

Fernando Antonio Oliveira Mello

CATAGUASES e suas MODERNIDADES

Orientadora: Professora Doutora **Sylvia Fischer**

Universidade de Brasília – **UnB** – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - 2014

Fernando Antonio Oliveira Mello

CATAGUASES e suas MODERNIDADES

*Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como parte dos
requisitos necessários para obtenção do título de Doutor em Arquitetura
e Urbanismo*

Orientadora:

Professora Doutora Sylvia Ficher

Área de Concentração:

Teoria, História e Crítica

Brasília, 2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1017600.

M527c Mello, Fernando Antonio Oliveira.
Cataguases e suas modernidades / Fernando Antonio
Oliveira Mello. -- 2014.
354 f. : il. ; 31 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo, 2014.

Inclui bibliografia.

Orientação: Sylvia Ficher.

1. Arquitetura moderna - Minas Gerais. 2. Cataguases (MG).
I. Ficher, Sylvia. II. Título.

CDU 72.036(815.1)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee – FAU/UnB

Prof.^a Dr.^a Elane Ribeiro Peixoto – FAU/UnB

Prof.^a Dr.^a Regina Andrade Tirello – FEC/UNICAMP

Prof. Dr. Ricardo Trevisan – FAU/UnB

Prof. Dr. José Artur D'Aló Frota – FAV/UFG - Suplente

ORIENTADORA

Prof. ^a Dr.^a Sylvia Ficher – FAU/UnB

A família – Bruno Giorgi



A FAMÍLIA:
Tonymello e Mariinha.
Virgínia, Karina e Cláudio.

AGRADECIMENTOS

A Sylvia Ficher, por compartilhar da sua sagacidade no modo de ver o mundo e de seu *feeling* para achar e indicar boas leituras. *Como nunca havia pensado nisso antes?! Era com esse questionamento que saía de sua casa depois de longas conversas e de ouvir suas inquietantes “sacadas”.*

Ao amigo Ricardo Trevisan (FAU/UnB), pelo apoio e otimismo constantes e, sobretudo, pela disposição em ler e contribuir com este trabalho quando ainda era uma colcha de retalhos.

A Elane Peixoto (FAU/UnB), por trazer um olhar mais sensível à pesquisa.

A Andrey Schlee, Maria Fernanda Derntl e Eduardo Rossetti, todos da FAU/UnB, pelas contribuições.

A Maíra Teixeira Pereira, por ser a *amiga-irmã* nas horas das lamúrias, dos risos, dos choros e das trocas de figurinhas.

A Marta Camisassa, por ter guiado a primeira imersão no universo chamado Cataguases.

A Cristiane dos Guimarães, amiga e cúmplice nessa imersão.

Ao Gualter Floresta, pela amizade, o texto à quatro mãos e as fotografias de Cataguases

A família: Tonymello, de quem veio o gosto pela iconografia; Mariinha que mostrou em seus casos despretensiosos um pouco do Rio no auge da Cinelândia e da Confeitaria Colombo; Didi e Karina pelo apoio por toda a vida.

Ao Cláudio Aleixo Rocha pelas ponderações e por me trazer de volta a terra sempre que necessário.

Aos amigos [...]. Impossível listar. Cada qual com sua importância. Sintam-se todos incluídos!

A Cataguases e seus habitantes, por terem gentilmente aberto as portas de sua história.

CATAGUASES e suas MODERNIDADES

RESUMO

Este trabalho foi construído a partir de fragmentos da história de Cataguases, cidade situada na região da Zona da Mata de Minas Gerais. Apesar das muitas similaridades com outras pequenas cidades brasileiras, foi lá que o cineasta Humberto Mauro produziu os primeiros filmes (1925-1930) de sua carreira; que um grupo de jovens estudantes publicou uma revista de literatura de vanguarda (1927-1929) com contribuições de importantes modernistas; onde os novidadeiros arquitetos cariocas puderam construir algumas de suas obras, ainda no início dos anos 40. Tendo essas três manifestações como ponto de partida, a questão explorada nesta tese é como o vanguardismo chegou e ganhou espaço na cidade de interior de Minas Gerais. Por esse caminho, a intenção de superar o foco na arquitetura modernista, já amplamente abordada, nos direcionou para um estudo periodizado entre 1840-1970, buscando valorizar nos vestígios históricos as transformações e descontinuidades encontradas nos campos cultural, político e econômico. Segue, portanto, da história local para o contexto nacional, deslocando-se da tradicional atenção à obra em si e a seu autor. Assim, *CATAGUASES e suas MODERNIDADES* convida você a conhecer pessoas e eventos que ocasionaram os influxos entre as novas ideias que permeavam os centros maiores do Brasil e a pacata e bucólica cidade cravada nas montanhas das Gerais.

Palavras-chave: Cataguases; modernidade; arquitetura; cinema; literatura.

CATAGUASES and its MODERNITIES

ABSTRACT

This work was built from the passage by the history fragments of Cataguases, city situated in the Zona da Mata, state of Minas Gerais. Among the many similarities with other small cities in Brazil, it was in Cataguases that the filmmaker Humberto Mauro produced the first films (1925-1930) of his career; that a group of young students published a cutting-edge literary magazine (1927-1929) with contributions from leading Brazilian modernist writers; where Rio architects could build some of his works, from the early 40's. How the vanguard movements typical of large urban centers, were introduced and assimilated by the inhabitants of the small town of Minas Gerais, is the central question explored in this thesis. In order to go beyond the event, where the focus would be centered on the production of modernist architecture, approach widely used in the historiography of Brazilian architecture, led us to a study between 1840 and 1970 seeking for changes and discontinuities contained in the historical vestiges. The way proposed here followed the local history to national context, shifting the analysis of the traditional look at the building and its author. So, *CATAGUASES and its MODERNITIES* invites you to meet people and events that led the new ideas that permeated the larger cities in Brazil to the bucolic town enclosed by the mountains of Minas Gerais.

