o edifício que abrigava o Instituto Chica Peixoto. O texto ainda destaca que, na mesma época, a Fundação Dom Cabral prestou uma consultoria a então Cia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina, período que *coincide* com a mudança de nome da empresa para Energisa e o início do enxugamento dos projetos da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho.

(texto 66) Estes aspectos da família Peixoto se desfazer dos bens, partiu da Fundação Dom Cabral. A Fundação Dom Cabral deu uma consultoria pra eles... A fábrica deles sempre foi familiar, e eles estão tentando profissionalizar a gestão. E aí a fundação falou: “olha, uma coisa que é errada...”. Eles tinham uma imobiliária que geria todos os imóveis dentro da cidade. Aí eles falaram assim: “vocês tem que desfazer disso”. Por isso é que eles venderam tudo, em 2008, inclusive o instituto Chica. Eles se desfizeram de tudo. A fundação entendia que o negócio deles era vender tecido, não era ter imóvel. Então partiu da Fundação Dom Cabral. (...) Essa fundação deu consultoria pra eles e pra Cia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina também, e curiosamente as duas fundações se desfazem ao mesmo tempo. A Fundação Ormeo, eles acabaram com todos os projetos na cidade, tem um ou outro projeto. E a Fundação Chica... o presidente da Fundação Chica me contou essa história.

No caso do Instituto Francisca de Souza Peixoto, a mudança de sede e a falta de apoio da empresa tem sido determinantes para o enfraquecimento na cidade, como recobra o texto 66. No que diz respeito à Fundação Ormeo, embora a relação entre a redução de recurso oriundo da empresa e a redução dos números de projetos e crianças assistidas seja pertinente, há que se ressaltar que os investimentos empregados pela fundação não apresentam redução, como sinalizei na seção 7.2. A mudança na política da fundação pode estar justamente na forma que ela encontrou para superar o distanciamento da empresa mantenedora, a partir de uma estratégia nada inovadora, no caso, o uso de recursos públicos para financiarem seus projetos.

(texto 67) Ficou trinta anos [*sem investir no cinema*]. É. A gente ficou trinta anos sem cinema, então o Ministério ele tem investido, ele tem liberado muita grana para o audiovisual. [E3]

(texto 68) lá aonde é o CTM, porque tá mudando outra vez o CTM, não sei pra onde vai. Não sei o quê que vai acontecer com a gente. Eles falaram que não, vai ter lugar pra gente. Eu não me vejo encaixada ali, mas, enfim, vou esperar pra ver. (...) fizeram um estúdio bem legal. Porque tão querendo transformar Cataguases num polo de audiovisual, de cinema, também. [E7]

O texto 67 aponta para a política do Governo Federal em investir um volume de recursos considerável no setor de audiovisual, cujo montante chegou a R\$ 205 milhões em 2012<sup>117</sup>. Em complemento, a partir do texto 68 fica claro que o espaço que antes abrigava o CTM passa a dar lugar a estúdios para a produção audiovisual. Esta evidência não apenas indica que o enfreamento das atividades do antigo Centro das Tradições Mineiras (CTM) permitiu o uso do espaço para o audiovisual, como também estabelece a nova forma de manutenção da fundação cultural, transitando do apoio das empresas para o financiamento através de recursos públicos.

Uma análise desavisada acerca do distanciamento efetivo das empresas para com as fundações poderia inquirir a possibilidade de democratização do acesso e da produção cultural na cidade, até então mantida sob o poder de um grupo restrito, com raros lampejos de socialização. Entretanto, as ações direcionadas ao audiovisual sinalizam o reinício de um processo centralizador da produção artística na cidade, ao passo em que não apenas esvazia as oficinas culturais com ressonância social até então existentes, como faz da própria produção do cinema algo restrito e de elevado investimento, tornando ainda mais aguda a redução do impacto do *novo projeto cultural* na população da cidade, como indica o texto 69.

(texto 69) Demanda muito investimento! Não é fácil não. Ao passo que os outros projetos que a gente fazia, não eram projetos caros, eram projetos muito fáceis de fazer, assim, no sentido de não demandar muito recurso, né? Esses de, esses de cinema demandam muito investimento, muita grana. (...) Eu acho que a Fundação [*Ormeo*], nós ainda estamos vivenciando uma experiência de cultura, né, mas que poderia estar mais consolidada ainda, mais, mais próxima da população. E não estamos. [E6]

(texto 70) Eles dizem: “Vem um filme pra cá que eles [*as fundações*] aplicam alguns milhões, eles também deixam alguns milhões na cidade”.

---

<sup>117</sup> Ministério da Cultura e ANCINE anunciam investimento de R\$ 205 milhões em produção e distribuição de filmes e séries de televisão. Disponível em <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/minist-rio-da-cultura-e-ancine-anunciam-investimento-de-r-205-milh-es-em-prod>. Acesso em 18/11/2012.

Tudo bem, eu até entendo, mas, não há uma preparação para o povo daqui, e uma supervalorização do povo que vem de fora, sabe? [E7]

(texto 71) Bom, quando tem algum, igual do último festival que teve aí, o último evento cinematográfico aí, quem ganhou com isso foram os taxistas, os hotéis, os fornecedores e tal. Porque, assim, a população em si, foi muito pouca. (...) E outra, os alunos do CTM [*já denominado PINA*], lá a gente tem atores, bailarinos, tem várias pessoas desse segmento lá, eu não vi ninguém sendo convidado de lá pra fazer, participar, nem nada. [E12]

O investimento empregado na produção cinematográfica apresenta outros pontos nevrálgicos para além do esvaziamento dos projetos anteriormente desenvolvidos no CTM. A incursão pela produção cinematográfica desvela também uma forte contradição frente ao próprio argumento em prol da formação artística profissionalizante. Quando da mudança dos projetos do antigo CTM – oficina de artes plásticas, capoeira, dança folclórica, percussão e teatro – para os projetos do Ponto de Integração nas Artes (PINA), o principal argumento era oferecer aos alunos um curso profissionalizante para que os mesmos vislumbrassem possibilidades de geração de renda a partir da atividade artística. Entretanto, os textos 70 e 71 contradizem este caráter *sustentável* que se propôs à mudança, dado que nas próprias produções cinematográficas é inexistente o emprego destes alunos. Assim, desvela-se não apenas a fruição dos recursos para os *forasteiros*, como também reforça o engodo da justificativa de um projeto artístico profissionalizante que, proposital ou não, reduziu significativamente o número de alunos contemplados a um mesmo patamar de investimento.

Especificamente sobre a produção cinematográfica, a ênfase neste setor parece revigorar a cidade dos *desavisados* e dos *informados*, que noutra esfera se dirige ao *legado modernista* e ao *privilégio* da cidade que se apresenta como *museu a céu aberto*. Todavia, algumas diferenças se apresentam, uma vez a arquitetura modernista sobrevive frente à passividade dos cataguasenses, ao passo que a produção cinematográfica depende do esteio de uma parte da população, de forma a suportar com trabalhos *secundários* – marceneiros, carpinteiros, eletricitistas etc. – a produção que lhe é estranha. É a partir desta necessidade de mão-de-obra que se inicia um novo processo de apropriação do trabalho humano, na separação entre o trabalho espiritual e o corporal, sob o falso argumento de dinamizar economicamente a cidade; ou de outra forma, sob o incremento do trabalho artístico, contudo, expresso na sua aparência, como parte de um processo industrial.

## **8.2 A Fabricação Audiovisual em Cataguases-MG**

O século XX foi marcado por diversas transformações no campo da produção cultural, de forma que as mudanças que afetaram a produção de bens convencionais se verificassem também na produção, distribuição e consumo dos bens culturais. De acordo com Ortiz Ramos e Bueno (2001), o primeiro surto de expansão da cultura e das artes ocorreu após a grande crise da economia americana na década de 30, adquirindo proporções mundiais com a circulação dos filmes produzidos nos Estados Unidos. O segundo grande momento, ressaltam os autores, ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, com o incremento da gestão e organização dos domínios da cultura.

Estreitamente atrelada ao desenvolvimento de mercados globais, fundamentalmente a partir dos incrementos tecnológicos de comunicação, a partir dos anos 70 a produção cultural assume novos contornos, alterando diversas esferas da arte – impulsionadas pelo cinema – dado o caráter massivo de produção, circulação e consumo que os recursos audiovisuais imputaram às produções artísticas. Especialmente no caso do cinema, as mudanças provocadas pela massificação do consumo através das cadeias televisivas modificaram por completo não apenas a comercialização dos bens produzidos, como também a própria produção, sendo cada vez mais freqüente a associação entre os estúdios e grandes redes de televisão (ORTIZ RAMOS e BUENO, 2001).

Embora o caráter mercadológico imputado à arte tenha se intensificado com o incremento da tecnologia e o desenvolvimento do setor de audiovisual, principalmente a partir das produções conjuntas entre estúdios e grandes cadeias de televisão, outra nuance se apresenta como via alternativa a partir do recurso audiovisual. Zanetti (2010) destaca que as políticas culturais implementadas no Brasil a partir das leis de incentivo à cultural dinamizaram as produções audiovisuais em segmentos alternativos, com destaques para aqueles que se lançam na produção voltada para demandas de diversidade cultural, então negligenciadas pelos grandes produtores. Dessa forma, haveria não apenas a produção, como também a criação de estilos e consumos periféricos, além de uma relativa desatar nas amarras que ligam produtores ao grande mercado consumidor, então mediado pelos interesses dos que promovem a circulação das produções audiovisuais (ZANETTI, 2010).

Assim como o surgimento das leis de incentivo à cultura no início dos anos 90 modificou por completo a relação do capital com as produções culturais, particularmente com o surgimento das fundações culturais ligadas a empresas, os incentivos estabelecidos pelo Ministério da Cultura no setor audiovisual têm remodelado a atuação destas mesmas fundações. As ações voltadas para a produção audiovisual têm ocupado cada vez mais a pauta das fundações culturais, uma vez que estas veem não apenas a possibilidade de legitimarem sua continuidade frente ao enxugamento dos projetos que antes eram desenvolvidos, como também de atrair recursos face ao grande investimento do Ministério da Cultura na produção audiovisual. Apesar deste momento fortuito, a incursão pelo cinema remonta ao início dos anos 2000, quando a prefeitura de Cataguases contratou a consultoria de uma agência de Belo Horizonte para realizar um diagnóstico a fim de identificar a potencialidade econômica do desenvolvimento a partir da cultura na cidade, principalmente a partir das ações das fundações culturais.

(texto 72) nós fizemos em 2001 um trabalho, um certo mapeamento, um diagnóstico para a prefeitura. A prefeitura estava, na época, interessada em entender o que estava acontecendo em torno das fundações, em torno dos institutos, a movimentação cultural da cidade, não só entender, como participar, né? (...) A gente identificou que aqui tinha: primeiro, um legado histórico bastante interessante e bastante diferenciado também em relação a Minas Gerais, a partir do recorte modernista, da história do cinema né, dessa coisa da arquitetura, da literatura dessa coisa do marco que representou o Modernismo e o surgimento da primeira cinematografia genuinamente nacional através do Humberto Mauro, tinha um legado histórico bastante interessante. (...) Então você tinha movimento modernista, economia empresarial. A vida operária, tinha uma cidade transformada por causa desse movimento todo, econômicos, sociais, culturais, transformada e bastante diferente em relação ao restante de Minas Gerais. Minas Gerais completamente Barroca. (...) não é em qualquer lugar que você tem um colégio Cataguases, não é em qualquer lugar que eu tenho a transformação urbana que foi feita pela iniciativa privada, pela elite da cidade, não é qualquer lugar que você tem experiências variadas em centros culturais [E16]

No diagnóstico foi identificado um potencial a partir da *vocação cultural* da cidade, principalmente no que diz respeito à literatura e arquitetura modernista, e ao pioneirismo de Humberto Mauro, sendo este um diferencial quando comparado com as *idades históricas* mineiras barrocas. Em paralelo, os consultores destacam o caráter industrial da economia da cidade e sua vida operária. O ponto de convergência confeccionado no diagnóstico, parte do financiamento tanto da atividade industrial quanto da cultural por parte da elite da cidade, pautada numa suposta *transformação urbana* e nas *experiências culturais*.

Apesar de se tratarem de duas nuances existentes na cidade, tomar a vida operária e a *vocação cultural* como elementos constituintes de *um movimento* se apresenta contraditório, uma vez que o único aspecto em comum entre ambos é a sujeição imposta pelo capital. Ademais, os argumentos expostos silenciam sobre o caráter elitista das *experiências culturais* e a *transformação urbana* como produto destinado a uma demanda estritamente privada, mesmo quando velada nas construções públicas.

A partir da relação estabelecida no diagnóstico entre a *vocação cultural* e o papel desempenhado pela elite industrial combinada com a proteção do patrimônio modernista pelo IPHAN, foi formada em 2001 uma comissão constituída por *lideranças municipais* das instituições de educação, dos artistas, das empresas e do poder público. O principal problema apontado pelos participantes foi a falta de continuidade dos projetos, fortemente suscetíveis às trocas na administração municipal. Além disso, constatou-se que as ações culturais estavam presas no *legado modernista*, de forma que as referências passadas deveriam ser mantidas, porém, acompanhadas de ações que estabelecessem possibilidades futuras.

(texto 73) em Abril de 2002 nos lançamos o programa de desenvolvimento de cultura local. Apenas algumas diretrizes, era um programa de longo prazo, um programa de interesse público, público no sentido que envolvia mais amplo que o pessoal do governo, mais amplo que o setor empresarial, mais amplo que a sociedade civil. Um programa de interesse público que aglutinasse e combinasse especialmente os três setores: o governo, primeiro setor; segundo setor, as empresas; e o terceiro, fundações e organizações da sociedade civil que tivessem articuladas nos programas de interesse público.  
[E16]

O texto 73 indica que a partir das reuniões foi estabelecido em 2002 um planejamento de longo prazo para a política cultural em Cataguases, estando diretamente envolvidos representantes do governo municipal, das empresas, das fundações culturais – uma extensão das empresas – e das organizações da sociedade civil que tivessem articuladas nos programas de interesse público. A pretensa ideia de fomentar algo que de certa forma se descolasse do constante retorno ao passado se esgota na aparência, uma vez que a discussão a respeito das decisões futuras que requer para si rótulo de *interesse público* se mantém tão restrita quanto à produção cultural pretérita.

(texto 74) definições foram feitas ao longo de 2002, que é um grupo horizontal, projeto de longo prazo, interesse publico, impacto geracional, na cultura, e na cultura o foco estruturante é audiovisual e novas tecnologias.

Por que isso? Porque a gente esta na terra de Humberto Mauro, aqui foi feita uma transformação arquitetônica, imagética e visual da cidade ao longo do século passado todinho, então é legitimo. Se eu falasse que o projeto tem como foco estruturador o teatro, qual a nossa história com o teatro? Nenhuma! Cataguases é reconhecida mundialmente, internacionalmente pelo teatro? Não! Se você falasse que aqui seria música, tirando Ataulfo Alves [que não é de Cataguases] e Maria Alcina é muito pouco! Nós tínhamos que ter um elemento estruturador, uma pegada definidora pra esse projeto de longo prazo que tivesse apelo. Apelo, legitimidade e reconhecimento brasileiro, internacional. Então aqui nós temos outro elemento facilitador que é o cinema, por que não pegar... Igual Diamantina foi a música, igual Itabira foi Drummond, aproveitou esse cartão postal para fazer um projeto de desenvolvimento local [E16]

O texto 74 traz evidências que o passadismo não se caracteriza apenas na manutenção de pequenos grupos que auferem para si a alcunha de portadores da cultura para o povo. O passadismo está também na própria definição do que deva ser tratado enquanto política de cultura na cidade, no caso, a produção audiovisual, que é justificada a partir do legado de Humberto Mauro, tal qual a arquitetura modernista apoiada na herança da Revista Verde.

Outros fatores críticos se apresentam na definição da cultura na cidade a partir da produção audiovisual impressa no texto 74. O primeiro deles seria reduzir a manifestação cultural de *interesse público* – algo como extensão do corpo, possibilidade de expressão e tomada de posição pela capacidade artística – à produção audiovisual e às novas tecnologias, que por si só já excluiria uma parte considerável de manifestações culturais que não dominam este tipo de produção. Ao curso da sorte, suas produções culturais seriam, na melhor das hipóteses, apropriadas como objeto para o audiovisual.

Outro ponto que se mostra crítico é a ideia imputada à definição de uma política de cultura a partir da necessidade de reconhecimento externo, tanto nacional quanto internacional, a fim de projetar o nome da cidade. Mais uma vez nos vemos diante da clara separação entre *desavisados* e *informados*, uma vez que a motivação escapa à transformação que as manifestações culturais podem gerar. Para reforçar o potencial distintivo que esta política de cultura pode assumir, cabe aqui recorrer ao estudo de Saraiva (2010) a respeito de Itabira-MG, particularmente no intento de aceitação do poeta por parte população da cidade, cujo pressuposto reside na indiferença exercida por este *legado cultural* junto aos habitantes da cidade.