Keywords: Cataguases; modernity, architecture; Brazilian cinema; modernist literature.

Corremos o perigo de esquecer que o sujeito e objeto de nossas pesquisas são seres humanos? Não deveríamos correr esse risco, pois são pessoas o que o nosso estudo focaliza. Para muitos de nós o objeto final do nosso trabalho é criar um mundo no qual os trabalhadores possam fazer sua própria vida e sua própria história, ao invés de recebê-las prontas de terceiros, mesmo que dos acadêmicos.

Eric HOBBSBAWM. História operária e ideologia. In: *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 32.

SUMÁRIO

Explicação Necessária	19
Introdução	25
Capítulo 1. Os Vieira Rezende: semeadores de modernidade	51
O major, os coronéis, os imigrantes: familismo, café e afrancesamento	53
A cidade dos Vieira Rezende	81
Capítulo 2. Mauro e Comello: luz, câmera, ação.....	113
Cineteatro Recreio	115
Os protagonistas	123
Os financiadores e divulgadores	127
As estrelas	136
Os filmes	143
Capítulo 3. Revista Verde: arte e cultura impressa	167
Ginásio Cataguases	169
Os verdes da Verde	175
A revista Verde	196
Capítulo 4. Os Peixoto: fabricantes de modernidade	213
O português e os operários: mobilização política, indústria e modernismo	215
A cidade dos Peixoto	236
Epílogo	327
Da modernidade do século XIX ao modernismo do século XX	329
Referências Bibliográficas	341



As fiandeiras – Cândido Portinari

EXPLICAÇÃO NECESSÁRIA

Esta tese tem como herança alguns anos de investigação e intenso contato com Cataguases, iniciados em 1996. Naquele ano, ingressei na pesquisa *Cataguases: arquitetura modernista no interior de Minas Gerais* coordenada pela pesquisadora Dr.^a Maria Marta dos Santos Camisassa (Departamento de Arquitetura e Urbanismo/Universidade Federal de Viçosa – DAU/UFV). Proposta que ia de encontro aos interesses do Instituto de Patrimônio Histórico e Artísticos Nacional (IPHAN), o qual havia tombado obras e definido estratégias de controle para um perímetro da cidade em 1994.

Além do levantamento sistemático dos 16 edifícios tombados, de documentos e de material iconográfico, a varredura feita na área central da cidade e em acervos públicos e particulares, revelou outras obras de interesse, incluídas em nosso banco de dados. As principais fontes consultadas foram disponibilizadas pela Prefeitura Municipal de Cataguases e por proprietários, o que possibilitou o acesso a plantas e desenhos originais. Jornais e periódicos foram levantados junto ao Museu da Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina e à biblioteca da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (EAU/UFMG).

Em meio ao levantamento bibliográfico tive conhecimento do projeto *Cataguases: um olhar sobre a modernidade*¹, iniciado em 1988. Como produto desse trabalho, em fevereiro de 1994 foi realizada exposição cujo catálogo reuniu artigos sobre a arquitetura, as artes plásticas, o mobiliário, o cinema e a literatura produzidos na cidade mineira.

¹ Trabalho realizado conjuntamente pela 13ª Coordenação Regional do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC) e pela Prefeitura de Cataguases, com o apoio da Secretária de Estado da Cultura e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais (IEPHA/MG).

Ainda em 1988, a Prefeitura Municipal de Cataguases, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN/Pró-Memória de Minas Gerais) e a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Cataguases desenvolveram trabalhos voltados para a documentação do patrimônio cultural da cidade. Foi promovido o evento *Oficinas de Pesquisas*, com palestras abertas ao público e uma publicação em três volumes editados em 1988, 1990 e 1996. Com o título *Memória e Patrimônio Cultural*, os livros tratam de revelar a história local contada por seus próprios sujeitos, através de depoimentos que registam a memória dos antigos moradores da cidade. É um rico trabalho de história oral e de memória visual, reverenciando alguns daqueles que participaram do passado da cidade.

Entre 1996 e 1998, período em que permaneci na pesquisa como aluno de graduação do DAU-UFV, as viagens regulares à Cataguases com estadias que duravam por volta de uma semana, proporcionaram além do levantamento documental, convivência e conversas informais com moradores, enriquecendo e possibilitando outro olhar sobre a cidade.

Conhecimento prévio com o qual ingressei no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília, agora sob a orientação da professora Dr.^a Sylvia Ficher. Nada como continuar a pesquisa com uma das pioneiras a publicar no Brasil um livro sobre o tema – *Arquitetura moderna brasileira*² (1982).

Com um profundo e sofisticado conhecimento, Sylvia me ajudaria a enxergar algumas sutilezas e outros aspectos fundamentais para o entendimento do fenômeno Cataguases. O principal deles: a relatividade que envolve a referenciada *modernidade*³. Vista como um processo e etapa específica da trajetória histórica, sua definição assume variadas dimensões, inúmeras caracterizações e diferentes periodizações. De fenômeno técnico-material, passando por definições de cunho político-ideológico, religioso, ético-comportamental, econômico, geográfico-

² Livro publicado juntamente com Marlene Acayaba: FICHER, Sylvia & ACAYABA, Marlene Millan. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.

³ Para uma melhor compreensão do que está sendo posto em jogo nessa tese, ver o artigo de Sylvia Ficher: *Antonio Garcia Moya, um arquiteto na semana de 22 ou Pro Mario o Moya era moderno*. Disponível em: <http://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/>. Acessado em 13 de outubro de 2013.

espacial, admite dissemelhantes conotações, como mostram Henri Lefebvre (1969 [1962]), Marshall Berman (1996 [1982]), David Harvey (2006 [1989]), Antony Giddens (1991 [1990]) e Stuart Hall (2005 [1992]). É, portanto, um termo aberto, pluridimensional e polissêmico, estruturado por campos disciplinares diversos e variadas matizes filosófico-ideológicas.

Para evitar anacronismos e o compromisso com determinada corrente de pensamento, encontramos em Michael Löwy a síntese do *moderno* e da *modernidade* que melhor se encaixou na proposta dessa tese. Löwy buscou nos dicionários o sentido corrente de tais palavras, definindo o moderno simplesmente por aquilo que é de uma época relativamente recente e a modernidade pela maneira como os tempos modernos são vivenciados e apropriados pelos indivíduos (LÖWY apud BRUNA, 2010, p.22).

Por esse viés, moderno e modernidade implicam em contínuas mudanças e transformações. Logo, seus significados encontram-se vinculados ao movimento do tempo e das sucessivas metamorfoses que compõem a histórica sem, necessariamente, tornarem-se prisioneiros de teores concretos e precisos. Ao contrário, tornam-se termos dêiticos que podem receber variados conteúdos, assim como múltiplas interpretações, como propõe Teixeira Coelho (2011, p. 30).

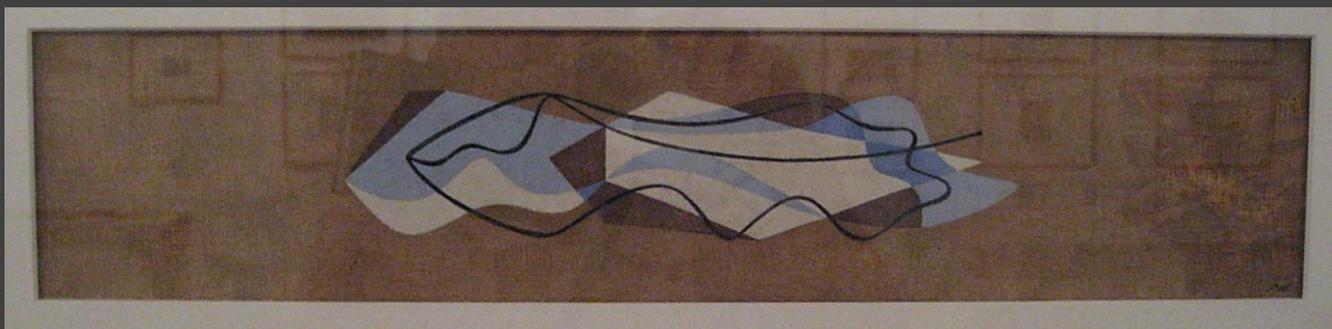
Lançando mão da liberdade conceitual proposta por Löwy e Teixeira Coelho, assumimos o *moderno* como a novidade que chega provocando descontinuidades sucessivas nos registros cronológicos. Logo, é relativa e relacionada a um contexto específico. Novidade que, por sua vez, origina ou transforma instituições, valores, concepções, atitudes, apropriações do espaço, produção e reprodução material, organização da vida e vivências subjetivas, constituindo o que consideramos *modernidade*.

Nosso o olhar interpretativo segue, portanto, pelo horizonte da história, entendido como um campo de pesquisa aberto a várias contribuições teóricas, permitindo operar com certa liberdade pelo fenômeno empírico investigado. Requisito que fez da cidade, de seu contexto e de seus atores sociais, os princípios estruturadores da

linha de raciocínio do trabalho. Semelhante ao discutido pela pesquisadora Zaia Brandão, sobre o método de investigação de Pierre Bourdieu:

A proposta bourdiana de pôr em jogo as coisas teóricas, por sua vez, obriga o pesquisador a operar com os conceitos, ou seja, usá-los como ferramentas de construção dos fenômenos empíricos que constituem o foco da investigação. É, portanto, o avesso de uma prática acadêmica ainda frequente, em que discursos teóricos antecedem e se articulam a objetos de estudo pré-construídos. O resultado mais comum da sobrevalorização das referências teóricas é o “efeito teoria” que leva o pesquisador a enxergar o que já se dispunha a encontrar, ou seja, torna-se a antítese da atividade de pesquisa que se propõe problemas e questões a serem verdadeiramente pesquisados. (BRANDÃO, 2010, p. 229).

Com esse entendimento preliminar nos dirigimos para a história de Cataguases. Não para a história factual do modernismo na sua arquitetura. Tampouco para uma análise apologética como a apresentada pela historiografia da década de 1950. Mas para a recomposição de fatos, buscando revelar outras nuances daquela cidade. Outras modernidades que ficaram perdidas ou encobertas.



Estudo para o mural do Ginásio de Cataguases (1947) – Paulo Werneck

INTRODUÇÃO

Um rio, uma ponte, uma praça, uma igreja. Algumas ruas e casas distribuídas em um quadrilátero central e quase perfeito. Seis mil habitantes, se tanto. Assim era a Cataguases do início do século XX, pouco depois de sua transformação em município (1877) – movida a café e pequenas indústrias. Uma cidade igual às outras, uma entre tantas outras pequenas cidades do interior de Minas Gerais... (WERNECK, 2009, p. 39)

A cidade de Cataguases, objeto de investigação dessa tese, está situada na região da Zona da Mata de Minas Gerais, distante cerca de 320 km da capital Belo Horizonte e 250 km do Rio de Janeiro. Começo a apresentá-la pela descrição de Ronaldo Werneck⁴, por considerar que tanto revela a fisionomia da cidade no início do século XX, quanto deixa encoberta questões fundamentais para compreensão dos rumos que tomara a produção cultural daquela cidade. A partir dele situaremos alguns dados relevantes sobre a sua história, como também, alguns dos problemas centrais que motivaram a construção desse trabalho.