Apesar da íntima ligação com as fundações culturais e com a secretaria de cultura, o projeto voltado para o audiovisual demandava um novo aparato institucional, uma vez que não era de interesse dos participantes um vínculo direto com as empresas – que já possuíam suas fundações – nem com a prefeitura, dado o prazo de validade da ocupação dos cargos. Diante desta necessidade, em 2003 foi fundado o Instituto Cidade de Cataguases (ICC), cuja direção era preponderantemente formada pelos presidentes das fundações culturais e diretores das empresas. A primeira diretoria permaneceu a frente do ICC até 2005, e neste período vislumbrou-se a possibilidade de criar uma incubadora de cultura a fim de possibilitar formação e experimentação aos jovens. Desta ideia, surge a Fábrica do Futuro, que comportaria justamente as experiências desenvolvidas no audiovisual.

As ações da Fábrica do Futuro, sempre em parceria com as fundações culturais da cidade, são voltadas também para projetos que atendem escolas públicas da cidade, com o programa *Biblioteca Digital*, patrocinado pelo Banco do Brasil, e projetos que visam *democratizar a cultura*, a partir da exibição de filmes em áreas carentes da cidade e região, como o *Tela Viva*. Entretanto, suas atividades focam fundamentalmente nas oficinas de audiovisual e na realização de festivais como o *Ver e Fazer Filmes*, cuja proposta é a exibição de curtas metragens e realização de oficinas ligadas à produção.

As oficinas oferecidas se direcionam a técnicas de produção – iluminação, cenário, figurino, roteirização, expressão corporal, teatro etc. – e num primeiro momento, poderiam caracterizar tentativas de democratizar a produção artística a partir da formação dos jovens. Todavia, como ilustra o texto 75, as oficinas são insuficientes para estabelecer o mínimo de conhecimento sobre algum aspecto da produção cinematográfica. A inocuidade da formação reverbera também no texto 76, uma vez que são poucos os profissionais capacitados para a produção cinematográfica, principalmente se analisados o alto investimento empregado.

(texto 75) eu acho que essa mão de obra deveria ter feito uma oficina, mas uma oficina de verdade. Porque eles dão oficina de dois dias e ninguém aprende nada. Eu fiz uma oficina de produção de arte e figurino. Mas assim, dois dias de oficina, você num aprende nada. [E7]

(texto 76) a Fábrica do Futuro, por exemplo, não tá fabricando futuro tem um tempo. Aí o pessoal diz que tá criando um polo audiovisual na cidade... Cara, fazer filme da obra do Fernando Sabino [*O Menino no Espelho*] com dinheiro de edital, não vejo grande vantagem. Falando que aparelhou, tecnicamente... Se você tem cinco ou seis pessoas lá que estudaram, que

fizeram cinema, foram capacitadas, é muito! Então, quer dizer, a verba é vultosa e o resultado efetivo disso é pouco ou quase nenhum [E11]

A realização das oficinas é acompanhada por uma segmentação que estabelece divisão entre os que efetivamente são capacitados e os que são contemplados com oficinas informacionais dada a curta carga horária estabelecida (texto 75). No texto 77 fica claro que as oficinas de maior profundidade, com durações de 15 dias, são direcionadas a universitários que tenham formação na área, em sua maioria de fora de Cataguases, uma vez que a cidade não conta com nenhum curso superior dentre as áreas destacadas. Posteriormente, há a seleção de pessoas da cidade a fim de receber este tipo de formação. Assim, os argumentos que sinalizam o investimento em atividades que vise oferecer formação e desenvolvimento local e da região não encontram respaldo, uma vez que as capacitações de maior profundidade e que demandam alto volume de recursos são, num primeiro momento, destinadas a pessoas que não são da cidade.

(texto 77) Uma experiência muito interessante que nós tivemos foi o festival Ver e Fazer filmes. Foi interessante porque ele proporciona tanto a produção audiovisual, no caso, cinema de ficção e documentário. Além da produção, proporciona a formação. Ele é um projeto que pode ser identificado pelos alunos que participam, de faculdade destas áreas de comunicação, design, cinema, nesse sentido. O festival Ver e Fazer Filmes demanda um investimento muito alto. São grandes equipamentos para a produção audiovisual. Muitos profissionais qualificados para ser diretor, consultor, pesquisador etc., pra proporcionar aos jovens e alunos que vem de fora e os da cidade que são selecionados, para proporcionar todo esse ambiente. O festival é um exemplo de projetos que demanda um volume de recursos em virtude desses profissionais, de sua remuneração. E de transporte e alimentação, pois a gente traz pra cidade em média 150 pessoas para ficarem 15 dias. Então, só a demanda de transporte e alimentação é um recurso considerável para a gente poder proporcionar essa vivência simultânea a todos. [E17]

Esta divisão de papéis estabelecida já na capacitação dos projetos do audiovisual é apenas uma nuance do novo formato imposto à atividade cultural na cidade. No caso da produção cinematográfica de longas metragens – outra faceta considerada estratégica nesta nova incursão – a ancoragem num suposto desenvolvimento econômico traz consigo a tradicional divisão social do trabalho, separando o trabalho intelectual do trabalho físico (MARX, 2007). Apoiar-se na justificativa que para toda e qualquer produção cinematográfica – de ordem espiritual – é necessária uma estrutura que comporte atividades como cozinha, marcenaria, carpintaria, eletricitista, costura, dentre outras – de ordem corporal. Entretanto, este processo de divisão de tarefas deixa claro a quem cabe o trabalho corporal e o trabalho espiritual, que

apesar da distinção clara, se projeta como possibilidade de desenvolvimento através da cultura, conforme pode ser verificado no texto 78.

(texto 78) Nós trabalhamos, por exemplo, com um grupo de costureira. Elas não vão deixar de ser costureiras, porém, nós tentamos mostrar pra elas que elas podem ter um diferencial, tendo um conhecimento voltado pro audiovisual, e daí, que elas precisavam de ter a cultura, pra poder conseguir fazer isso... como foi “*O Menino do Espelho*”, um filme de época, foi contratado uma pessoa de fora, que desenhou os figurinos da época. E ali nós mostramos que tem o livro, enciclopédia, que ela pode procurar na internet, que aí ela tem que fazer uma pesquisa, e que se ela tem esse tipo de comportamento, ela muda o profissional, e a ideia de agregar valor a sua profissão. Eu sou uma costureira que consigo produzir uma roupa do séc. XVI, no mercado ela estaria diferente, de forma um pouco mais grossa, o que seria esse objetivo. Então, nós conseguimos algumas coisas com alguns taxistas, algumas costureiras, até mesmo no campo da alimentação, foram os buffets que atenderam os quatro cursos que foram feitos. Porém ainda é um número muito limitado. É um grupo pequeno de pessoas que viram que estão tendo possibilidade. Então, a intenção, é de ampliar isso mais, que a gente consiga ver a cidade como um local de cultura de fato. [E5]

O texto 78 aponta que, dentre outras atividades, a Fábrica do Futuro em parceria com as demais fundações culturais da cidade – principalmente a Ormeo – visa desenvolver o que pode ser classificado como a *cadeia de suprimentos* da indústria cinematográfica. Esta cadeia consiste na compra de trabalhos de terceiros de forma isolada a fim de garantir que a produção em seu estágio final. A fragmentação do trabalho é conveniente porque gera superespecialização, e por decorrência, excedente de produção se considerado o tempo e a quantidade de trabalho empregada para cada unidade marginal. Este excedente torna interessante a fragmentação do trabalho e a realização por terceiros, uma vez que aquele que centraliza a cadeia produtiva compra o trabalho pelo valor de uso – dado que o valor de troca é desconhecido em função da própria desconexão das partes do trabalho fragmentado – de forma que possa se apropriar de um novo excedente criado ao comercializar o produto final pelo valor de troca. No texto 79 as distorções podem ser vistas quando comparados os valores pagos à produtora e à ajudante de locação que conhece os lugares para a filmagem. Mais que valor de troca e de uso, estabelece-se aqui a distinção entre o racional e a empiria, entre a capacidade criativa e o conhecimento vivenciado.

(texto 79) Eu fiz um trabalho pra eles... o que eu fiz foi encapar uns cadernos pra fazê-los ficar com cara da década de quarenta, né, que foi quando rodou o filme, esse último agora: *O menino no espelho*. Demoraram um mês pra me pagar duzentos reais. (...) Eles num conhecem a cidade! Aí, usa de uma que conhece, vamos supor: paga dez mil pra produtora, e paga quinhentos reais pra outra que vai trabalhar muito mais. Porque ela conhece... Então,

devia ser, meio a meio, porque a outra conhece a cidade, conhece o local. [E7]

(texto 80) eu penso que, agora, então, é o momento de formar profissionais aqui em Cataguases. Profissionais da área técnica, profissionais de fundição, profissionais operador de máquina, técnico de iluminação, técnico de som, enfim, sabe? Começar a formar profissionais aqui, pra quando vier filme de fora, pra ter o profissional aqui. [E13]

Outro ponto crítico é a ideia de especialização imposta aos prestadores de serviço, uma vez que o emprego do tempo para o tipo de atividade a se especializar não se faria viável em função da própria demanda criada, que geralmente se apresenta de forma esporádica – como bem pode ser percebido no caráter casuístico citado no texto 80. Dessa forma, indústria do audiovisual não apenas depositaria sobre as atividades de apoio determinadas demandas, como criaria certa dependência desses profissionais frente às produções cinematográficas pelo grau de especialização empregado. Ainda sobre a separação que deflagra a divisão social do trabalho, está presente também nas próprias mudanças impostas ao antigo CTM, como indica o texto 81, uma vez que o espaço antes destinado às oficinas artísticas passa a ser ocupado, em parte, para esta formação de profissionais sub-remunerados, necessária à produção audiovisual.

(texto 81) o CTM está diminuindo o trabalho deles, a fábrica conseguiu, junto à Força e Luz [*Energisa*], virar uma escola que é pra audiovisual. Então, a partir do ano que vem vai funcionar uma escola com electricista, *cameraman*, que é uma outra área... aqui em Cataguases você tem electricista, você tem bombeiro, você tem carpinteiro. Porém, ele precisa saber um pouco além do que ser electricista pra poder trabalhar num filme [E5]

Outros elementos reforçam o caráter falacioso do desenvolvimento da cidade a partir do audiovisual, em particular, da produção cinematográfica. O primeiro deles diz respeito à geração de renda a partir dos serviços prestados. O texto 82 sinaliza que são recorrentes os não pagamentos aos fornecedores da cidade e pontual os gastos da produção na cidade, de forma que não justifique o investimento na produção cinematográfica como possibilidade de crescimento econômico. Além da ineficácia econômica dos investimentos realizados neste tipo de segmento, a julgar pela suspensão dos investimentos no setor em Paulínia – R\$ 490 milhões – o texto 83 indica que a população da cidade não apenas se ausenta da produção,

como também é relegada nos eventos organizados a reboque da produção, cujo caráter distintivo remete à elaboração artística produzida para o círculo privilegiado da cultura<sup>118</sup>.

(texto 82) Muito pouco! [*sobre o valor pago aos prestadores de serviço da cidade*] E sem falar que ainda deixa calote. O cara da madeira, meu marido foi comprar uma madeira lá e ele falou assim: “Th, eu estou muito desfalcado de madeira que eu vendi muita madeira pro filme! E agora eu estou sem dinheiro pra comprar”. “Uai, mas como, você num ganhou nada não?”. Falou: “Ah, ganhei, um cheque de dezoito mil [reais] sem fundo”. Então, quer dizer, ainda dá calote! Fica hotel, às vezes, sem pagar, sem... O último festival de cinema, o Hotel Beville ficou sem receber quase um ano! Então, que retorno tem isso pra cidade? O gasto é muito maior! Então esse retorno, talvez fosse pras pessoas, entendeu? Nessa preparação de pessoas mesmo pra eles! Eh, e isso eles não veem né? Que, eles acham que o retorno é dinheiro no barzinho que eles deixam... é isso que funciona. [E7]

(texto 83) que adiante você fazer um evento lá fechado? No cinema? Restringir o número de convites, a população ficou de fora. Você tá vendo aí Paulínia, cara, né? Os caras pegaram dinheiro do polo petroquímico lá e investiram na criação do núcleo cinematográfico lá de Paulínia. O prefeito já revogou cara. Já revogou a destinação de verba porque cinema, cara, é um poço sem fundo! [E11]

Um contraponto a este caráter elitista dos grandes eventos na cidade se verifica em algumas iniciativas individuais geradas dentro da mesma produção audiovisual. O texto 84 indica que a possibilidade de produções *independentes* permite também a circulação gratuita dos materiais produzidos, resultando numa socialização, evidentemente desconsiderando o caráter previamente elitista que o próprio espaço das fundações impõe à população, tratado no capítulo 7 desta tese.

Apesar deste caráter inclusivo, a adoção do audiovisual como eixo central da cultura na cidade acaba por substituir as manifestações anteriormente existentes, fadadas ao desaparecimento devido à canalização dos investimentos neste setor – como no caso do CTM. A adoção do audiovisual como projeto cultural coincide não apenas com o esvaziamento das atividades culturais até então existentes nas fundações, como também gera, a partir do papel convergente da Fábrica do Futuro desde a sua origem no Instituto Cidade de Cataguases (ICC), um ponto comum para as fundações culturais. É neste ponto comum no audiovisual que acredito ser a válvula de escape ou de motivação para o enxugamento das atividades

---

<sup>118</sup> À época da pré-estreia do filme *Meu pé de laranja lima*, março de 2013, tentei obter uma entrada para registrar observações a respeito do evento. As experiências passadas me faziam acreditar que seria um evento restrito à elite da cidade, como tem sido ao longo da história. A premissa se confirmou e não pude presenciar o evento. Entretanto, a figura 30 do anexo A indica que o elitismo do evento implicou em vários assentos desocupados.

anteriormente desenvolvidas pelas fundações, sobre as quais inegavelmente recai o papel secundário, de apoio aos projetos da Fábrica do Futuro.

(texto 84) Quando a gente produziu esse filme, a gente falou: “a gente tem que exibir isso aqui em Cataguases, vamos fazer uma mostra audiovisual” (...) Vou conversar com a presidente da fundação Simão, ver se ela cede o espaço, a gente entra com a Fábrica do Futuro cedendo todo o aparato, telão, projeção, som, e a gente faz um evento de portão aberto (...) Acho que a Fábrica do Futuro também foi uma grande responsável por essa aproximação [das fundações culturais]... Porque os eventos que ela promove reúnem todas as instituições, o que ela quer inserir dentro da cidade, ela quer inserir em parceria das instituições, acho que isso aproximou também. [E9]

A troca de papéis, porém, não implica numa mudança de cenário no qual se encontram as manifestações artísticas, mesmo as historicamente elitizadas. O foco no audiovisual acaba por provocar, senão a extinção de determinadas atividades artísticas, a reconversão destas em insumos para a produção audiovisual, fundamentalmente a cinematográfica. O texto 85 indica que a produção cinematográfica tende a absorver as outras manifestações artísticas que antes se davam de forma mais independente, como o teatro, *folclore*, música, artes plásticas, música, dentre outras.

(texto 85) Se eu entendo que lá existe uma manifestação qualquer interessante, eu tento... Eu falo com o produtor, falo com o diretor de arte para inserir eles [*os representantes do folclore*] dentro de um filme, né? (...) Eu acho que o cinema é um segmento muito interessante de se investir, porque ele pode agregar tudo isso, ele pode implementar toda uma gama de expressões, de artistas que tão aí sem saber em que nichos vão ocupar, que lugar vão ocupar naquela, nessa sociedade. Eu acho que o cinema tem essa possibilidade, ele cria essa possibilidade se for bem gerido esse momento, sabe? (...) Porque o cinema reúne tudo. Música, você precisa de folclore, porque você tá falando da sua terra... teatro, você precisa de uma escola de atores. Então, você agrega música, teatro, arte primitiva, folclore, tudo no cinema, né? [E6]

Em complemento, cabe ressaltar a própria contradição interna que esta produção representa, uma vez que o setor audiovisual sempre se mostrou como alternativa ao controle exercido por grandes produtores e grandes mídias que controlam tanto a produção quanto a circulação de bens culturais. O que se verificar em Cataguases é justamente a impossibilidade de uma transformação de um cenário desigual através da arte, dado que a mesma dinâmica de cooptação imposta pela indústria cultural se verifica na relação diante as manifestações culturais periféricas.

O efeito desta apropriação das manifestações artísticas por parte da produção audiovisual remete necessariamente à ideia marxiana de apropriação do trabalho humano por parte do capital e o processo de alienação. Para tal, penso ser necessário retornar ao pensamento marxiano para melhor ilustrar como as produções audiovisuais podem coibir o caráter transformador da arte.

Em sua obra, Marx centraliza o trabalho como uma das determinações ontológica do homem, ou seja, o modo de existência do ser (LUKÁCS, 1978). Nos moldes de produção capitalista, este caracteriza particularmente a divisão do trabalho – estratificação que se manifesta também em outras instâncias – como base para toda alienação.