Werneck (2009) descreve o traçado original da cidade, ainda do início do século XIX. Além de suas características físicas, menciona a produção cafeeira e a implantação de pequenas indústrias. Aspectos que promoveram a passagem pela cidade de um dos ramais da Estrada de Ferro Leopoldina, em 1877, ligando Minas Gerais ao Rio de Janeiro. Fatos típicos da formação e desenvolvimento não só das cidades da

⁴ Nascido em Cataguases, morou cerca de 30 anos no Rio de Janeiro e atuou como jornalista, poeta, ensaísta, tradutor e crítico de literatura, cinema e artes plásticas. Reunindo poemas, crônicas e ensaios, publicou nove livros: *Selva Selvaggia* (1976), *Pomba Poema* (1977), *Minas em mim e o mar esse trem azul* (1999), *Ronaldo Werneck Revisita Selvaggia* (2005), *Noite Americana: Doris Day by Night* (2006), *Minerar, o Branco* (2008), *Kiryri Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck* (2009), *Há Controvérsias 1* (2009) e *Há Controvérsias 2* (2011).

região, mas de outras tantas do país, como pode ser observado na história do Brasil contada por Boris Fausto (2009). Similaridade que, provavelmente, foi o que levou o autor a se referir a Cataguases como “cidade igual às outras, uma entre tantas outras pequenas cidades do interior de Minas Gerais”.

Para a historiografia da arquitetura brasileira, a similaridade deu lugar à singularidade quando, na década de 40, Francisco Ignácio Peixoto, um dos donos da Indústria de Fiação e Tecelagem de Cataguases, contratou Oscar Niemeyer para desenvolver o projeto de sua residência e do Colégio Cataguases⁵.

Atitude que desencadeou um processo de renovação, difundindo pela cidade edifícios que tinham como referência a sintaxe corbusiana, assumida pelos arquitetos pertencentes ao grupo carioca. Dentre eles, além de Oscar Niemeyer, estavam Edgar Guimarães do Valle, Francisco Bolonha, Maurício e Milton Roberto, Aldary Henriques de Toledo, Carlos Leão e Gilberto Lemos.

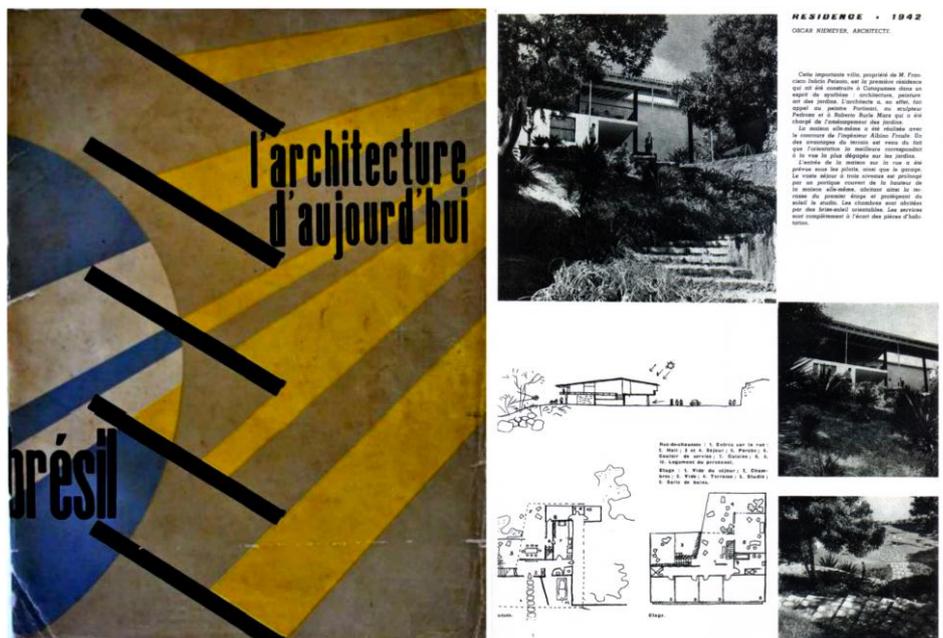
Como característica dos projetos elaborados naquela época estava a associação da arquitetura com a arte, com o paisagismo e com o desenho de mobiliário. Condição que levou também para Cataguases trabalhos de Cândido Portinari, Djanira, Emeric Marcier, Paulo Werneck, Anísio Medeiros, Bruno Giorgi, Carlos Perry, Ubi Bava, Burle Marx e Joaquim Tenreiro.

Toda essa vertiginosa produção teve início no momento em que a mostra *Brazil Builds* (1943) anunciava ao mundo que no Brasil tínhamos arquitetura de vanguarda sim. Seguindo por esse caminho, periódicos como *The Studio* (out. 1943), *L'architecture d'aujourd'hui* (set. 1947 e ago. 1952), *Architectural Forum* (nov. 1947), *The Architectural Review* (mar. 1944, jul. 1953, maio 1953) e *Casabella* (fev. de 1954) publicaram edições especiais sobre a produção modernista brasileira⁶.

⁵ Cabe ressaltar que nessa mesma época Niemeyer desenvolvia para o prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, o conjunto da Pampulha; o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública estava já em construção; e um ano antes realizara o projeto do pavilhão brasileiro para a exposição de Nova York.

⁶ A recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nos periódicos especializados europeus podem ser visto em pesquisa desenvolvida por Maria Beatriz Camargo Cappello, apresentado no 9º DOCOMOMO Brasil, realizado em Brasília em junho de 2011.

Foi, justamente, no auge da exibição mundial que a *L'architecture d'aujourd'hui* [1] dedicou oito páginas a Cataguases⁷. Como conteúdo, Roberto Assumpção Araújo revela algumas das obras já construídas⁸, com fotos e plantas, ressaltando o fato de estarem à margem de grandes cidades. Assumpção (1952, p.82) refere-se “como algo excêntrico e aparentemente inexplicável” a intensa concentração de exemplares da nova arquitetura, tida como urbana e cosmopolita por excelência, numa pequena cidade do interior do país. Fato por ele considerado como um “*phénomène*”.

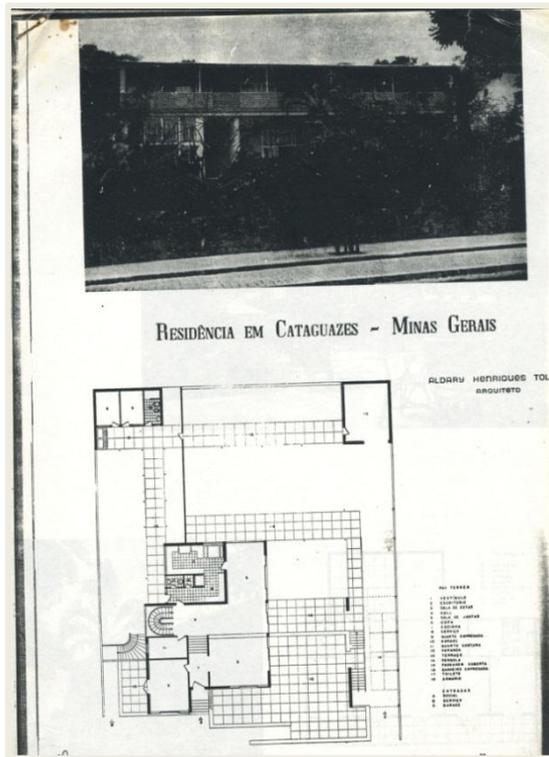


1. *L'architecture d'aujourd'hui* dedicada ao Brasil e a obra pioneira do modernismo em Cataguases: a residência Francisco Ignácio Peixoto. *L'architecture d'aujourd'hui*, nº42/43, ago. 1952.

Paralelo aos periódicos internacionais, revistas brasileiras como: *Arquitetura e Engenharia* (BH), *Habitat* (SP), *Módulo* (RJ), editadas entre as décadas de 1940 e 1950, também mostraram Cataguases com os holofotes apontados para as obras da nova geração carioca [2,3,4,5 e 6].

⁷ Segundo número especial dedicado ao Brasil: Araújo, Roberto Assumpção. Audaces d'Architectura et d'Art : Cataguases. *L'architecture d'aujourd'hui – Brésil*. Paris, nº 42/43, ago. 1952, p. 82-89.

⁸ As nove obras que compõem o conjunto são: residência Francisco Peixoto e Colégio Cataguases projetados por Oscar Niemeyer; residência José Pacheco de Medeiros Filho e Hotel Cataguases, projetados por Aldary Henriques Toledo; residências José de Castro e Wellington de Souza e hospital, projetados por Francisco Bolonha; e Igreja de Santa Rita, projetada por Edgar Guimarães do Valle.



6. Residência José Pacheco de Medeiros Filho (1946), Projeto de Aldary Toledo. *Arquitetura e Engenharia*, nº 14, jul./set. 1950, p. 30-31.

Antes das revistas, Stamos Papadaki, em *The work of Oscar Niemeyer* (1950), inaugura, com o Colégio Cataguazes e a Residência Francisco Ignácio Peixoto, a divulgação do modernismo interior mineiro. Assim como Henrique Mindlin que, em *Modern architecture in Brazil* (1956), mostra a casa de José Pacheco de Medeiros Filho, projetada por Aldary Toledo, e o hospital maternidade, projetado por Francisco Bolonha⁹.

Nesses dois importantes inventários da arquitetura moderna brasileira, as obras foram organizadas de acordo com o programa, permanecendo o caráter descritivo, com foco na autoria e na linguagem modernista. Mais uma vez, o caráter excêntrico do conjunto é ressaltado:

⁹ Um fato intrigante é que Yves Bruand, em *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1981), tida como a primeira história panorâmica da arquitetura brasileira do século XX, mesmo fazendo referência a Papadaki e a Mindlin mostra outras cidades de Minas Gerais como Belo Horizonte, Ouro Preto e Diamantina, mas não menciona a produção modernista de Cataguazes.

Cataguases **é um caso curioso** de pequena cidade, com apenas 20 mil habitantes, que pode se gabar de ter um grande número de projetos arquitetônicos modernos: casas de Aldary Toledo, Francisco Bolonha, Edgar Guimarães do Vale e Oscar Niemeyer, um hotel de Aldary Toledo e Gilberto Lyra, uma escola de Oscar Niemeyer, entre outros. (MINDLIN, 1999, p. 168, grifo nosso).

Em publicação mais recente, Lauro Cavalcanti inclui em *Quando o Brasil era moderno* (2001), um capítulo sobre Cataguases. Nele, são novamente apresentados os dois projetos de Oscar Niemeyer e a maternidade de Francisco Bolonha, tomadas como “três exemplos das construções mais significativas realizadas na moderna Cataguases” (CAVALCANTI, 2001, p. 407). Prevalece ainda a estrutura dos pequenos textos descritivos, fotos e plantas. A novidade está num pequeno texto introdutório que busca justificar o *surto vanguardista* ocorrido em Cataguases, pinçando na história local fatos como a forte presença da indústria têxtil, da insipiente indústria cinematográfica encabeçada por Humberto Mauro e pela presença do grupo de intelectuais que fundou a revista modernista *Verde*. É ressaltado o papel messiânico de Francisco Ignácio Peixoto, tido como o intelectual responsável por inocular o desejo de modernidade, ao convidar Oscar Niemeyer para projetar sua residência.