O processo de distanciamento (rumo à alienação), a partir de Marx (2004), pode ser verificado tanto em relação ao produto do trabalho quanto ao processo do trabalho. Para Marx, o produto do trabalho representa o elo entre o trabalhador e seu mundo sensível exterior, os objetos da natureza. Esse distanciamento se dá à medida que a efetivação do trabalho se volta para a objetivação, representada pelo produto do trabalho. Por outro lado, esse produto se caracteriza como ser estranho ao trabalhador, então, caracterizando sua desefetivação. Objetivação do produto do trabalho e desefetivação do trabalhador representam a servidão ao objeto, o que Marx denomina a apropriação do trabalho como estranhamento, como alienação (MARX, 2004). O processo de desefetivação e estranhamento parte da dissolução do aspecto lógico-dialético de que sujeito pressupõe objeto (ALVES, 2009). Quando da apropriação privada dos meios de produção, tem-se uma conversão do objeto em coisa, negando-se ontologicamente o sujeito (MARX, 2004).

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. Este fato nada mais exprime, senão: o objeto (*Gegenstand*) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como um poder independente do produtor. O produto do trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisal (*sachlich*), é a objetivação (*Vergegenständlichung*) do trabalho. A efetivação (*Verwirklichung*) do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como desefetivação (*Entwirklichung*) do trabalhador, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como estranhamento

(*Entfremdung*), como alienação (*Entäusserung*). A efetivação do trabalho tanto aparece como desefetivação que o trabalhador é desefetivado até morrer de fome. A objetivação tanto aparece como perda do objeto que o trabalhador é despojado dos objetos mais necessários não somente à vida, mas também dos objetos do trabalho. Sim, o trabalho mesmo se torna um objeto, do qual o trabalhador só pode se apossar com os maiores esforços e com as mais extraordinárias interrupções. A apropriação do objeto tanto aparece como estranhamento (*Entfremdung*) que, quanto mais objetos o trabalhador produz, tanto menos pode possuir e tanto mais fica sob o domínio do seu produto, do capital (MARX, 2004, p. 81).

Esta alienação caracterizada por Marx (2004) materializa-se na destituição do trabalhador de qualquer vínculo com seu trabalho, portanto, escapando à própria ontologia do homem. Em termos de embate, a alienação se inter-relaciona com os aspectos de classes e seus antagonismos, produzindo o que Marx (2004) denomina estranhamento da coisa e auto-estranhamento. O primeiro diz respeito à relação do homem com o trabalho que se degenera quando está alienado ao resultado do seu trabalho, uma vez que os fins, via de regra, são tangíveis apenas ao capital. Para Marx (2004), trata-se aqui da alienação do homem com sua natureza. Já no segundo, há a alienação em função do ato de produção no interior do processo de trabalho, ou seja, a relação do trabalhador com seu trabalho sendo este uma atividade alheia que não lhe oferece satisfação em si, mas apenas pelo fato de vendê-la a outro (MÉSZÁROS, 2006).

A apropriação do mundo externo (da natureza sensível), por parte do trabalhador representa, para Marx (2004), a privação dos meios de vida. Essa relação se estabelece na medida em que o mundo sensível deixa de ser um objeto pertencente ao trabalho do trabalhador, um meio de vida do seu trabalho e, esse mesmo mundo sensível, se exala como meio de vida do trabalhador. O esvair do mundo sensível reflete o mesmo sentimento em relação aos objetos da natureza, portanto, deflagrando a alienação do homem em relação à natureza, ou estranhamento da coisa (MÉSZÁROS, 2006). Neste caso, o trabalho deixa de ser voluntário para ser algo obrigatório, forçado. Deixa de ser uma fonte de satisfação de carência, e passa assumir a condição de meio para satisfazer outras necessidades fora dele.

No que diz respeito ao processo do trabalho, Marx (2004) preconiza que, sendo o produto do trabalho a exteriorização da atividade, portanto estranhada, o processo de produção configura-se como exteriorização ativa. A relação do trabalhador se situa alheia à sua própria atividade, uma vez que sua 'satisfação' se desloca para o ato de vendê-la a outra pessoa, neste caso,

caracterizando o que Marx denomina auto-estranhamento, ou alienação de si mesmo – de sua própria atividade (MÉSZÁROS, 2006).

Para Marx (2004), as duas formas de alienação – em relação à natureza, ou o estranhamento da coisa, e em relação a si mesmo, ou o auto-estranhamento – trazem dentro de si outras formas de alienação. Primeiramente, o homem não se constitui apenas como um ser orgânico, mas também daquilo que advém da sua atividade, seu ser inorgânico, constituindo seu ser genérico. Na medida em que o produto da atividade lhe é estranho, traz consigo, também, o estranhamento (alienação) ao seu ser genérico, ou a alienação de seu ser como membro da espécie humana. Todos estes processos de estranhamento acabam por consequenciar um estranhamento à humanidade geral, ou como destaca Mézáros (2006, p. 20), uma “alienação da condição humana no curso do seu rebaixamento por meio dos processos capitalistas”, análogo ao defrontar do objeto do trabalho, portanto, representando a alienação do homem frente ao homem.

O prisma distinto que o trabalho assumiu ao longo do tempo desloca, dessa forma, a condição do trabalhador. A produção no trabalho deixa de se restringir a mercadorias e incorpora o trabalhador como fruto do processo produtivo, algo reificado (MARX & ENGELS, 2007). Esse processo de reificação, além de se constituir a partir dos estranhamentos delineados por Marx (2004), desvela o que o próprio Marx denominou como o produto do trabalho sendo a ‘exteriorização da atividade’. Neste caso, o trabalho passa a ser visto como algo externo ao trabalhador, não pertencente a ele, e que por representar a antítese da sua própria ontologia, permite ao trabalhador sentir-se bem no não-trabalho, ou seja, “junto a si quando fora do trabalho e fora de si quando no trabalho” (MARX, 2004, p. 81). A relação de alienação no trabalho constitui-se pela desapropriação do homem frente ao seu ser ontológico, a partir do momento em que o homem passa a não mediar a relação com a sua natureza. Neste caso, a propriedade privada e a divisão do trabalho funcionam como mecanismo legitimador da desapropriação.

Após este breve resgate teórico, cabe retomar as considerações acerca do aspecto danoso da produção audiovisual frente às manifestações culturais anteriormente existentes. A manifestação artística nesta tese é considerada como resultado da capacidade produtiva humana, diametralmente oposta ao caráter abstrato da arte como singularidade gerida a partir da capacidade do gênio, da instância puramente subjetiva. Sendo a elaboração artística reflexo

desta capacidade humana, ou seja, produto do trabalho, o controle exercido pelo poder que o audiovisual invariavelmente assume sobre as demais manifestações artísticas é também apropriação tanto do processo de trabalho – a elaboração – quando do produto do trabalho – a manifestação artística. Dessa forma, *folclore* se torna *folclore* a serviço do cinema, assim como a música se transforma em trilha sonora, e a encenação teatral se torna representação – o personagem dando lugar ao papel. Como consequência, temos o não reconhecimento ou alienação do artista tanto frente o processo do trabalho artístico quanto do resultado, uma vez que ambos respondem à demanda do audiovisual nos casos em que há esta apropriação direta; também por consequência, a desefetivação do homem considerando a possibilidade do sentido que a arte pode representar enquanto expressão da vida humana.

Da mesma forma, ao considerar a elaboração artística como reflexo da realidade a partir de uma concepção estética materialista, assumo que o processo e o produto da arte contêm na sua particularidade a posição do artista frente às contradições da vida, e partir deste posicionamento e da relação dialética entre a base e a superestrutura, a possibilidade de transformação da realidade também a partir da arte, da produção cultural. Análogo à desefetivação do homem a partir da apropriação das manifestações culturais anteriormente existentes, o controle exercido pelo audiovisual extrai da elaboração artística sua particularidade, a síntese da singularidade humana frente à realidade universal, por consequência, a tomada de posição diante das contradições e a possibilidade de transformação desta mesma realidade.

Tanto a desefetivação do homem quanto a perda da potencialidade transformadora da arte estão diretamente ligadas aos propósitos que a produção audiovisual e a própria Fábrica do Futuro impõe neste rumo da cultura em Cataguases. A prerrogativa desenvolvimentista é constantemente recobrada. Em conformidade com o modo de produção clássico a partir da divisão do trabalho, imputa a mesma filosofia sobre suas elaborações. Este processo nada mais reflete que a própria condição que lhe deu origem. Assim como a arquitetura modernista – embora esta não possa ser considerada como arte – estabeleceu relação com a herança literária, sendo operacionalizada posteriormente em favor do domínio político e cultural, a escolha pelo audiovisual exerce seu passadismo recobrando a figura de Humberto Mauro, todavia, se remodelando a partir das *potencialidades econômicas* conferidas pela iniciativa privada, pelos órgãos públicos de fomento – implicando num orçamento anual que gira entre R\$ 1,2 e R\$ 1,4 milhões – e pela mercantilização da arte.

(texto 86) A escolha do audiovisual foi legítima por alguns pontos: primeiro, é uma tendência de mercado, é uma tendência mundial. A produção audiovisual hoje está muito mais em conta financeiramente de ser feita do que era anos atrás, e muito mais acessível a todas as pessoas. A gente não tem necessidade hoje de grandes ferramentas para produzir. Então, isso norteia a escolha dos principais projetos que a gente trabalha. (...) Realizações de fóruns, porque a gente tem todo um debate na cidade, a nível local, regional, o convênio com o SEBRAE. A gente trabalha essa questão de política pública e todo envolvimento da sociedade civil. Então, as escolhas dos projetos passam por isso. Paralelo a isso, nós temos patrocinadores que tem interesses na realização desses projetos. Todos os maiores projetos têm o cunho audiovisual, os patrocinadores têm interesse em projetos desse tipo e a gente busca patrocinadores que queiram contribuir junto com a gente nesse desenvolvimento local e regional a partir da produção audiovisual... a partir da cultura tendo o audiovisual como carro chefe. Temos o SEBRAE, um grande parceiro e patrocinador desde 2008, ativamente, com convênios estabelecidos pelo motivo do empreendedorismo, novos negócios, novas tendências de mercado. (...) Então o SEBRAE entra com a gente na formação, na prospecção de mercado pra essas pessoas que estão sendo formadas e mobilizadas para trabalhar com essa área. Isso chamou muito a atenção do SEBRAE. É um projeto que a gente vem realizando, todos os trabalhos nesses últimos dez anos, então, tem uma consistência. (...) Então o SEBRAE enxergou no projeto a possibilidade de impacto geracional, de geração de emprego, renda e empreendedorismo, novos negócios. Foi interessante pra gente, o SEBRAE proporciona a formação e qualificação dessas pessoas. [E17]

O texto 86 reflete exatamente a roupagem que o polo audiovisual assume na definição da agenda cultural da cidade. As manifestações artísticas passam a ser guiadas por uma *tendência mundial*, refletindo a inexorável relação produto-consumo estabelecida por Marx (2011), e que efetivamente torna interessante às *empresas parceiras* por se estabelecerem dentro da mesma lógica mercantilista que é imputada à cultura. Em complemento, o manto desenvolvimentista deste tipo de produção coincide com os interesses de órgãos como o SEBRAE-MG (Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais), tendo em vista a formação de mão-de-obra e o fomento empreendedor. No caso deste último, prende-se fortemente à relação de trabalho estabelecida frente aos funcionários, uma vez que grande parte é remunerada como Micro Empreendedor Individual (MEI); quanto a formação de mão-de-obra, estabelece sobre a mesma base contraditória que dá origem às contradições que se lança a *resolver*, deflagrando já no ponto de partida a divisão social do trabalho.

(texto 87) Isso é o projeto pros próximos dez anos (...) gerar a nossa própria demanda também, com sustentabilidade, que é a crença na animação e educação, atrair uma instituição ou várias instituições de ensino públicas pra região, e uma divisão obviamente entre as cidades. (...) Então nós vamos dividir os polos por núcleos, vamos dizer assim. (...) O desejo de Muriaé é pra música, trilha sonora, sons; Criar um centro de produção de som, de

trabalho de trilha sonora, de finalização de som. A gente [Cataguases] fica aqui com animação, vídeo. [E16]

(texto 88) Então é uma animação diferente, o *live-action...* faz essa técnica de rotoscopia e desenha em cima da imagem. Então você começou em São Paulo, fez uma parte no Rio, e fez os atores aqui dentro do estúdio. Um laboratório com mais de 30 desenhistas vão rotoscopiar, e vai finalizar na Alemanha. [E16]

Os textos 87 e 88 ilustram que o projeto audiovisual prevê a setorização das etapas de produção em tarefas específicas a cada cidade, indo mais além, em escalas de produção internacional. Esta nova configuração se mostra totalmente fiel ao papel destinado à produção artística audiovisual sob a ótica econômica de produção verticalmente desintegrada, a fim de se obter ganhos de escala, conseqüentemente, geração de mais-valia. Nada mais representa que a síntese da transformação do processo artístico em processo industrial.

Esta comparação que faço em nada intenta depreciar a elaboração do trabalho convencional, essencial à vida humana, menos ainda atribuir qualquer caráter abstrato de superioridade à arte. Pelo contrário, busco aqui sinalizar que o escopo da produção artística audiovisual reflete exatamente o modo de produção capitalista convencional, bem como sua decorrente desefetivação do homem. E por conseqüência, a supressão, ao menos em parte, da potencialidade transformadora que a elaboração artística pode conferir ao homem.

## CAPÍTULO 9

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me lancei na tentativa de compreender o processo de transformação da cultura em Cataguases, particularmente sobre os percursos que davam a ela o que denominei o caráter elitista, imaginava que pudesse encontrar resultados que me colocariam em situações não muito agradáveis, justamente por ser da cidade. Entretanto, foi indubitavelmente necessário fazer deste trabalho uma tomada de posição, destoar sobremaneira de algumas produções que tratam de maneira efusiva o *fenômeno cultural* da pequena cidade da Mata Mineira.

A partir das minhas inquietações, busquei compreender o processo de instauração da arquitetura modernista em Cataguases, e como ela passou a representar a ideia de uma cidade de vanguarda. No mesmo mote, busquei também o entendimento das bases geradoras da política cultural implementada pelas fundações e, efetivamente, os pontos comuns que acredito fazer da representação da arquitetura (ou de um suposto projeto urbanístico) e das elaborações artísticas na cidade algo elitista, desvelando a constituição de um círculo privilegiado da cultura.

A princípio, compreensão do processo de formação da cidade de *vocação cultural* poderia me levar ao ponto de partida na década de 20, tanto pela publicação da Verde quanto pelo cinema de Humberto Mauro. Entretanto, os dois acontecimentos chamam a atenção não apenas por suas produções, mas por terem sido recobrados em momentos fortuitos a fim de legitimar o passadismo de investidas culturais, e no caso do *legado modernista*, como elemento central fundante de uma *nova* cidade. O caráter processual histórico deste traço fundante do legado modernista está diretamente contraposto à Cataguases oligárquica e seus mitos fundadores, no que posteriormente se desvelou como uma disputa de famílias.

Os mitos fundadores da *velha* Cataguases são particularmente sacralizados na obra de Henrique de Resende, intitulada *Pequena História Sentimental de Cataguases* e considerada uma espécie de biografia da cidade. O autor, descendente dos Vieira de Resende, busca

atribuir legitimidade ao papel de *guardião* desempenhado pelos seus antepassados, no qual se destaca a figura do Major Vieira como responsável por dar continuidade à idealização do explorador francês Guido Marlière, que conduziu a demarcação territorial do que posteriormente veio a se tornar Cataguases.

Efetivamente o papel desempenhado por Major Vieira representou uma continuidade à forma como se caracterizou o desbravamento de Guido Marlière, que já continha em si todo o caráter distintivo, uma vez que estabelece de forma muito clara que a distribuição e a ocupação dos terrenos deveriam obedecer a critérios de importância social, evidentemente precedido de um processo *civilizatório* que viria substituir os hábitos primitivos indígenas. A manutenção da ordem, da disciplina e da civilidade foram pautas do continuísmo implementado por Major Vieira. Apesar do caráter desbravador atribuído a Guido, é sobre a figura do patriarca dos Vieira de Resende que recai a alcunha de primeiro mito fundador.

O mito é construído a partir do papel de protetor contra os possíveis marginais que viessem cometer delitos na região. O caráter protetor concentra também as justificativas para o que pode dar conotação negativa à figura de Major Vieira, na medida em que sua austeridade e a forma implacável com que tratava os *fracos* e os escravos eram provas de força de quem não fraquejava diante das adversidades. Esta força também legitima o poder com que Major Vieira conduz o território, renegando o direito da dúvida sobre o papel que desempenha. Diante destes elementos que cercam a constituição do mito fundador, predomina o caráter a-histórico de sua formação, de forma que o status adquirido seja naturalizado, inibindo contrapontos à sua constituição como grande oligarca e senhor de escravos.

A história dos mitos fundadores da *velha* Cataguases é também a mitificação da família Vieira de Resende, que posteriormente ganha novos contornos com a fundação legal do município por Coronel Vieira. O controle econômico e a *proteção* conferida aos habitantes são reverberados no domínio político, cujo comando se perpetuou até a entrada em cena dos mitos fundadores da *nova* Cataguases. O legado da família Vieira de Resende estava estreitamente vinculado ao domínio oligárquico e à economia cafeeira. A substituição do café pelas indústrias deflagrou mudanças que vão além das econômicas, de forma que instaura uma disputa pelo poder político no século XX, uma disputa entre as famílias Vieira de Resende e Peixoto.

Essa transição é marcada pelo *ethos* progressista requerido pelos Peixoto e o papel de guardião dos interesses dos habitantes pelos Vieira de Resende. Destes últimos, partem os questionamentos acerca do caráter danoso da atividade industrial. Dos primeiros, a necessidade de um passado paternalista fundando uma cidade vanguardista, que iria *olhar para frente*. A instauração de um novo mito exigiu a clara demarcação que aquele período representava um ponto de inflexão na cidade, um rompimento com uma herança que em nada condizia com as demandas da *nova* cidade. O momento se mostrava profícuo, uma vez que era necessária uma resposta às péssimas condições impostas aos trabalhadores, particularmente de fazê-los crer que participavam de uma transformação que ia além dos interesses *particulares*, que verdadeiramente fundava uma *nova* Cataguases. É desta necessidade de *concretizar* a Cataguases progressista que se deu a incursão dos Peixoto pela arquitetura modernista, *vocação* já ensaiada nos anos 20 com a Verde.

Entretanto, a demarcação da nova cidade se apresenta restritiva. A partir dos objetivos políticos, o capital confere caráter público a investidas estritamente privadas, deflagrando o que denomino ser a invenção da tradição modernista de Cataguases. É neste percurso que está a inexorável ligação entre os mitos fundadores e a invenção de tradições. Em Cataguases, a tradição inventada nos leva à cidade *vanguardista* sob os alicerces de um legado modernista historicamente restrito e restritivo. Os propósitos dessa tradição nos conduzem ao fortalecimento do mito fundador na transição de uma cidade agrária para uma cidade industrial que recobra um passado também modernista a fim de justificar as investidas presentes, substituindo a cidade cujas lembranças em nada combinavam com o ar progressista tecido pelas indústrias.

As tradições inventadas operacionalizam um sistema identitário para os moradores da cidade que visa impor homogeneização. Apesar da descrença frente à capacidade prática das tradições inventadas junto aos cidadãos, uma vez que as tradições, de certa forma, forjam um sentido de cidade que ressoa mais entre os forasteiros que os que nela habitam, é fundamental considerar que estas mesmas tradições inibem possibilidades outras de configuração da cidade já no direcionamento prático das decisões econômicas, políticas e culturais para o que se estabeleceu a partir desta *tradição*.

Os *acontecimentos culturais* são sempre recobrados para justificar a incursão pela arquitetura modernista como *apenas* um ponto de chegada de uma vanguarda que sempre se mostrou,

passando tanto por Mauro quanto pelos Verdes. Particularmente no caso destes últimos, recobra-se aí a raiz modernista que já germinava na cidade e que se consolida com as obras arquitetônicas. Qualquer análise a respeito de Cataguases e de seus elementos superestruturais deve ser guiada em sua correspondência com os elementos de base, como o desdobramento de um projeto modernista que foi apresentado como contraproposta à discussão das péssimas relações de trabalho, e ao mesmo tempo, reconduzindo o capital à proteção de um projeto cultural que aponta para o *futuro*, digno da cidade industrial e progressista. Dessa forma, tem-se uma confluência de interesses que se manifestou tanto na relação de base e superestrutura – conformidade dos aspectos da relação e produção nas fábricas com a necessidade de se forjar a cidade de vanguarda para compor o quadro progressista que explicasse a necessidade da barbárie nas fábricas – quanto na própria relação de elementos superestruturais – o projeto modernista como estratégia para tomada do poder político.

Semelhante é a necessidade de relacionar estes mesmos elementos superestruturais constituídos em Cataguases com seus correspondentes na esfera nacional, uma vez que são várias as convergências que compõem os propósitos das investidas modernistas para muito além das idiosincrasias. No caso do modernismo, partimos de um prisma em que a renovação estética [estilística] complementa a verdadeira criação do espírito brasileiro, das características fundantes de um povo que até então convive com as contradições do processo colonizador, escravagista e de exploração indígena. O modernismo operacionaliza então, no campo artístico, a substituição de uma produção literária e da arquitetura, principalmente, preponderantemente sob influência europeia. Na base, a formação o tipo brasileiro correspondia à substituição do trabalho agrário ainda marcado pelas heranças da escravidão pela atividade industrial, que supostamente poria fim à dependência brasileira de outros países.

Na esfera superestrutural, o campo cultural e político operam a partir de múltiplas determinações. É justamente a incorporação de várias manifestações artísticas num único plano estético [estilo] que o torna robusto e garante legitimação no pleito de representar os ideais de um país, de um plano político pós-revolução e de um modelo econômico industrial, em suma, de um sentido unitário de nação. No caso de Cataguases, este sentido de unitário de cidade pode ser visto como um microcosmo do Brasil conferido não apenas no elo estabelecido entre a literatura da Verde e a arquitetura modernista, mas também por ser símbolo de um ponto inflexão da história da cidade marcada pela atividade industrial.

As semelhanças com a consolidação do modernismo a nível nacional se apresentam em outras nuances, além do nexos com o processo de industrialização e do ideário de nação e cidade progressista. O processo que fez da produção modernista símbolo de um projeto amplo parte da convergência de várias manifestações artísticas – principalmente literatura e arquitetura – para consubstanciar a proposta como parte de um processo de transformação que abarca vários segmentos. No caso de Cataguases, este composto se dá a partir da ligação que une os anos 20 e 40, facilitada pela participação de Francisco Inácio Peixoto tanto na Revista Verde quanto na incorporação da arquitetura modernista.

Em Cataguases, assim como havia ocorrido no Brasil, a proteção do patrimônio histórico pelo IPHAN, já criado em berços modernistas, auxilia a cristalizar a tradição, o caráter *excepcional* que reluz a capacidade criativa do homem brasileiro e da vocação cataguasense. Assim como as justificativas dos arquitetos modernistas no processo de aproximação dos órgãos do Governo pós-revolução de 1930 se davam a partir de uma *socialização* da arquitetura, em resposta ao caráter monumental da arquitetura neocolonial, a arquitetura modernista em Cataguases assenta seu engajamento na construção de moradias para *homens comuns*. Entretanto, se diferencia da arquitetura que critica apenas por conseguir reverter a relação da qual parte, transformando *homens comuns* em *homens distintos* por habitarem construções de vanguarda, dar contornos colossais às residências projetadas. Por fim, a entrada em cena da arquitetura modernista em Cataguases refaz e estende seus domínios sobre algumas edificações públicas de demandas privadas, como a Igreja e o Cinema. Além disso, observa-se o papel fundamental do Poder Público, que domina tanto a esfera econômica quanto a política, restando a cultural, solidificando o inexorável elo entre base e superestrutura.

Não obstante o caráter vanguardista que se tentou impor tanto sobre a cidade industrial quanto sobre os elementos culturais, as *mudanças* impostas pelos Peixoto não transformações. Pelo contrário, caracterizou-se por uma nova forma de dominação e dependência, nas quais as cercas das fazendas são substituídas pelos muros das fábricas, prevalecendo o espírito do coronelismo arraigado nas velhas oligarquias, em que a pese a substituição do açoite e da bravura pela *condescendência* e pelo *zelo* dos industriais que ofertam empregos. Em paralelo à essa nova configuração de base, verificou-se a continuidade de uma superestrutura que legitimava o controle das relações de produção, todavia, não mais composta apenas do domínio político, mas se estendendo também à dominação cultural, cujos propósitos foram utilizados como *interesse da cidade progressista*, mas que alargou ainda mais a distância

histórica entre capital e trabalho, fundando na cultura outro mecanismo distintivo.

Apesar do caráter *unitário* superestrutural que se pretendeu, o que se observa é extensão da divisão entre capital e trabalho transposta para o elemento cultural da superestrutura, constituindo a separação entre *desavisados* e *informados*. Garante-se aqui o ideário cultural de fruição para a elite que a gera, que a determina, além de representar a outra cidade de vanguarda, revigorante, longe das paredes que separam os operários. Apesar da contradição caracterizada pelo não conhecimento dos cidadãos desta identidade que Cataguases *carrega como legado*, são claros os esforços de revigorar a tradição cultural da cidade através do fortalecimento das fundações culturais ligadas às famílias industriais. Preenchem-se neste instante as lacunas provocadas pela inexistência de um aparato que consolidasse os ideários modernistas, que desde o processo de tombamento da cidade, tem se mostrado inócuo pela inoperância do Poder Público. O processo histórico permite inferir a continuidade da existência de incluídos e excluídos, capital e trabalho, mas também a possibilidade de resistência cultural, sempre mediante o risco de cooptação por parte do capital.

O sentido unitário conferido à ideia de cultura a partir do legado modernista provoca reflexos que inibem formas outras de manifestações culturais na cidade. A chancela de patrimônio histórico artístico e cultural conferida pelo IPHAN em 1994 é utilizada pelo poder público a fim de justificar a destinação de grande parte dos recursos na preservação dos bens imóveis tombados, sob o argumento de alavancar por meio do turismo a economia da cidade. O investimento na área cultural acaba se restringindo ao caráter obreiro já característico na gestão pública, e por consequência, sendo inócuo no fomento às manifestações artísticas.

De maneira efetiva, a possibilidade de transformação através da arte encontra barreiras nas chancelas utilizadas pelo público, a fim de negligenciar seu papel enquanto agente fomentador das manifestações culturais. Além da prerrogativa do tombamento, para justificar os investimentos, o poder público municipal recorre também à chancela legal da Lei Municipal de Incentivo, a fim de se eximir da responsabilidade de tratar a questão da cultura sob um viés social. As investidas públicas encontram na lei a síntese de seu envolvimento com as elaborações artísticas da cidade, a partir de um mecanismo que requer a capacidade de estruturar uma proposta cultural formulada racionalmente com base no conhecimento formalizado. Os pressupostos estabelecidos nos editais e os critérios utilizados são já a manutenção dos privilégios estabelecidos na ideia de *vocação cultural*, facilmente ilustrados

na análise dos projetos aprovados nos anos de 2011 e 2012, privilegiando a publicação de livros e a aprovação de eventos propostos por pessoas ligadas às fundações culturais da cidade.

A contrapartida para o esquecimento das manifestações culturais historicamente excluídas reside na tendência universalizante em abarcar as manifestações no bojo do folclore. A planificação das elaborações retira as especificidades existentes, bem como os traços que estas historicamente carregam. Por consequência, extrai das elaborações artísticas a possibilidade de transformação quando a arte passa a representar uma tomada de posição do homem frente aos conflitos sociais. Para além das dificuldades de acesso a recursos por meio da Lei de Incentivo à Cultura, os financiamentos diretos são negados tanto pelo poder público quanto pelas empresas. No caso do poder público, as contribuições são personalizadas, *benevolentes*, que no futuro são cobradas sobre a prerrogativa da troca de favores, como observado no Movimento Negro. Em complemento, o poder municipal mina a essência das manifestações também a partir do controle exercido, no qual tanto o processo de elaboração quanto o produto são determinados pelos promotores do evento, como no caso da Folia de Reis.

As possibilidades de transformação das classes excluídas encontram resistência no capital, uma vez que as empresas não contribuem financeiramente por já manterem – em grande parte com isenção fiscal – suas fundações culturais, e estas, por terem já uma pauta que consubstancia a formação de um círculo privilegiado da cultura. Esta recusa não é apenas frente às possibilidades que estas manifestações artísticas podem gerar, mas também frente às condições de sua produção, do empirismo empregado, de uma questão social ou pretérita que a própria racionalidade repulsa. Antes isolada na instauração de uma arquitetura modernista com cunhos políticos, a aproximação do capital com a cultura revela agora em sua forma institucional, de maneira que suas pospostas se manifestem a partir de nuances diversas.

Ponto comum à esta diversidade é a manutenção das contradições, como no caso da corrosiva troca proposta pela CBA, entre um paliativo cultural que se pretende sustentável por já exaurir a mesma sustentabilidade dos meios de produção local. De outra forma, a partir do investimento legitimamente público dos recursos de isenção fiscal, a fim de atender demandas privadas que privilegiam um seletivo grupo de indivíduos. Também, por fazer desde a constituição dos seus espaços, à ordem estabelecida no consumo e na produção artística, forma de manter distante a parcela da população historicamente excluída.

Ao exercer seu predomínio sobre a produção e o consumo das manifestações artísticas, as fundações culturais sublimam a potencialidade transformadora que a arte apresenta. De maneira efetiva, essa apropriação também é histórica, como no controle exercido pelas empresas sobre o potencial subversivo do carnaval. Em sua faceta mais contemporânea, o capital aniquila a possível superação de suas contradições não apenas ao manter distante do consumo os que estão fora do círculo privilegiado, mas também por fazer das elaborações artísticas, das oficinas, um processo mediado pelos interesses estabelecidos pelo próprio capital através das fundações.

Ademais, a apropriação por parte do capital revigora a clara distinção entre os que devem pensar a manifestação artística e os que devem servir ao que fora planejado com o uso de suas capacidades corporais. A figura do gênio kantiano não se desfaz, entretanto, se desloca da arte para o planejamento da arte, assim como a divisão entre pensar o trabalho e executar o trabalho.

A intervenção nos projetos artísticos se mostrou fundamentalmente perversa no caso do Centro das Tradições Mineiras, em que as crianças e jovens que antes faziam oficinas de seu interesse passaram, obrigatoriamente, a fazer todas as oficinas oferecidas. O resultado, ao que tudo indica, era previsível e/ou premeditado, de forma que com o mesmo montante de recurso o projeto passasse a atender 40 alunos dentre os mais de 600 que antes eram atendidos. A redução do número de alunos permitiu não apenas a implementação de projetos de interesse dos coordenadores, como também a ociosidade do espaço e a concomitante – ou prévia – necessidade de uso por parte da nova alcinha da cultura em Cataguases, no caso, a produção audiovisual.

O polo audiovisual surge como uma tentativa do poder público em compreender a dinâmica cultural existente em virtude das atividades das fundações, bem como aproveitar a *vocação cultural* da cidade como forma de desenvolvimento econômico e seu passado estreitamente ligado ao cinema pelo pioneirismo de Humberto Mauro. Através da Fábrica do Futuro, as ações do polo acabam por incorporar um esforço conjunto das fundações culturais da cidade, que diante do esvaziamento dos seus projetos, mantem-se em voga ao apoiar as produções audiovisuais. A meu ver, as mudanças no cenário da produção cultural em Cataguases deslocam as fundações culturais para um segundo plano, ao passo que os projetos coordenados pela Fábrica do Futuro abarcam um volume considerado de recursos, tanto pelo

caráter desenvolvimentista que assume – atraindo parceiros como o SEBRAE – quanto pela ênfase dada ao audiovisual por parte do Ministério da Cultura através das Leis de Incentivo à Cultura, além do apelo que este tipo de produção provoca pelo poder de divulgação – refletindo no interesse de empresas que fazem uso de incentivos fiscais.

Embora a tese não seja o lugar mais apropriado para especulações, acredito que este caráter secundário que as fundações passam a exercer, deslocando os holofotes para a Fábrica do Futuro, está intimamente ligado com as mudanças ocorridas nas empresas mantenedoras e o possível distanciamento destas frente às fundações. Destarte, as fundações se manteriam em evidência independentemente dos recursos das empresas e da elaboração de projetos próprios, uma vez que o setor audiovisual tornara atrativo em virtude do montante de recursos disponibilizados pelo Ministério da Cultura e a Fábrica do Futuro mediadora da produção cultural na cidade.

As conclusões a respeito do incremento da produção audiovisual devem ser consideradas na interseção entre a ideia de desenvolvimento e da própria produção artística. Como possibilidade de desenvolvimento local, as ações estabelecem a clara divisão social do trabalho. Embora se trate de uma proposta desenvolvimentista através da cultura, grande parte das ações está voltada para a formação de mão de obra a fim de suportar as produções audiovisuais, configurando não apenas uma disparidade na remuneração, mas também a separação do trabalho intelectual – quase sempre externo à Cataguases – e do trabalho físico.

No que diz respeito à elaboração artística, a produção audiovisual imprime sobre as manifestações um caráter de produção industrial baseado na ideia de desintegração vertical das atividades produtivas. Nesta nova configuração, a arte passa a ser insumo do resultado audiovisual, de forma que a música se transforme em trilha sonora e a encenação teatral representação. Ao fragmentar a produção em cidades distintas, cria-se uma superespecialização e uma necessidade de escala que fortalecem ainda mais a industrialização da cultura. Partindo da relação produção-consumo, as atividades audiovisuais não apenas ocupam o lugar das manifestações anteriormente existentes, uma vez que recursos financeiros e estruturais são reservados a esta nova investida, como também cria uma dependência das manifestações que resistirem a este processo.