Já Paulo Henrique Alonso, em *Guia da arquitetura modernista de Cataguases* (2012), expõem fotos, informações e plantas da grande maioria dos exemplares modernistas de Cataguases. Além das obras projetadas por nomes do primeiro escalão do modernismo carioca, Alonso divulga o trabalho de Luzimar Natalino de Cerqueira Góes Telles, responsável pelo maior número de obras modernistas da cidade.

A esses autores coube a tarefa de inventariar para divulgar o que foi produzido no campo da arquitetura nacional, entre os anos de 1930 e 1960. Recrutamento no qual o conjunto modernista de Cataguases aparece explorado, devidamente inserido e ilustrado no rol da gloriosa produção da nova arquitetura brasileira.

Não obstante, ainda que a história da arquitetura moderna brasileira já tenha sido contada, os trabalhos panorâmicos reivindicam maior aprofundamento sobre temas específicos. No caso de Cataguases a grande questão que se impõem é como o

vanguardismo, chega e ganha espaço na pequena cidade de interior de Minas Gerais. Lembremos que Mindlin refere-se à concentração da arquitetura modernista em Cataguases como um “caso curioso” e Lauro Cavalcanti como um “surto modernista”.

Tanto que Marta Camisassa referindo-se a essa mesma bibliografia, chama atenção para o fato que, em geral, a abordagem apresentada leva o leitor a imaginar Cataguases “como uma cidade bucólica, perdida no interior de Minas Gerais, onde – por algum motivo (não explicado) – foi adotada a linguagem moderna” (CAMISASSA, 2011, *on-line*).

Posto isso, assumir Cataguases como objeto de pesquisa presumia ir além da abordagem substancialista, pautada na relação autor e obra. Era preciso tentar encontrar o porquê desse surto ou motivo não explicado. Era preciso revelar a trajetória da cidade como um todo. Era preciso ver a modernidade que surgia ainda no século XIX.

Por essa época, Cataguases no apogeu do café e conectada a rede ferroviária que ligava Minas ao Rio, já iniciava um intenso processo de renovação que envolveu o incremento da estrutura urbana, das atividades de lazer, de comércio e dos serviços, abrigados em vários edifícios ecléticos que mudavam a fisionomia colonial da cidade. Foi quando, no surto da febre amarela, o engenheiro Paulo de Frontin fez um plano de captação da água para a cidade, anterior às reformulações para o centro do Rio de Janeiro. Condições que atraíram imigrantes e possibilitaram a fundação de suas primeiras indústrias. Tudo isso, orquestrado pelos membros mais jovens da tradicional família Vieira Rezende, que ocupavam seus cargos políticos já formados em Direito nas faculdades de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo.

Ainda no contexto de renovação que mirava a *belle époque* carioca, um cineteatro foi aberto na cidade. Ambiente que estimulou Humberto Mauro e Pedro Comello, a

produzirem entre os anos de 1925 e 1930 seis filmes, num dos chamados ciclos regionais do cinema brasileiro¹⁰.

Paralelo ao cinema, um grupo de estudantes do Ginásio Cataguases lançou a revista modernista *Verde* (1927), contemporânea a *Klaxon* (1922) e a *Revista de Antropofagia* (1928), de São Paulo; a *Estética* (1924) e a *Festa* (1927), do Rio de Janeiro; a *A Revista* (1925), de Belo Horizonte; a *Arco e Flexa* (1928), da Bahia; a *Maracajá* (1929), de Fortaleza; e a *Madrugada* (1929), de Porto Alegre.

A *Verde* acenou o momento da chegada da vanguarda literária em Cataguases quando os ideais nacionalistas e a liberdade formal e temática, que muito se ajustava aos pensamentos de modernistas paulistas como de Mário de Andrade, inseriram a cidade também na história da literatura brasileira, como mostra Alfredo Bosi (2006 [1970]).

Rumando no sentido do espírito novidadeiro da Semana de 1922, época em que o *art déco* foi assumido como a linguagem oficial dos pavilhões das feiras industriais mundiais, a indústria têxtil que prosperava em Cataguases teve sua nova sede construída seguindo o *style moderne* no final dos anos 30. O *déco* e a indústria viriam superar os resquícios do ecletismo oitocentista e da economia cafeeira, se posicionando como o novo símbolo da cidade.

Esses foram alguns dos vestígios históricos iniciais que nos levaram a ver algo mais entre a aparente similaridade, como pontuamos a partir da descrição de Ronaldo Werneck (2009), e a singularidade que lançou a cidade, representada pelos edifícios modernistas, na historiografia da arquitetura.

É nesse interstício, no limite entre a similaridade e a singularidade, que se situa a discussão central dessa tese. O objetivo principal foi descortinar os nexos e as relações existentes entre a Cataguases de feições interioranas do século XIX e a Cataguases da arquitetura cosmopolita, buscando revelar as circunstâncias, os

¹⁰ Gomes (1974), Viany (1978), Bernardet (1978) e Schvarzman (2004), utilizaram o termo *Ciclos Regionais* para se referirem ao conjunto de filmes produzidos em cidades fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. São mencionados, além de Cataguases, Recife, Campinas, Barbacena, Guaraniésia, Ouro Fino, Pouso Alegre, Belo Horizonte, Pelotas, Porto Alegre, Manaus, João Pessoa e Curitiba.

principais agentes envolvidos e as ligações com o contexto brasileiro da época, responsáveis por fazerem dela um lócus privilegiado do modernismo.