Por consequência, o potencial transformador da arte a partir da sua particularidade, que

concentra em si a posição do artista frente aos conflitos reais se torna inabilitada, pois há não apenas a apropriação do que se apresenta insumo artístico, como também da própria elaboração artística. A singularidade se apresenta resignada à universalidade imposta pela produção audiovisual. A essência da obra de arte acaba por ser desfeita, com ela, a possibilidade de efetivação do homem, a partir da relação que estabelece com a elaboração e com o produto artístico em si, enquanto capacidade efetiva. A arte se torna extraordinária, incapaz de ser lançada no cotidiano como fruto de um trabalho, de um resultado mediado entre a capacidade processualmente desenvolvida do indivíduo frente a sua condição material quanto à sua apreensão do próprio estágio de desenvolvimento da arte.

Para além de toda a *excepcionalidade* criada pelas ações do polo, uma vez que as manifestações artísticas existentes anteriormente cessam em virtude de uma concorrência por espaço e por recursos financeiros, as principais ações do polo, aquelas que concentram maior volume de recursos, carregam consigo uma contradição, ao que tudo indica, irreversível. Ao considerar o caráter independente da produção audiovisual, como possibilidade de se criar algo que se distancie das amarras impostas pelos grandes grupos de produção e circulação audiovisual, como os estúdios e redes de TV, é possível constatar que a contradição está justamente na restrição ineliminável que o polo impõe a massificação da própria manifestação artística quando imputa no consumo, no produto final a ser *apreciado*, todo seu esforço, desconsiderando o processo, a essência e a potencialidade que cada manifestação artística que lhe apresenta como insumo pode representar. Em suma, apesar de sua origem como alternativa à massificação da produção audiovisual, reage massificando as demais manifestações culturais das quais pretende fazer uso – fundamental nas produções cinematográficas.

Este caráter abstrato do produto cultural e sua emancipação das atividades produtivas da vida estão intimamente ligados à abstração das próprias categorias estéticas (LUKÁCS, 1966a) que nascem do trabalho e se reconvertem sobre o trabalho na forma de mercadoria (PAÇO-CUNHA, 2011). A abstração da cultura passa necessariamente pelo esvaziamento de qualquer historicidade na produção, e também, pela eternidade atribuída na fruição destes *bens culturais*, cujos mecanismos se verificam – mas não se encerram – pelo processo de tombamento e na invenção de uma *cidade vanguardista*.

Em Cataguases, a manutenção do status *modernista* tem implicado diretamente no que Arantes (2002, p. 67) classificou como *pensamento único das cidades*, “em que se casam o interesse econômico da cultura e as alegações culturais do comando econômico”. A contradição mantida e reforçada pelo domínio do capital frente à produção da cultura tem parada obrigatória no passado. A manutenção do elitismo das elaborações culturais é também a manutenção dos privilégios pretéritos, por consequência do direito legitimador da *verdadeira arte*. O passadismo que caracteriza a cultura em Cataguases se mostra perene, recobrando a herança modernista, projetando o futuro a partir de Humberto Mauro. Por outro lado, a mesma condescendência é negada aos socialmente excluídos, sujeitos à naturalização de suas condições. Estes devem ser tratados de maneira *a-histórica*, uma vez que a volta ao passado pode representar um acerto de contas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, P. H. *A Construção de um Patrimônio Cultural: o tombamento federal de Cataguases, Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- ALMEIDA, O. V. O. *A Disputa de grupos familiares pelo poder local na cidade de Cataguases: práticas eleitorais, representação e memória*. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.
- ALVES, G. *A Condição de Proletariado: a precariedade do trabalho no capitalismo global*. Londrina: Práxis, 2009.
- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARANTES, O. Uma Estratégia Fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. *A Cidade do Pensamento Único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 3ª ed, 2002.
- ARENDT, H. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 10ª ed., 2009.
- ARÓSTEGUI, J. *A Pesquisa Histórica: teoria e método*. Bauru: EDUSC, 2001.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 13ª ed., 2009.
- BAKHTIN, M. *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso. In: BRAIT, B (Org). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e historia da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEZERRA, A. C. Festa e Cidade: entrelaçamentos e proximidades. *Espaço e Cultura*, n. 23, jan/jun, p. 7-18, 2008.
- BIERNACKI, P.; WALDORF, D. Snowball Sampling: problems and techniques of chain referral sampling. *Sociological Methods & Research*, v. 2, November, p. 141-163, 1981.

BUENO, L. Nação, Nações: os modernistas e a geração de 30. *Via Atlântica*, n. 7, out, p. 83-97, 2004.

BRAIT, B. Bakhtin e a Natureza Constitutivamente Dialógica da Linguagem. In: BRAIT, B (Org). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

CALDAS, A. C. S. P. Sob a Sombra do Rochedo. In: XV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio, 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2012.

CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 9ª ed., 2006.

CARDOSO, M. F. T. C. Aspectos geográficos da cidade de Cataguases. *Revista Brasileira de Geografia*, n. 4, Rio de Janeiro: IBGE/CNG, 1956.

CARRIERI, A. P.; LEITE-DA-SILVA, A. R.; SOUZA, M. M. P.; PIMENTEL, T. D. Contribuição da Análise do Discurso para os Estudos Organizacionais. *Economia e Gestão*, v.6, n.12, 2006.

CAVALCANTI, L. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CHAGAS, E. F. O Método Dialético de Marx: investigação e exposição crítica do objeto. *Síntese*, v. 38, p. 55-70, 2011.

CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo, 2009.

CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUÍ, M. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª ed, 1987.

CORRÊA, R. L. Territorialidade e corporação: um exemplo. In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A. A.; SILVEIRA, M. L. (Org.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1996.

CORRÊA, R. L. *Trajetórias Geográficas*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

COSTA, L. S. *Cataguases Centenária*. Cataguases, 1977.

DELLE DONNE, M. *Teorias Sobre a Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.

DUPAS, G. *Atores e poderes na nova ordem global: assimetrias, instabilidades e imperativos de legitimação*. São Paulo: UNESP, 2005.

EAGLETON, T. *A Ideia de Cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

ELIADE, M. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

FARIA, A. A. M. Aspectos lingüísticos de discursos ficcionais sobre trabalhadores: os casos de *Germinál* e *Morro Velho*. In: Renato de Mello. (Org.). *Análise do discurso e literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 1, p. 255-277, 2005.

FARIA, J. H. Materialismo Histórico e as Pesquisas em Administração: uma proposição. In: XXXV Encontro Nacional dos Programas de Pós-graduação e Pesquisas em Administração, 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpad, 2011.

FERRO, S. *Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.

FREIRE, P.; NOGUEIRA, A. *Quer fazer: teoria e prática em educação popular*. Petrópolis: Vozes, 2007.

FREYRE, G. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 48ª ed., 2003.

FONTANA, A.; FREY, J. H. Interviewing: the art of Science. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 1994.

FORTES, R. V. Procedimento investigativo e forma expositiva em Marx – duas leituras: Lukács/Chasin. *Verinotio* – Revista on-line de Educação e Ciências Humanas, v. 5, n. 9, p. 73-105, 2008.

FURTADO, C. *Cultura e Desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

GAVA, R. *Autodeterminação Local e Desenvolvimento: uma análise da dinâmica social no município de São Roque de Minas*. (Tese) Doutorado em Administração – EBAPE/FGV. Rio de Janeiro: EBAPE/FGV, 2009.

GOMES, A. M. O Trabalhador Brasileiro. In: LIPPI *et al.* *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: EdUSP, 1974.

GOMES, P. C. C. Cultura e Civilização: a renovação de um importante debate. In: ROSENDHAL, Z.; CORRÊA, R. L. (Org). *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.

GOMES DA SILVA, J. R.; WETZEL, U. A Construção de um quadro analítico sobre as significações de espaço no contexto das mudanças organizacionais. *Cadernos EBAPE.BR*, v.5, n.4, Dez, 2007.

GRAMSCI, A. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978a.

GRAMSCI, A. *El Materialismo Histórico y la Filosofía del Benedetto Croce*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1971.

GRAMSCI, A. *Introducción a la Filosofía de la Praxis*. Barcelona: Ediciones Península, 1970.

GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978b.

GRAMSCI, A. *Maquiavel, a Política e o Estado Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978c.

GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUILHOT, N. *Financiers, philanthropers: vocation éthique et production du capital à Wall Street depuis 1970*. Paris: Raison d'Agir, 2004

HARVEY, D. *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2ª ed., 2006.

HARVEY, D. Right to the City. *New Left Review*, v. 53, sep/oct, p. 23-40, 2008.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 1992.

HENRIQUES, A. B. *Epidemias e Urbanização: surtos de febre amarela na Cataguases oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

HOBSBAWN, E. A Produção em Massa de Tradições: Europa, 1870-1914. In: HOBSBAWN, E.; RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 271-316, 1984b.

HOBSBAWN, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, E.; RANGER, T. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 9-23, 1984.

HOBSBAWN, E. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª ed., 1995.

IMASATO, T; VÉRAS, M. L. Brasília e Modernidade: um ensaio sobre o processo de produção da capital brasileira. *Gestão e Sociedade*, v. 6, n. 15, p. 335-359, 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Relatório de Tombamento – Cataguases-MG*. Belo Horizonte: IPHAN, 1994.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Normatização de Cidades Históricas: orientações para elaboração de diretrizes e Normas de Preservação para áreas urbanas tombadas*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

KAPP, S. Autonomia Heteronomia Arquitetura. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 10, n. 11, p. 95-105, 2003.

- KAPP, S. Contra a Integridade. MDC. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, v. 1, n. 2, p. 8-11, 2006.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 1995.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LEFEBVRE, H. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LEFEBVRE, H. *Contribution à L'Esthétique*. Paris: Anthropos, 2ª ed., 2001.
- LEFEBVRE, H. *Espaço e política: o direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1969.
- LEFEBVRE, H. *Le Droit à la Ville*. Paris: Anthropos, 3ª ed, 2009.
- LEFEBVRE, H. *Le Marxisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006
- LEFEBVRE, H. *O Direito a Cidade*. São Paulo: Documentos, 1969.
- LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- LESSA, S. (2001). Lukács e a Ontologia: uma introdução. *Outubro*, v. 5, n. 1, 83-100.
- LIFSCHITZ, M. Prólogo. In. MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUKÁCS, G. As Bases Ontológicas do Pensamento e da Atividade do Homem. *Revista Temas de Ciências Humanas*, v. 1, n. 1, 1978.
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, G. *Estética I: da peculiaridade de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a.
- LUKÁCS, G. *Estética II: el problema de la mimesis*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b.
- LUKÁCS, G. *Estética III: categorías básicas de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967a.
- LUKÁCS, G. *Estética IV: cuestiones liminares de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967b.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2ª ed, 1970.
- LUKÁCS, G. Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels. In. MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

- MAC-ALLISTER, M. *Organização-cidade: uma contribuição para a ampliação do conceito de cidade no campo dos estudos organizacionais*. (Tese) Doutorado em Administração. Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2001.
- MARCUSE, H. *Cultura e Psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- MARCUSE, H. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- MARX, K. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MARX, K. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2ª ed., 2010.
- MARX, K. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858 : esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, K. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, K. *O 18 Brumário de Louis Bonaparte*. Coimbra: Oficinas Gráficas, 1971.
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, livro 1, vol. 2, 1996.
- MARX, K. *Teorias da mais-valia. História crítica do pensamento econômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. I, 1980.
- MARX, K. ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, K. ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Textos Filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- MATTOS, P. L. C. L. A entrevista não-estruturada como forma de conversação: razões e sugestões para sua análise. *Revista de Administração Pública*, v. 39, n. 4, p. 823-847, jul/ago, 2005.
- MÉSZÁROS, I. *A Teoria da Alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MIRANDA, S M. *Cataguases, um olhar sobre a modernidade*. Cataguases, exposição, 1993. Republicado in MIRANDA, S. M. *Arquitetura Moderna em Cataguases*. Óculum, nº 7, v. 8, jan./dez, p. 16-29, 1995.
- MONDOLFO, R. Prólogo. In: HEGEL, G. H. F. *Ciencia de la Logica*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 2ª ed., 1968.
- MOURA, E. P. G.; ZUCCHETTI, D. T.; MENEZES, M. M. Cultura e Resistência: a criação do popular e o popular como criação. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. V.92, n.232, p. 663-667, set/dez, 2011.

OLIVEIRA, M. V. F. *A Ruína e a Máscara: as contradições de uma modernização conservadora em Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

ORTIZ RAMOS, J. M.; BUENO, M. L. Cultura audiovisual e arte contemporânea. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 3, p. 10-17, jan/jun, 2001.

PAÇO-CUNHA, E. As propriedades estéticas do trabalho como emanção de sua relação com o capital. In: XXXV Encontro Nacional dos Programas de Pós-graduação e Pesquisas em Administração, 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Anpad, 2011.

PAÇO-CUNHA, E. *Gênese, Razoabilidade e Formas Mistificadas da Relação Social de Produção em Marx: a organização burocrática como abstração arbitrária*. (Tese) Doutorado em Administração. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

PATRIOTA, R. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. Tese (Doutorado em Filosofia) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

PEREIRA, D. A. *Empresa, Cidade e Cidadania: construções e deslocamentos de lugares de poder*. Tese (Doutorado em Sociologia). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

PEREIRA, D.; CARRIERI, A. Espaço Religioso e Espaço Turístico: significações culturais e ambigüidades no santuário do Caraça/MG. *Organização & Sociedade*. Salvador, v.12, n.34, Jul/Set., 2005.

PIMENTA, A. F. F. Liga Operária Cataguasense: uma associação de operários no interior da Zona da Mata Mineira (1900-1922). In: XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUH-Rio, 2010.

POLLICE, F. O Papel da Identidade Territorial nos Processos de Desenvolvimento Local. *Espaço e Cultura*, n.27, jan/jun, p. 7-23, 2010.

PRADO JUNIOR, C. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRADO JUNIOR, C. *História e Desenvolvimento: a contribuição da historiografia para a teoria e a prática do desenvolvimento brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PRADO JUNIOR, C. *Histórica Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 41ª ed., 1994.

RESENDE, E. *Pequena História Sentimental de Cataguases*. Belo Horizonte–São Paulo: Editora Itatiaia, 1969.

REIS, W. Encontros de Companhias de Reis como Resistência Cultural. 3º Simpósio Internacional de Cultural e Comunicação na América Latina, 2010, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da USP, 2010.

SÁ JUNIOR, M. T. A Invenção do Brasil no Mito Fundador da Umbanda. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 6, n. 11, jan/jun, 2012.

SANTOS, M. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, C. R.; LAGE, A. F. Cataguases: patrimônio da modernidade. *Arquitextos*, v. 056, n. 4, 2005.

SARAIVA, L. A. S. *Mercantilização da Cultura e Dinâmica Local: a indústria cultural em Itabira, Minas Gerais*. (Tese) Doutorado em Administração. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SCHLESENER, A. H. *Hegemonia e Cultura: Gramsci*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

SEIDMAN, I. E. *Interviewing as qualitative research: a guide for researchers in education and the social sciences*. New York: Teachers College Press, 1991.

SIMÃO, M. C. R. *Preservação do Patrimônio Cultural em Cidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SODRÉ, N. W. *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SOJA, E. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SOUSA, A R. L. Santa Fé: do mito fundador ao domínio patrimonial. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, v. 7, n.8, 2011.

SOUZA, E. S. Aldeamento Indígenas nas Minas Gerais. *Mariana trezentos anos: um balanço da produção historiográfica*. Mariana, 1994.

SOUZA, M. Mito Fundador, Narrativas e História Oficial: Representações identitária na cultura brasileira. In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2004, Coimbra, Portugal. *Anais...* Coimbra: CES, 2004.

SPINK, P. O Lugar na Análise Organizacional. *Revista de Administração Contemporânea*, Edição Especial, p. 11-34, 2001.

TAYLOR, F. W. *Princípios de Administração Científica*. São Paulo: Atlas, 1995.

TERTULIAN, N. Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. *Verinotio*, v. 6, n. 11, p. 104-115, 2010.

TRICÁRIO, L. T. Para o modernismo, a modernidade. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 14, n. 15, p. 210-238, 2007.

VAISMAN, E. A ideologia e sua determinação ontológica. *Verinotio – Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, v. 6, n. 12, p. 40-64, 2010.

VAZ, H. C. L. A Significação da Fenomenologia do Espírito. Apresentação. In: HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2ª ed., 1992.

VIEIRA, C. E. Cultura e Formação Humana no Pensamento de Antonio Gramsci. *Educação e Pesquisa*, v. 25, n. 1, p. 51-66, jan/jun, 1999.

VIEIRA, E. F.; VIEIRA, M. M. F. Geoestratégia dos espaços econômicos: o paradigma espaço-tempo na gestão de territórios globais. In: FISCHER, T. (Org.) *Gestão do desenvolvimento e dos poderes locais: marcos teóricos e avaliação*. Salvador: Casa da Qualidade, p. 45-60, 2002.

WEBER, M. *Ensaio de sociologia e outros escritos*. In: Weber – Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

WILLIAMS, R. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011b.

WILLIAMS, R. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011d.

WILLIAMS, R. *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

WILLIAMS, R. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011c.

ZANETTI, D. O “cinema de periferia” e os festivais: práticas audiovisuais e organização discursiva. *Comunicação & Sociedade*, v. 31, n. 53, p. 191-214, jan/jun, 2010.

**ANEXO A: Ilustrações Adicionais**

**Figura 13: Praça José Inácio Peixoto**



Monumento a José Inácio Peixoto (a) – Painel *As Fiandeiras*, de Cândido Portinari (1953-1958)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 14: Alunado do Colégio de Cataguases**



**Fonte:** Revista *O Cruzeiro*, 11 de fevereiro de 1950.



**Fonte:** Acervo Particular José Fernandes Procópio.

**Figura 15: Residência José de Castro**



Projeto de Francisco Bolonha (1948)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 16: Residência Wellington de Souza**



Projeto de Francisco Bolonha (1948)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 17: Residência Cia Industrial**



Projeto de Aldary Toledo (1947)

**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 18: Residência Anamirtes Lacerda**



Projeto de Luzimar Góes Telles e Paniel de Lazzarine (1958)

**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 19: Residência Mauro Carvalho Ramos**



Projeto de Luzimar Góes Telles (1955)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 20: Residência Altamiro Peixoto**



Projeto de Luzimar Góes Telles (1952)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 21: Residência José Maria Porto da Rocha**



Residência ampliada por Luzimar Góes Telles e Flávio Almada  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 22: Residência José de Queiroz Filho**



Projeto de Luzimar Góes Telles (1953)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 23: Residência Jayme Afonso de Souza**



Projeto de Luzimar Góes Telles (1964)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 24: Residência Ottônio Alvim Gomes**



Projeto de Francisco Bolonha; Mobiliário de Joaquim Terneiro; Paineis Internos de Emeric Marcier; Paineis Externos de Anísio Medeiros (1957-1958)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 25: Residência José Pacheco de Medeiros Filho**



Projeto de Aldary Henriques de Toledo e Paisagismo de Francisco Bolonha (1945-1947)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 26: Residências José Inácio Peixoto**



Projeto de Edgar Guimarães do Valle; Jardins de Burle Marx; Painel de Paulo Werneck (1948)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 27: Residência José Sereno Lopes**



Projeto de Fernando de Oliveira Graça (1967)  
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 28: Edifício A Nacional**



Vista Frontal Edifício A Nacional (a) – Projeto dos Irmãos Roberto (1953-1957)

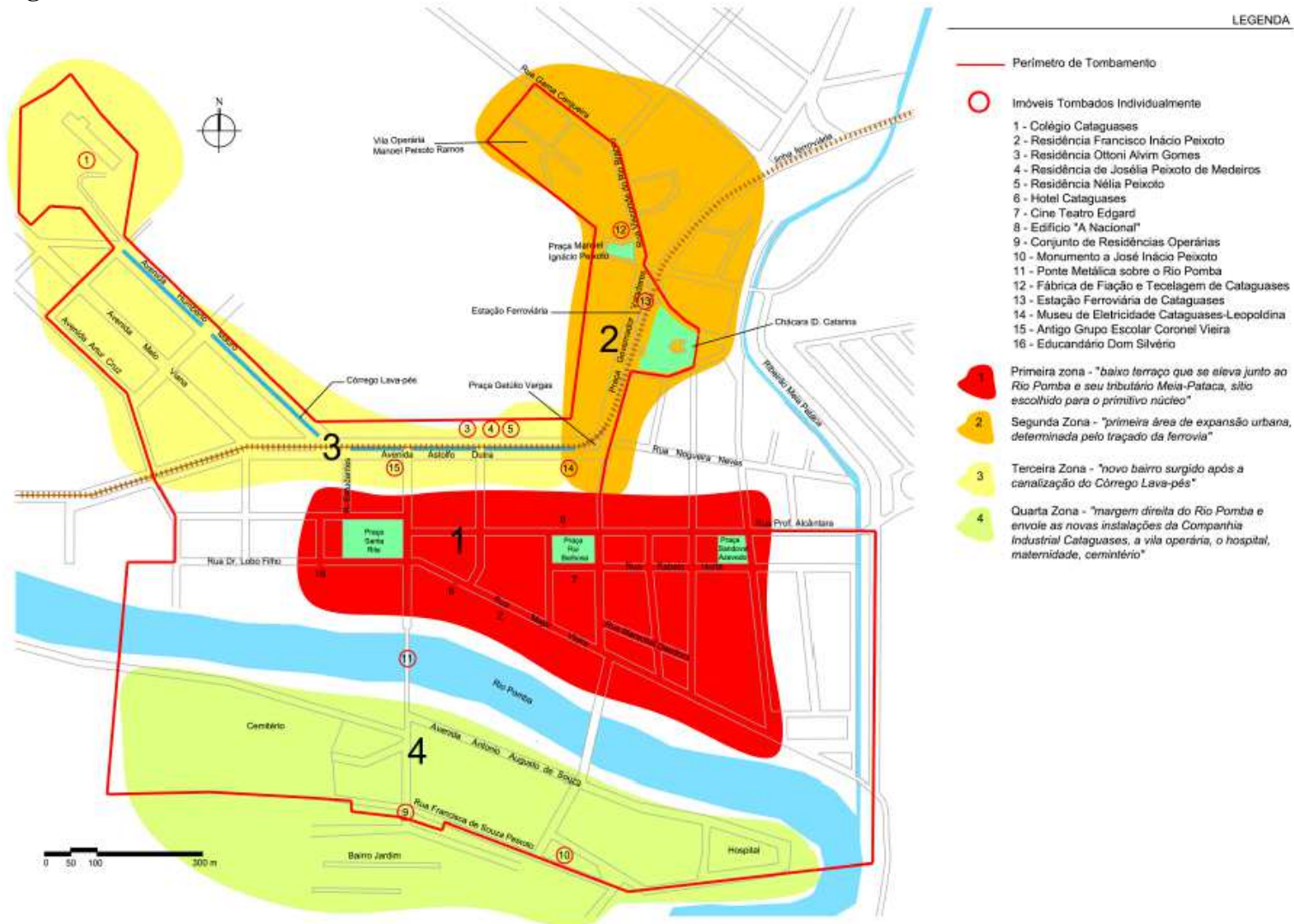
**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural



Edifício A Nacional – passarelas ligando os dois blocos residenciais (b)

**Fonte:** Guia do Patrimônio Cultural

**Figura 29: Perímetro de Tombamento e Imóveis Tombados Individualmente**



**Fonte:** Elaborado por Alonso (2010, p. 66) com base no Processo de Tombamento de Cataguases conduzido pelo IPHAN

**Figura 30: Pré-estreia do filme *Meu pé de laranja lima***



**Fonte:** Polo Audiovisual.

## **ANEXO B: Parecer do Processo de Tombamento de Cataguases-MG**

### **Parecer do Arquiteto Antônio Luiz Dias de Andrade<sup>119</sup>**

A moderna arquitetura brasileira tem sido objeto de variadas atenções. A princípio não foram poucos os que, confortados nas ideias cristalizadas nas academias, esbravejaram contra aquilo que lhes parecia constituir sacrilégio inadmissível à boa conduta, à proporção canônica, ao estilo e à forma apropriada, estimulando entre os seus oponentes veementes autos de fé no mundo novo anunciado pela modernidade.

As primeiras e comoventes expressões dos novos princípios entre nós sepultaram as polêmicas transtornadas, cedo inscrevendo-se nos compêndios internacionais, legitimando-as, revestindo-as de enorme prestígio, frequentemente utilizado pelas novas classes dirigentes em seu empenho reformista.

A arquitetura brasileira, até então, em sua ingrata história, ao transpor modelos em voga no continente europeu - e cujos momentos de maior glória ocorreram quando artistas e artífices incultos superaram a precariedade do meio no exercício de magistrais intuições e extraordinário poder criativo, reelaborando os modelos originais - jamais havia alcançado a unanimidade internacional.

Tão significativa afirmação se fez logo sentir entre os modernos arquitetos brasileiros, parecendo-lhes, afinal, lograr resposta definitiva para os problemas da arquitetura, elaborando novos dogmas, ainda não devidamente superados.

Hoje descortinamos um novo momento. Vemos aflorar estudos analíticos, pesquisadores diversos dedicados a desvelar e melhor compreender a experiência brasileira da moderna arquitetura exercendo a necessária crítica, indispensável no esforço se nos são reclamados caminhos novos, desfeita a antiga unanimidade.

Não obstante a complexidade atual do panorama da produção arquitetônica brasileira e os termos em que se encontram situados os debates contemporâneos, um novo interesse passa a revestir a nossa história da arquitetura moderna: o reconhecimento de suas expressões como parte integrante do patrimônio cultural do país.

Responsabilidade que apresenta aos órgãos de preservação um novo e colossal desafio - discernir nos quadros de vida de nossas cidades as manifestações merecedoras de tutela do poder público. Este o problema que vem estimulando os técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e cujo equacionamento está a exigir o estabelecimento de critérios adequados.

Assim colocado o problema algumas objeções são inevitáveis. Importa primeiramente reconhecer que não se trata de preocupação inovadora, pois são antigas as pioneiras iniciativas associadas à proteção de bens desta natureza; basta recordar que o tombamento do Palácio da Cultura no Rio de Janeiro data de 1948, poucos anos após sua conclusão. Os exemplos de Brasília, as casas de Warchavchik, a Capela de São Francisco de Assis, na Pampulha, os edifícios de Lúcio Costa, no Parque Guinle, entre tantas outras iniciativas dos órgãos estaduais e municipais, tornam extensa a relação.

---

<sup>119</sup> Processo de Tombamento – Cataguases. Belo Horizonte, IPHAN, v. 2, p. 47-55, 1994.

Uma segunda objeção tem sido apresentada sob argumento de que a produção do século passado somente agora vem despertando estudos sistematizados – até então reservados aos cuidados preservacionistas ao legado colonial – e, portanto, estaríamos atropelando cronologicamente a ordem das prioridades.

Tais possíveis questionamentos mais uma vez nos remetem ao problema do critério a ser respeitado, quer na conceituação do problema, quer na metodologia a ser adotada.

No plano conceitual é mister situar o debate, orientando-se no sentido da superação da dicotomia entre as obras tidas e havidas de excepcional valor, expressões máximas e acabadas dos novos enunciados estéticos, emblemáticas de um novo período artístico ou reveladoras de notáveis qualidades de seus criadores e aquelas que apenas denotam os padrões recorrentes, diluídas nas paisagens rotineiras do cotidiano urbano "que não são dignas de admiração, não orgulham o país e nem celebrizam o autor delas" (Mário de Andrade).

Esforço de superação que pressupõe a compreensão dos bens culturais de forma indissociável dos quadros de vida dos quais são parte integrante, denunciando os conflitos e as contradições da realidade.

Somente assim nos será permitido perceber o verdadeiro poder de influência das presenças notáveis como elemento de transformação social, fundador e documento de novas concepções da cidade.

De outro lado, a separação rígida entre os chamados períodos artísticos poderá por vezes nos conduzir a equívocos ou a compartimentações estanques, pois nem sempre o desenvolvimento técnico e artístico se dá por intermédio de rupturas irreconciliáveis.

Estudos recentes sobre a modernidade encontram a sua gênese na efervescência da sociedade europeia do século passado, estimulada pelo progresso técnico.

Desse modo não nos é permitido compreender devidamente o movimento moderno e suas respectivas expressões arquitetônicas e urbanísticas se não levarmos em consideração o processo histórico em sua verdadeira dimensão, qual seja a instituição e o desenvolvimento da sociedade industrial em seus diversos estágios. No plano metodológico as dificuldades para se organizar as iniciativas não são menores e comportam num primeiro momento recolher e sistematizar os dados necessários. Dificuldades que se avolumam quando reconhecemos que a tarefa jamais será satisfatoriamente cumprida senão sob a forma de colaboração estreita entre as diversas instituições interessadas.

Apresenta-se a oportunidade de enfrentar o problema da preservação da arquitetura moderna, obrigando-nos a estudar os procedimentos e critérios apropriados.

Assim, não há dúvida que o patrimônio representado na cidade de Cataguases não poderá permanecer desconsiderado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Os minuciosos estudos realizados pela 13ª Coordenação Regional constituem argumentos suficientes para afirmar a importância e a necessidade da definição de medidas em benefício de seu reconhecimento, proteção e valorização.

Coloca-se, contudo, a dificuldade de se traduzir a real dimensão dos processos culturais ali ocorridos na seleção de um conjunto de bens para efeito de sua respectiva inscrição nos Livros de Tombo.

Com efeito, permanecem como testemunhas evidentes, denunciando os movimentos culturais que conferem notoriedade à cidade, as obras de arquitetura moderna, seu mobiliário e acervo artístico, insuficientes, entretanto, para atestar a complexidade, amplitude, até mesmo as contradições, das iniciativas "modernistas de Cataguases".

Restrito o tombamento às obras de arquitetura mais representativas, não há como evitar a redução do sentido e o significado do movimento moderno alcançados na cidade. Há o risco, inclusive, destas obras virem a ser compreendidas como referências significativas no quadro da produção de arquitetos ilustres, autores de seus respectivos projetos, e que têm assegurado lugar de destaque na historiografia da arquitetura moderna no Brasil, dissociando-as, portanto, das peculiares condições em que foram produzidas em Cataguases, e de seus antecedentes.

Importa notar que mesmo apreendidas no âmbito da fisionomia urbana, tais obras não configuram um conjunto homogêneo e articulado, encontrando-se disseminadas na cidade, mesclando-se às manifestações de períodos mais antigos, ora perturbadas pela presença de construções recentes, sem algum caráter, desorientando as tentativas de se identificar uma área de abrangência e tratar o problema na sua dimensão urbanística.

Não obstante tais problemas, pensamos que a melhor forma de se promover o reconhecimento e a proteção do patrimônio cultural da cidade é considerá-lo enquanto parte integrante do centro urbano; a ausência de unidade enfatiza uma das principais características do movimento moderno em Cataguases, qual seja o seu caráter inconcluso.

As contradições e conflitos decorrentes do tratamento do conjunto representam ademais fator relevante para o entendimento dos processos identificados com os êxitos e malogros dos rumos imprimidos à renovação da cidade e a ação dos "modernistas".

Francisco Inácio Peixoto, o prócer das iniciativas pioneiras relacionadas com a "reforma urbana", declarou em uma de suas últimas entrevistas que Cataguases havia sido um grande equívoco, pensando assim em justificar o insucesso de seu empenho em moldar a cidade à imagem do projeto professado pelos arquitetos modernos. Nada mais coerente com o ideário o qual nos lembra Anatole Kopp em seu livro "Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa", referindo-se às firmes convicções disseminadas entre os arquitetos, que as suas obras seriam propiciatórias de uma nova sociedade, o "condensador social" de uma condição de vida mais justa e equilibrada.

Pensamento que vemos afirmado por Lúcio Costa, em carta dirigida ao então Ministro Gustavo Capanema por ocasião da inauguração da obra fundadora da Moderna Arquitetura Brasileira - o Palácio da Cultura, sede do Ministério da Educação e Saúde, acreditando tratar-se do embrião de um novo espaço:

*Eis porque, neste oásis circundado de pesados casarões de aspecto uniforme e enfadonho, viceja agora, irreal na sua limpidez cristalina, tão linda e pura flor - flor do espírito, prenúncio certo de que o mundo para o qual caminhamos inelutavelmente poderá vir a ser, apesar das previsões agourentas de um saudosismo reacionário, não somente mais humano e socialmente mais justo, senão também mais belo.*

Intenções que permeiam incessantemente os princípios defendidos pelos arquitetos brasileiros em seus projetos, jamais recusando a pensar sua obra como parte dissociada de uma nova ordem, anunciando-a, pretendendo induzi-la. A construção de Brasília coroou a devoção, afinal alcançaram os arquitetos a oportunidade de escutar a sua cidade.

Francisco Peixoto, estimulado e auxiliado por Marques Rebelo, a seu modo intentou em Cataguases uma radical reforma urbana, perseguindo a sua vontade de modernidade, a qual havia aderido quando jovem integrando-se ao grupo Verde. Pretendeu introduzir as imagens idealizadas de um mundo novo, criando as referências logo assumidas pelas elites da cidade, que não vacilaram em recorrer aos mais renomados e competentes profissionais, comprometidos com o ideário de vanguarda, para edificar suas residências, prédios comerciais, instituições culturais, educacionais e religiosas, monumentos etc, enriquecendo-os com notáveis obras de arte e mobiliário inovador.

Até o padre não hesitou em demolir a velha igreja neogótica, substituindo-a por um novo templo, retoricamente moderno. Assim como o antigo Cine-Teatro Recreio viu ruir suas paredes ornamentadas e que haviam acolhido nos primeiros tempos os entusiastas da nova arte, erguendo-se no mesmo local um novo e gigantesco cinema e clube social.

Os espaços antigos da cidade foram refeitos. Espaços simbólicos da população. Parece ter havido um propósito deliberado de lançar as sementes de uma nova cidade.

As repercussões foram intensas.

Surge em Cataguases uma arquitetura moderna "vernacular".

Os padrões acatados pelas elites servem como fonte de inspiração para reelaborações anônimas, reproduções adaptadas, por vezes felizes e criativas, outras ostensivas e vazias, apenas revestindo e ornamentando as soluções tradicionais herdadas dos períodos anteriores.