A hipótese aqui defendida é que Cataguases foi moderna além do abordado na historiografia da arquitetura. Os aspectos históricos obtidos num levantamento preliminar nos permite supor que no último quartel do século XIX teve início um intenso processo de negociação e de influxos culturais que permeabilizaram a fronteira entre o cosmopolitismo dos grandes centros do país e o provincianismo da pequena cidade cravada no interior de Minas Gerais. Já por aquela época os ideais modernos, diga-se republicanos, que circulavam por alguns dos grandes centros urbanos do país, principalmente no Distrito Federal, estimularam a formação de um ambiente transformador que envolveu estratégias e jogos sociais. A inserção das obras dos grandes arquitetos não seria, então, algo tão excêntrico ou despropositado. Pelo contrário, fez parte de uma trajetória maior, congruente com o ambiente e ideias já presentes na cidade. Seria, apenas, mais uma de suas modernidades.

A contribuição de Pierre Bourdieu nos permitiu problematizar a *relação encantada*¹¹ que desencadeou a inserção da nova arquitetura em Cataguases. Para o autor, fenômenos de natureza cultural e estética respondem a injunções históricas muito precisas que orquestram duas lógicas: a do campo de produção e a do campo de consumo:

O campo da produção, que evidentemente, não poderia funcionar se não contasse com os gostos já existentes, propensões mais ou menos intensas para consumir bens estritamente definidos, é aquilo que permite que o gosto se realize, oferecendo-lhe em cada momento, o universo dos bens culturais como sistema das possibilidades estilísticas entre as quais ele pode selecionar o sistema dos traços estilísticos constitutivos de um estilo de vida. (BOURDIEU, 2010, p. 348)

¹¹ Bourdieu utiliza o termo *relação encantada* para se referir às regras e estratégias, implícitas e explícitas, que regem as disputas pelo poder no espaço social. É, em grande parte dos casos, o conhecimento prático que permite aos jogadores entender a lógica e mobilizar sua competência para a conquista de poder em determinado campo.

A relação entre os dois campos, segundo o sociólogo, se estabelece a partir da predileção ou do gosto cultural. Bourdieu considera que o gosto e as práticas de cultura de cada um são resultados de um feixe de condições específicas de socialização. É na história das experiências de vida dos grupos e dos indivíduos que podemos apreender a composição de gosto e compreender as vantagens e desvantagens materiais e simbólicas que assumem.

Mais especificamente, Bourdieu afirma que as práticas culturais são determinadas, em grande parte, pelas trajetórias educativas e socializadoras dos agentes. Para o autor, o gosto cultural é produto de um processo educativo, ambientado na família e na escola e não fruto de uma sensibilidade inata dos agentes sociais. A família e a escola seriam, portanto, mecanismos que funcionam indissociavelmente; ambientes onde se constituem a chamada competência cultural que, por sua vez, determina as práticas de grupos específicos.

A partir dessa argumentação, compreendemos que os gostos e a competência cultural determinariam o interesse pessoal ou de um grupo por um determinado tipo de expressão artística. Uma operação de decifração e decodificação decorrente do acionamento de um patrimônio cognitivo socialmente adquirido, tal como o modelo *encoding-decoding* desenvolvido por Stuart Hall (PORTO, 2003, p.14). Por ele uma obra de arte só adquire sentido e só gera interesse para quem é possuidor do código segundo o qual ela se estruturou, ou seja, da aptidão incorporada para perceber e decifrar suas características propriamente estilísticas.

Tais relações nos leva a intuir que, se o modernismo atingiu Cataguases de maneira tão contundente, existia antes uma disposição por determinados produtos da cultura, fruto de um trabalho de assimilação e de educação que o antecedeu. Sendo assim, as manifestações vanguardistas lá ocorridas podem ser vista como reflexo da práxis social, sugerindo a ampliação do nosso espectro de análise. Mais que as obras, as convenções sociais, articulações políticas, jogos de interesses pessoais e de grupos, usos, costumes e modas, forças econômicas, capital intelectual, dentre outros fatores, deveriam ser observados para a compreensão do fenômeno.

Para Nelson Werneck Sodré (1988), Florestan Fernandes (2006 [1974]) e José Carlos Durand (2009 [1989]), o público receptor das vanguardas era, em essência, parte da burguesia brasileira em ascensão. Grupo que na busca de amplia o do poder social e político adotou a novidade como emblema do progresso incentivando a ruptura com as conven es tradicionais em suas a es reformadoras. A virada do século XIX se posicionaria, então, como uma época marcada pela efervescência política e cultural decorrente das desestrutura es e reestrutura es em diversos campos.

Para Sodré, no domínio da cultura, a luta da burguesia corresponderia ao rompimento com os velhos padrões de cria o e de simpatia com as ideias renovadoras, das quais os preceitos vanguardistas faziam parte. O autor comenta ainda que tal classe viria incrementar o modelo de sociedade impondo exigências culturais que antes não existiam. A atividade intelectual, tanto de caráter político como de caráter est tico, se tornariam condi es de ascensão social que lhes eram negadas em outros campos:

No campo da política, a contesta o ao estabelecido, ao dominante,   comandada pelo elemento militar, com os episódios que definem o Tenentismo. No campo da cultura, a contesta o ao estabelecido, ao dominante,   comandada, naturalmente pelo elemento intelectual, e mais particularmente pelos artistas, com os escritores   frente, nos episódios que definem o modernismo. São manifesta es características do avanço burguês no Brasil; como todas as manifesta es desse avanço, em todos os tempos, cont m elementos de concilia o e estímulos a razões populares, apresentando-se com um caráter mais revolucionário do que a realidade exige e permite;   a burguesia buscando apoio, com essas concessões, nas classes inferiores, a pequena burguesia particularmente, onde recruta a vanguarda da renova o, no campo da política como no da cultura, e, tanto quanto possível, as classes trabalhadoras, particularmente as suas camadas proletárias, que começam a aparecer no palco (SODRÉ, 1988, p. 56).