Se os novos padrões floresceram na cidade, contudo, não foram suficientes para apagar de todo os remanescentes da primitiva vila. A vontade de construir sobre os alicerces antigos modernas estruturas não foi plenamente alcançada, daí, talvez, o sentimento de frustração revelado por Francisco Inácio Peixoto.

Permanecem mesclados aos modernos edifícios os sinais do passado, estabelecendo contraponto, diálogo silencioso que faz desvelar as entranhas dos processos de vida que acompanharam a história da cidade.

Belos e modernos edifícios cercados por cuidadosos jardins, guardando em seu interior preciosos acervos artísticos, convivem com prédios vetustos, tradicionais residências, ameaçados todos pelos tapumes que surgem aqui e acolá, anunciando a verticalização crescente do centro histórico.

Não obstante o sentimento de frustração que acompanha o relato dos protagonistas das reformas intentadas, Cataguases evidencia-se no panorama das cidades brasileiras. Testemunha o ideal da modernidade, as diferentes maneiras como se manifestou no país, o sonho de uma nova condição de vida urbana, "mais humana, socialmente mais justa, senão também mais bela".

Não há cidade no país onde circunstâncias discrepantes entre si fizeram emergir iniciativas marcadas pela vontade de mudança, desejo de romper com os hábitos, as tradições estratificadas na rotina do cotidiano que costuma frequentar as sociedades interioranas; cosmopolitizar-se, entregar-se às formas redentoras.

Francisco Inácio julgou-se derrotado em seu empenho, contudo Cataguases resta impregnada do sentimento da modernidade e permanece imobilizada sob o peso de uma tradição que já se mostra antiga.

Se verdadeiro o raciocínio - em que pese o natural entusiasmo de haver assistido as "presenças insígnias" irrompendo surpreendentemente na comportada malha urbana traçada por Marlière - não basta escolher as mais comoventes manifestações arquitetônicas da modernidade de Cataguases para sublinhar nos anais dos bens culturais do país o reconhecimento de sua importância.

Cataguases revela na complexidade de sua história um novo conceito de Centro Histórico, considerando-se, sobretudo, os seus períodos mais recentes.

Conceito que rompe os limites impostos pelo peso da herança adquirida irrefletidamente da cultura europeia, acostumada a circunscrever os interesses prioritários aos remanescentes da sociedade pré-industrial cujo ideal de harmonia sempre estimulou os sentimentos de admiração e respeito.

Cataguases não é a Ouro Preto da modernidade; representa uma espécie de síntese da história recente do país, potencializada, realçados os seus tons com tintas fortes, sensíveis e brilhantes.

Nessa medida, afirma-se como patrimônio nacional, testemunho de sucessos e reveses.

E como "Centro Histórico" haverá de ter seus limites traçados. Como "Centro Histórico" haverá de dispor de critérios e normas que disciplinem sua gestão.

Aqui iniciam-se os nossos problemas.

A experiência brasileira e os nossos respectivos instrumentos legais mostram-se mais ou menos apropriados para enfrentar situações convencionais.

Novos conceitos ou tentativas diversas ficam a descoberto.

Mesmo assim, parece-nos possível adaptar as disposições em vigor à ideia de preservação que se quer dar a Cataguases.

Os limites traçados para o perímetro do Centro Histórico, primeiramente, não deverão acarretar na aplicação pragmática dos preceitos que vigoram para as cidades tombadas, ou seja, obriguem o controle rígido sobre quaisquer obras novas ou reformas que se pretenda empreender em seu interior. Trata-se no caso de uma espécie de declaração de área de interesse cultural, ao menos num primeiro momento.

Nesta área serão selecionados os exemplares mais representativos; estes sim tombados individualmente.

Recorrendo-se aos efeitos do tombamento, previstos no artigo 18 do Decreto-Lei nº25/37, no interior do perímetro deverá estar relacionado um novo conjunto de bens imóveis, por intermédio de um minucioso inventário, que procure levar em consideração o processo de formação e desenvolvimento da cidade e sua correspondente fisionomia urbana. Os bens inventariados permanecerão sujeitos, exclusivamente, nos casos de demolições, reformas ou novas construções, à anuência prévia do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Os demais imóveis não inventariados no interior do perímetro estarão totalmente liberados do controle do IPHAN, subordinando-se, tão somente, às posturas municipais.

Tal inventário deverá ser desenvolvido pelo IPHAN, caso aprovado e homologado o tombamento do Centro Histórico de Cataguases, num prazo máximo de seis meses e regulamentado por portaria do Senhor Presidente, ouvido o Conselho Consultivo.

Sabemos que não bastam tais providências. O problema da preservação de um conjunto mais complexo de bens culturais remete-nos às questões afetas à gestão da cidade, subordinando-se aos interesses diversos e antagônicos que confluem no debate sobre a administração da cidade.

Não há critério ou orientação especializada que resolva o embate.

Os problemas da cidade de Cataguases, em sua essência, são os problemas da sociedade brasileira. A cidade está a reclamar um plano urbanístico adequado e cuja formulação se mostra problemática. Em suas múltiplas premissas, o plano deverá contemplar a preservação de seu patrimônio cultural, referendando e complementando as medidas iniciais estabelecidas pelo tombamento.

Nesse sentido, julgamos conveniente sugerir desde já a criação de um Conselho Assessor constituído por representantes das instituições públicas e privadas envolvidas direta e indiretamente na administração da cidade, tais como a Prefeitura Municipal, Câmara Legislativa, IPHAN, IEPHA-MG, IAB-MG, OAB-MG, ICOMOS, entidades educacionais e culturais, membros e lideranças comunitárias, etc. Este Conselho teria como principal atribuição o estudo de medidas complementares de proteção e valorização do patrimônio cultural da cidade, examinar e propor soluções para problemas e situações não previstas, quer pela legislação municipal, quer pela regulamentação do tombamento e, sobretudo, assessorar a elaboração do plano diretor e a legislação de uso e ocupação do solo urbano.

O Perímetro que acreditamos abranger os setores principais da cidade compreende quatro zonas distintas, espelhando o processo de formação e desenvolvimento urbano.

A primeira zona está delimitada pelo baixo terraço que se eleva junto ao Rio Pomba e seu tributário Meia Pataca, definindo o sítio escolhido para a implantação do primitivo núcleo, a zona antiga da cidade. A segunda compreende a primeira área de expansão urbana, determinada pelo traçado da ferrovia, região onde se acham a estação ferroviária, depósitos e armazéns, as instalações pioneiras das Indústrias Irmãos Peixoto, vilas operárias, o Hotel Villas, etc. A terceira abriga o novo bairro surgido após a canalização do Córrego Lavapés, integrando a várzea insalubre à estrutura urbana; trata-se da área mais nobre da cidade. Persegue os eixos das avenidas Astolfo Dutra e Humberto Mauro, tendo como limite extremo o Colégio Cataguases. A última está situada na margem direita do Rio Pomba e envolve as

novas instalações da Companhia Industrial de Cataguases, a vila operária, o hospital, maternidade e o cemitério.

O traçado deste perímetro pode ser assim descrito:

Inicia-se na Praça Getúlio Vargas, confluência da Avenida Astolfo Dutra e rua Cel. João Duarte, segue em direção à Estação Ferroviária obedecendo o traçado da antiga ferrovia, atual Rua Visconde do Rio Branco, abraçando na Praça Governador Valadares a "chácara de Dona Catarina", seguindo após em direção às dependências da Indústrias Irmãos Peixoto pela mesma Rua Visconde do Rio Branco, envolvendo-a, inclusive as vilas operárias existentes nas ruas Gama Cerqueira e Manuel Peixoto Ramos. Deste ponto, retorna em direção à Praça Getúlio Vargas seguindo pela linha de cumeada do morro lindeiro, daí perseguindo a Avenida Astolfo Dutra pela margem esquerda do canal do Córrego Lavapés. Segue pela Avenida Humberto Mauro até atingir o Colégio Cataguases, envolvendo-o e retornando à Praça Dr. Cunha Neto. Neste ponto, toma a Rua Eduardo del Peloso, alcançando a Avenida Cel. Artur Cruz. Segue por esta até encontrar a Avenida Astolfo Dutra, cruzando-a e seguindo pela Rua Araújo Porto; em seu término, na Rua Dr. Lobo Filho, inflete à direita e logo após à esquerda alcançando o Rio Pomba pela Travessa São Vicente de Paula. Cruzando o Rio Pomba, envolve o Cemitério e a Companhia Industrial Cataguases, seguindo após pela Rua Francisca de Souza Peixoto, compreendendo a Praça José Inácio Peixoto. Segue pela Rua José de Almeida Kneip; em seu término, junto ao eixo de cotovelo do Rio Pomba, volta a atravessá-lo seguindo pela margem esquerda até alcançar o ponto de confluência do Ribeirão Meia Pataca. Neste ponto, persegue a direção da Rua Ascânio Lopes até a altura da Rua Professor Alcântara, cruzando o Meia Pataca e seguindo por esta mesma Rua Professor Alcântara até atingir a Praça Sandoval de Azevedo. Segue após pela Rua Joaquim Peixoto Ramos até atingir a Praça Rui Barbosa, onde inflete à direita pela Rua João Duarte, retornando ao ponto de partida, na Praça Getúlio Vargas.

No interior do perímetro acima descrito devem ser tombados individualmente os seguintes bens culturais imóveis, móveis e integrados, além da atual pavimentação das ruas e avenidas:

**01 - Colégio Cataguases**, atual Colégio Estadual Manuel Ignácio Peixoto

Chácara Granjaria

Arq. Oscar Niemeyer

Paisagismo Roberto Burle Marx

Escultura *O Pensador*, Jan Zach

Painel de pastilhas, Paulo Werneck

Mobiliário original, Joaquim Tenreiro

Propriedade: Governo do Estado de Minas Gerais

**02 - Residência Francisco Inácio Peixoto**

Rua Major Vieira, nº 154

Arquiteto Oscar Niemeyer

Paisagismo Roberto Burle Marx

Mobiliário original, Joaquim Tenreiro

Propriedade: Espólio Francisco Inácio Peixoto

**03 - Residência O.A. Gomes**

Av. Astolfo Dutra, nº 176

Arquiteto Francisco Bologna

Painel de azulejos (fachada externa) de Anísio Medeiros: *Feira Nordestina*  
Afresco Emeric Marcier: *A lenda sobre o rapto das sabinas*  
Mobiliário original: Joaquim Tenreiro  
Propriedade: Nanzita Ladeira Salgado Alvim Gomes

**04 - Residência de Josélia Peixoto Medeiros**

Avenida Astolfo Dutra, 146  
Arquiteto Aldary Henriques Toledo  
Paisagismo Francisco Bologna  
Propriedade: Josélia Peixoto Medeiros

**05 - Residência Nélia Peixoto**

Av. Astolfo Dutra, nº 116  
Arquiteto Edgard Guimarães do Vale  
Paisagismo Francisco Bologna  
Propriedade: Nélia Peixoto

**06 - Hotel Cataguases**

Rua Major Vieira, nº 56  
Arq. Aldary Henriques Toledo e Gilberto Lemos  
Paisagismo Carlos Perca  
Escultura Jan Zach - *Mulher*  
Mobiliário geral: Jan Zach  
Propriedade: Hotel Cataguases S/C

**07 - Cine Teatro Edgard**

Praça Rui Barbosa, nº 174  
Arq. Aldary Henriques Toledo e Carlos Leão  
Propriedade: Circuito Cinema Brasil Ltda/Loja Maçônica Labor e Trabalho/Prefeitura Municipal de Cataguases

**08 - Edifício "A Nacional"**

Praça Rui Barbosa nº 68  
Arq. M.M.M. Roberto  
Propriedade: Walter Ferraz Gomes e Espólio Sílvio Ferraz Gomes/Sebastião José de Carvalho/Antônio Gomes de Carvalho/Maria Cristina Carvalho Thomé/Espólio Ateniense Ferraz

**09 - Conjunto de Residências Operárias**

Rua Francisca Peixoto  
Arq. Francisco Bologna  
Propriedade: Companhia Industrial de Cataguases

**10 - Monumento a José Inácio Peixoto**

Praça José Inácio Peixoto  
Arq. Francisco Bologna  
Escultura Bruno Giorgi *A Família*  
Painel de Azulejos Cândido Portinari *As Fiandeiras*  
Propriedade: Companhia Industrial de Cataguases/Prefeitura Municipal de Cataguases

**11 - Ponte Metálica sobre o Rio Pomba**

Propriedade: Prefeitura Municipal de Cataguases

**12 - Fábrica Fiação e Tecelagem Cataguases/M. Ignácio Peixoto e Filhos**

Praça Manuel Ignácio Peixoto, Sn

**13 - Estação Ferroviária de Cataguases**

Praça Governador Valadares

Propriedade: Prefeitura Municipal de Cataguases

**14 - Museu da Eletricidade Cataguazes-Leopoldina**

Av. Astolfo Dutra, nº 41

Propriedade: Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina

**15 - Edifício do antigo Grupo Escolar Coronel Vieira, atual Escola Estadual Coronel Vieira**

Av. Astolfo Dutra, nº 303

Propriedade: Governo do Estado de Minas Gerais

**16 - Educandário Dom Silvério**

Rua Dr. Lobo Filho, nº 270

Painel (fachada externa) Anísio Medeiros

Afresco Capela Emeric Marcier *Genesis*

Propriedade: Irmãs Carmelitas.

OBS.: O Inventário de Bens Móveis e Integrados da Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura Municipal de Cataguases, cujas cópias passam a fazer parte do presente processo de tombamento, deverá ser completado com relação aos seguintes imóveis tombados: Residência Francisco Inácio Peixoto, Residência O.A. Gomes, Residência Josélia Peixoto Medeiros e Hotel Cataguases, uma vez que o tombamento deverá estender-se ao mobiliário e acervo artístico.

É o nosso parecer.

São Paulo, 14 de novembro de 1994.

Arq. Antônio Luiz Dias de Andrade

## **ANEXO C: Lei Municipal de Incentivo à Cultura Ascânio Lopes**



**Decreto nº 3.609/2009, de 04.08.2009**

**Regulamenta a Lei Municipal nº 3746/2009 de 09 de Junho de 2009 e dá outras providências.**

**Willian Lobo de Almeida, Prefeito Municipal de Cataguases, Estado de Minas Gerais, no uso de suas atribuições que lhe confere a Lei Orgânica do Município, e nos termos do disposto no art. 15 da lei 8.666, de 21.06.1993,  
DECRETA:**

Art. 1º. -Fica criada a Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (CMIC).

Parágrafo único -À Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (CMIC) competirá coordenar e apreciar os projetos a serem contemplados pelo incentivo financeiro do Fundo Municipal de Incentivo à Cultura, Lei Ascânio Lopes.

Art. 2º. -A CMIC será composta pela Secretária Municipal de Cultura, que ocupará a sua presidência, por 1 (um) técnico da Secretaria Municipal da Fazenda, e por mais 04 (quatro) membros de comprovada idoneidade, a serem nomeados através de Decreto pelo Prefeito Municipal, da seguinte forma :

I -1 (um) representante da Câmara Municipal de Cataguases, indicado pelo Presidente do respectivo órgão.

II – 3 (três) representantes da comunidade artístico-cultural, de reconhecimento público na área;

§ 1º. – O técnico da Secretaria Municipal da Fazenda será indicado pelo Secretário da mesma pasta.

§ 3º. -O mandato dos membros da CMIC será de 01 (um) ano, com direito a uma recondução e o Decreto de indicação de seus nomes será publicado após a divulgação dos projetos candidatos aos incentivos da Lei Ascânio Lopes.

Art. 3º. -Os projetos apresentados para incentivo financeiro da Lei Ascânio Lopes serão encaminhados em formulário próprio, fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura, que providenciará também as condições infra-estruturais e administrativas necessárias ao bom funcionamento da CMIC.

§ 1º. -Cada proponente, somente pessoa física, poderá inscrever apenas 01 (um) projeto por exercício financeiro.

§ 2º. -Os projetos não aprovados pela CMIC poderão ser apresentados em outro exercício financeiro.

§ 3º. -Em nenhuma hipótese os membros integrantes da CMIC poderão participar de projetos candidatos aos incentivos financeiros da Lei Ascânio Lopes.

§ 4º. -Fica vetada a participação de agentes políticos do Município (vereadores, cargos comissionados e outros).

§ 5º. -Fica vetada a participação de pessoas jurídicas de qualquer natureza;

Art. 4º -Cada projeto aprovado pela CMIC receberá incentivo financeiro da Lei Ascânio Lopes do seu valor global, observado o limite máximo por projeto de R\$ 12.000,00 (doze mil reais), podendo também o mesmo ser incentivado por outras fontes mediante comprovação antecipada.

Art. 5º -Somente serão aprovados os projetos que atingirem 80(oitenta) pontos, segundo avaliação da CMIC.

Art. 6º. -Toda a documentação comprobatória relativa aos projetos avaliados estará à disposição dos interessados para vistas, sendo devolvida ao proponente a documentação referente aos projetos não aprovados.

Parágrafo único -A devolução da documentação somente estará disponível após 60 (sessenta) dias da publicação do resultado final.

Art. 7º. -Cada proponente contemplado deverá movimentar os recursos recebidos em até 3 (três) parcelas, de acordo com o cronograma físico-financeiro estabelecido pela Secretaria Municipal de Cultura, em conta bancária específica, aberta em instituição indicada pela Secretaria Municipal de Cultura, ouvida a Fazenda, tendo o compromisso de apresentação, à partir da 2ª parcela, de prestação de contas de cada etapa concluída.

Art. 8º. -O proponente contemplado se obriga a ceder à Secretaria Municipal de Cultura, mediante contrato, 20% (vinte por cento), no mínimo, do produto resultante do projeto aprovado.

§ 1º. – A critério da Secretaria Municipal de Cultura, a porcentagem fixada no caput deste artigo poderá ser revista no momento do repasse.

§ 2º. – Para comprovar a tiragem do produto cultural, o proponente deverá chamar um técnico da Secretaria Municipal de Cultura, que emitirá um comprovante.

Art. 9º. -Integrará o patrimônio da Secretaria Municipal de Cultura, que determinará seu destino, todo material permanente adquirido através do projeto aprovado pela Lei Ascânio Lopes.

Art. 10º – O proponente poderá reservar, a título de pró-labore, até 10% do valor total do projeto para o seu agenciamento e o executor dos serviços deverá recolher os impostos devidos, na forma da lei.

Art. 11º -Todo projeto deverá incluir um plano de mídia mínimo a ser definido em cada Edital.

Art. 12º -O projeto, cujo custo apresente valor superior ao estabelecido para concessão por este decreto, no máximo R\$ 12.000,00 (doze mil reais), terá, obrigatoriamente, que comprovar por depósito bancário, na conta específica do projeto, o valor do recurso excedente captado, de forma a garantir a sua execução e qualidade.

§ 1º. -Somente após a comprovação solicitada neste artigo é que a Secretaria Municipal de Cultura e a Secretaria Municipal de Fazenda efetuarão o repasse do recurso concedido.

§ 2º. -Os projetos enquadrados nas condições deste artigo usufruirão do prazo máximo de 60 (sessenta) dias para captação dos recursos excedentes e sua comprovação.

§ 3º. -No caso dos recursos excedentes não serem efetuados em valores monetários, o proponente deverá comprovar antecipadamente esta situação.

§ 4º. -Terminado o prazo de que trata o parágrafo 2º deste artigo e caso haja desistência de algum proponente, caberá à CMIC estudar a distribuição do recurso não utilizado para projetos ainda não contemplados.

Art. 13º -A Secretaria Municipal de Fazenda disponibilizará, até o dia 30 de junho de cada ano, à Secretaria Municipal de Cultura, o valor total, equivalente a 0,25% (Zero, vírgula vinte e cinco por cento)do Orçamento do Município, para composição do Fundo Municipal de Incentivo à Cultura e financiamento dos projetos aprovados pela CMIC.

Art. 14º -Os projetos aprovados na Lei Ascânio Lopes terão prazo máximo de conclusão de 10 (dez) meses, a contar da disponibilização do recurso.

Parágrafo único -O prazo mencionado no “caput” poderá ser prorrogado por mais 02 (dois) meses, a critério da CMIC, devendo o pedido ser fundamentado em comunicado por escrito, em tempo hábil.

Art. 15º -As prestações de contas dos recursos recebidos serão comprovadas com notas fiscais e recibos legalmente hábeis, compatíveis com os extratos bancários, de acordo com o Manual de Prestação de Contas e contrato firmado entre a Secretaria Municipal de Cultura e o proponente do projeto. Não serão aceitos, em hipótese alguma, recibos simples (nota branca).

Art. 16º - O proponente que não comprovar a correta aplicação dos recursos destinados ao projeto beneficiado pela Lei Ascânio Lopes ficará sujeito a ressarcir ao município o valor recebido, corrigido pela variação aplicável aos tributos municipais, ficando ainda excluído da participação em quaisquer outros projetos culturais abrangidos pela Lei enquanto perdurar a situação de inadimplência, sem prejuízo das medidas cíveis e criminais cabíveis.

Art. 17º -A CMIC elaborará seu Regimento Interno, nele prevendo, obrigatoriamente, dentre outros dispositivos, as regras de seu funcionamento e os critérios de avaliação de projetos.

Art. 18º -Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Gabinete do Prefeito em 04 de agosto de 2009.

a) *WILLIAN LOBO DE ALMEIDA*  
*Prefeito Municipal*

## **ANEXO D: Edital 2012 do Programa Municipal de Incentivo à Cultura**



### **PREFEITURA MUNICIPAL DE CATAGUASES**

#### **SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO**

Secretário José Vitor Lima

#### **Programa Municipal de Incentivo à Cultura**

#### **Lei Ascânio Lopes**

### **EDITAL**

A Prefeitura de Cataguases, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, comunica a todos os interessados que estarão abertas as inscrições de projetos culturais com vistas à obtenção dos benefícios da Lei 3.746/2009, de 09.06.2009, denominada, Lei Ascânio Lopes, exercício 2012, a serem apreciados pela Comissão Municipal de Incentivo à Cultura (CMIC) nos termos das disposições previstas no Decreto Municipal nº 3.609/2009, de 04/08/2009 e em conformidade com as condições a seguir estabelecidas:

#### **1. DAS DISPOSIÇÕES PRELIMINARES**

- 1.1. Os projetos inscritos deverão ter caráter estritamente artístico-cultural.
- 1.2. Cada proponente (pessoa física) poderá inscrever somente 01 (um) projeto.
- 1.3. Fica estabelecido o financiamento no limite máximo de até R\$ 12.000,00 (doze mil reais) para cada projeto que vier a ser aprovado.
- 1.4. Cada projeto poderá ser contemplado com até 100% (cem por cento) do valor pleiteado, ficando a critério da CMIC a aprovação dos recursos.

#### **2. DAS CONDIÇÕES DAS INSCRIÇÕES**

- 2.1. A Secretaria Municipal de Cultura receberá as inscrições de projetos culturais a partir de 03/08/2012, até 13/09/2012.
- 2.2. As inscrições deverão ser feitas na Secretaria Municipal de Cultura, situada à Praça Rui Barbosa, 175, de terça a sexta-feira, no horário das 13 às 17 horas, mediante apresentação de formulário devidamente preenchido e acompanhado dos documentos exigidos neste Edital.
- 2.3. Os projetos deverão ser apresentados em 2 (duas) vias, devidamente encadernados em espiral, com todas as folhas numeradas e rubricadas pelo proponente, em 1 (um) único envelope etiquetado com:
  - a) nome do projeto
  - b) nome do proponente
  - c) especificação da área e subárea do projeto (item 5 do formulário)
- 2.4. Os formulários, cópias da Lei Ascânio Lopes, Decreto Regulamentar 3.609/2009 e deste Edital estarão disponíveis no site [www.cataguases.mg.gov.br](http://www.cataguases.mg.gov.br) a partir de 03/08/2012.
- 2.5. O projeto, devidamente preenchido e assinado pelo proponente, deverá ser apresentado no momento da inscrição em três vias, espiraladas. Uma cópia será devolvida ao candidato devidamente protocolizada como recibo de inscrição.

2.6. O material adicional para esclarecimento e comprovação de informações contidas no projeto, caso exista, deverá ser entregue em um único volume, encadernado junto com o formulário original.

2.7. O material adicional só será devolvido aos proponentes de projetos não aprovados 60 (sessenta) dias após a publicação do resultado final, se requeridos pelos seus proponentes.

2.8. Não serão aceitos projetos e documentos enviados por meio de fax, correios, ou internet.

2.9. No caso de publicações de livro, revista e catálogo, deverá ser apresentado o texto completo, digitalizado em letra corpo 12, tipo Times New Roman, com espaço entre linhas de 1,5 da obra a ser editada, junto com o formulário.

2.10. No caso de produção de vídeo e longa ou curta metragem, deverão ser apresentados o roteiro e/ou sinopse e/ou argumento.

2.11. Documentação adicional obrigatória: Fotocópia de CPF, Identidade, 2 (dois) comprovantes de endereços (um atual e outro de, no mínimo de 01 (um) ano).

2.12. Documentação facultativa: poderão ser apresentadas, para fins de enriquecimento do projeto, fotocópias de jornais, folders etc..., que comprovem a atuação do proponente na área do projeto, que deverão vir, da mesma forma, encadernados junto às 2 (duas) cópias do formulário.

### **3. DOS INSCRITOS**

3.1. Poderão se inscrever artistas e produtores locais ou produtores que residam na cidade por período igual ou superior a 1 (um) ano, com comprovação.

3.2. Não poderão se inscrever agentes políticos do município (vereadores, cargos comissionados e outros) e membros da CMIC.

### **4. DA APRECIACÃO DOS PROJETOS CULTURAIS**

4.1. Serão analisados todos os projetos inscritos, com a documentação completa e de acordo com a Lei 3.746/2009, Decreto 3.609/2009 e este Edital.

4.2. Serão considerados inabilitados os projetos inscritos de forma inadequada, por falta de documentação e/ou quaisquer outras irregularidades que não atendam à legislação citada no item 4.1.

4.3. A CMIC julgará os projetos em conformidade com os critérios apresentados a seguir:

#### **4.3.1 ANÁLISE DOCUMENTAL**

a) O projeto deverá ter caráter estritamente artístico-cultural.

b) O orçamento apresentado deverá ser completo e detalhado

c) O orçamento apresentado deverá estar compatível com os preços praticados no mercado.

d) O proponente do projeto deverá estar em dia com suas obrigações fiscais junto à Secretaria Municipal de Fazenda.

e) Os documentos exigidos no item 2.11 deverão estar encadernados junto aos formulários.

Não serão aceitas inclusões de documentos após a inscrição.

f) O proponente poderá reservar, no máximo, a título de pró-labore, até 10% do valor do projeto para o seu agenciamento.

#### **4.3.2 CONSISTÊNCIA DO PROJETO (serão atribuídos até 20 pontos)**

a) Clareza, objetividade e suficiência das informações contidas no projeto, que deverão traduzir com nitidez o que se quer realizar (0 a 10 pontos)

b) Detalhamento das etapas do projeto, que permita a visualização, etapa a etapa, das ações essenciais à sua execução (0 a 5 pontos)

c) Compatibilidade entre os objetivos e as estratégias de realização do projeto (0 a 5 pontos)

#### **4.3.3 EXEQUIBILIDADE DO PROJETO (serão atribuídos até 20 pontos)**

a) Projeto cuja conclusão do resultado está garantido somente com os recursos da Lei Ascânio Lopes (0 a 5 pontos)

- b) Compatibilidade entre os currículos da equipe principal e secundária do projeto e a proposta apresentada ressaltando a valorização da mão-de-obra local (0 a 5 pontos)
- c) Orçamento compatível com a proposta, completo, detalhado e com valores praticados no mercado local (0 a 5 pontos)
- d) Prazos adequados à realização do projeto (0 a 5 pontos)

4.3.4 EFEITO MULTIPLICADOR E IMPACTO CULTURAL (serão atribuídos até 50 pontos em apenas 01 dos itens)

a) Projetos que priorizem a pesquisa e a experimentação: considerar-se-ão aqueles que contenham uma perspectiva de produção de conhecimento, investigação artística e apresentem propostas diferenciadas da lógica do mercado (0 a 50 pontos).

b) Projetos que priorizem a promoção da memória coletiva e do patrimônio cultural da cidade: considerar-se-ão aqueles que permitam, através de todas as formas de expressões artísticas e culturais, a construção e o resgate da identidade sociocultural da cidade e de sua população (0 a 50 pontos).

c) Projetos que priorizem a formação de público, a formação e aprimoramento técnico/artístico: considerar-se-ão aqueles que invistam em democratização do acesso aos bens artísticos, cultuem capacitação, aperfeiçoamento e atualização na área cultural (0 a 50 pontos).

d) Projetos que priorizem circulação e divulgação de bens artístico-culturais: considerar-se-ão aqueles que invistam em difusão, distribuição, promovendo assim, a democratização do acesso a bens artísticos e culturais (0 a 50 pontos).

4.3.5 DESCENTRALIZAÇÃO DAS AÇÕES CULTURAIS (serão atribuídos até 10 pontos)

Projetos que incluam também em suas ações os bairros periféricos e distritos serão contemplados com até 10 pontos.

4.4 O proponente deverá realizar um plano mínimo de mídia, com pelo menos as seguintes características:

I – 10 (dez) inserções em rádio local;

II – 2 (duas) inserções de 1/8 de página em jornal local;

III – 01 (um) banner de no mínimo 60cm x 90cm.

Nas inserções em jornal e no banner deverão constar as logomarcas da Lei Ascânio Lopes e da Prefeitura Municipal de Cataguases, ocupando, no mínimo, 10% da área útil.

No caso de projetos que envolvam espaços culturais construídos, conservados ou mantidos com recursos da Lei, deverá ser prevista na planilha de custos a instalação de placa metálica constando as logomarcas mencionadas acima. A Secretaria Municipal de Cultura fornecerá as logomarcas a serem incluídas nas mídias.

É obrigatória a veiculação no início e no fim de shows, espetáculos e apresentações dos projetos incentivados, de mensagem sonora conforme modelo a ser fornecido pela Secretaria Municipal de Cultura.

## **5. DO JULGAMENTO DOS PROJETOS CULTURAIS**

5.1 A Secretaria de Cultura, com a assessoria do setor de finanças da Prefeitura, fará uma pré análise documental dos projetos, segundo o item 4.3.1 deste edital.

5.2 Os projetos não aprovados nesta primeira análise serão devolvidos e os proponentes terão o prazo de, até, 5 dias, a contar da data da devolução, para protocolarem pedido de reexame de documentação junto à Secretaria Municipal de Cultura.

5.3 A CMIC julgará até 11/10/2012 os projetos aprovados.

5.4 A Secretaria de Cultura, ao término dos trabalhos de apreciação, publicará até o dia 11/10/2011, no quadro de avisos da Secretaria Municipal de Cultura e no Diário Oficial do Município, a relação dos projetos aprovados, que somente estará disponível à imprensa a partir da data de sua divulgação oficial.

5.5 A Secretaria Municipal de Cultura prestará à CMIC apoio técnico-operacional, mediante realização de pareceres, visando subsidiar os trabalhos da Comissão.

5.6 Não poderão ser aprovados os projetos que não atingirem 80 (oitenta) pontos, segundo avaliação da CMIC. Ficará a critério da CMIC solicitar à Secretaria Municipal de Cultura pareceres técnicos que serão emitidos por especialistas na área e subárea dos projetos inscritos.

## **6. DO PRAZO DE CONCLUSÃO DOS PROJETOS**

6.1 Os projetos aprovados na Lei Ascânio Lopes terão prazo máximo de conclusão de 10 (dez) meses a contar da disponibilização da primeira parcela do recurso;

6.2 Pedidos de prorrogação do prazo relatado no item 6.1 deverão ser protocolados na Secretaria de Cultura e Turismo, no horário das 13 às 17h, como, no máximo, mês de antecedência da data que deveria se encerrar o projeto;

6.3 No pedido, apresentado em duas vias, deverão ser expostos os motivos do pedido de prorrogação.

## **7. DA PRESTAÇÃO DE CONTAS**

7.1 A prestação de contas dos recursos recebidos serão comprovadas com notas fiscais e recibos legalmente hábeis, compatíveis com os extratos bancários e Contrato firmado entre a Secretaria Municipal de Cultura e o proponente do projeto. Não serão aceitos, em hipótese alguma, recibos simples (nota branca).

7.2 O proponente que não comprovar a correta aplicação dos recursos destinados ao projeto beneficiado pela Lei Ascânio Lopes, até 10 meses do depósito da 1ª parcela, ficará sujeito a ressarcir ao município o valor recebido, corrigido pela variação aplicável aos tributos municipais, ficando ainda excluído da participação em quaisquer outros projetos culturais abrangidos pela Lei Ascânio Lopes e pela Secretaria Municipal de Cultura enquanto perdurar o período de inadimplência, sem prejuízo das medidas cíveis e criminais cabíveis.

## **8. DA ABERTURA DE CONTA**

8.1 – Os autores de projetos aprovados deverão informar o número da conta de depósitos, a ser aberta na Caixa, agência de Cataguases, até o dia 23/10/2012;

8.2 - A conta informada será utilizada exclusivamente para movimentação dos recursos da Lei Ascânio Lopes (Pagamentos e Recebimentos), sendo que, se contacorrente, deverá ser incluída como despesas, no projeto, suas taxas de manutenção;

8.3 – Findo o prazo estabelecido no item 8.1 e não informado o número da conta à Secretaria de Cultura e Turismo, o autor perderá os direitos à liberação dos recursos atinentes ao seu projeto aprovado.

## **9. DAS DISPOSIÇÕES FINAIS**

9.1 A apresentação de declarações, informações ou quaisquer documentos irregulares, falsos e/ou inexatos determinarão o cancelamento da inscrição do projeto e a anulação de todos os atos dela decorrentes, em qualquer época, sem prejuízo das medidas e sanções administrativas e judiciais cabíveis.

9.2 Os casos omissos relativos a este Edital serão decididos pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

Cataguases, 03 de agosto de 2012

**a) JOSÉ VITOR LIMA**  
**Secretario Municipal de Cultura e Turismo**