Quanto ao modernismo propriamente dito, o próprio Mário de Andrade reconhece que:

[...] o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. (ANDRADE, 1942, *on-line*)

O fenômeno ocorrido em Cataguases parece se enquadrar no culto à originalidade e novidade empreitadas pela burguesia brasileira. Semelhança que abre espaço a demais questionamentos: até que ponto a estrutura sociocultural da cidade apresenta traços homólogos aos das transformações culturais ocorridos no Brasil daquele período? Poderíamos falar de uma *revolução burguesa* ocorrida no interior mineiro e que teve como um dos elementos de dominação as vanguardas artísticas?

Assim como Nelson Sodré, Florestan Fernandes considera o período da Primeira República (1889-1930) como a época da primeira grande revolução social no Brasil. Revolução que aparece sob dois aspectos correlatos: como marco do fim da era colonial; como ponto de referência para a constituição da sociedade nacional:

A situação brasileira do fim do Império e do começo da República, por exemplo, contém somente os germes dessas mudanças. O que muitos autores chamam, com extrema impropriedade de crise do poder oligárquico não é propriamente dito um colapso, mas o início de uma transição que inaugura, ainda sob a hegemonia da oligarquia, uma recomposição das estruturas de poder, pela qual se configurariam, historicamente, o poder burguês e a dominação burguesa. Essa recomposição marca o início da modernidade no Brasil, e praticamente separa a era senhorial (ou do antigo regime) da era burguesa (ou a sociedade de classes). (FERNANDES, 1976, p. 203)

O reconhecimento, através desses autores, das transformações ocorridas no Brasil nos deixou pistas sobre o recorte temporal necessário para a compreensão do fenômeno Cataguases. A varredura histórica deveria abranger o século XIX. O que foi, mais uma vez, de encontro com as lições deixadas por Bourdieu (2010). Segundo ele, as práticas se tornam inteligíveis ao se esclarecer sucessivamente a série de efeitos que estão na sua base, ou seja, as possibilidades e impossibilidades historicamente construídas.

A intenção de superar o evento, ou seja, o foco na produção da arquitetura modernista nos direcionou a realizar um estudo que foi de 1840 a 1970, buscando valorizar, nas fontes históricas, as transformações culturais, políticas e econômicas; suas descontinuidades e alterações, enfatizando o anterior e o posterior às manifestações vanguardistas.

Até então, os trabalhos que tratam de Cataguases, estiveram centrados na arquitetura modernista com recorte na produção brasileira. Os edifícios e sua relação com a produção do arquiteto foram os temas enfatizados. O que propomos é seguir pelo sentido inverso: partir da história local para as conexões com o contexto nacional. Caminho que Durand (2009) considera deslocar-se do tradicional foco de atenção. O foco das análises deteve-se, portanto, a pontuar na história da cidade os principais atores e eventos locais envolvidos nas manifestações vanguardistas, assim como, nos desdobramentos que sua concretude viria a conduzir.

Os fatos relevantes da história de Cataguases que pretendo contar tiveram início com a chegada, em 1842, da família precursora na sua formação: os Vieira Rezende. Dela vieram os membros que exerceram o comando político na cidade até por volta de 1930. Tal informação levou a adotar o ano de 1842 como início do recorte temporal.

Já como fechamento do eixo espaço-tempo estabelecemos o ano de 1974, data em que foi encontrado o último registro, no Arquivo Público Municipal de Cataguases, de projeto arquitetônico elaborado por Luzimar de Cerqueira Góes Telles.

Assim, indo em 1842 e organizado diacronicamente até 1974, foram estruturados os eventos em sua perspectiva histórica. Com mais de um século de acontecimentos a ser sistematizado e discutido, Cataguases ofereceu-se à análise como uma teia de informações, entrelaçadas, justapostas ou superpostas. Condição que exigiu introduzir uma ordem nos discursos que misturam textos, contextos, níveis e dimensões.

Pôr ordem ao emaranhado de informação que compunham o universo Cataguases não era simplesmente trilhar um caminho preestabelecido por uma lente teórica. E sim destrinchar, desmontar a realidade, buscando enxergar os meandros, os encaixes, que as unia. Para o fenômeno Cataguases, organizar as peças do jogo, consistiu em agrupá-las por temas e distribuí-los por níveis.

Os temas, organizados em três blocos [Quadro 1], objetivaram a busca por bibliografias específicas. O bloco 1 reportou às vanguardas ocorridas na cidade: cinema, literatura e arquitetura; o bloco 2 à fatos marcantes da história local como a produção cafeeira, o chegada da ferrovia e a indústria; e o bloco 3 aos grupos sociais mais expressivos:

TEMAS

Bloco 1	cinema literatura arquitetura
Bloco 2	café indústria ferrovia
Bloco 3	famílias imigrantes operários

QUADRO 1 . Metodologia: organizando os temas.
Elaborado pelo autor.

Já os níveis [QUADRO 2] referiam-se aos planos com os quais os temas dialogaram: Cataguases – nível mediador ou intermediário; grupos sociais locais – nível privado; o Brasil – nível global¹².

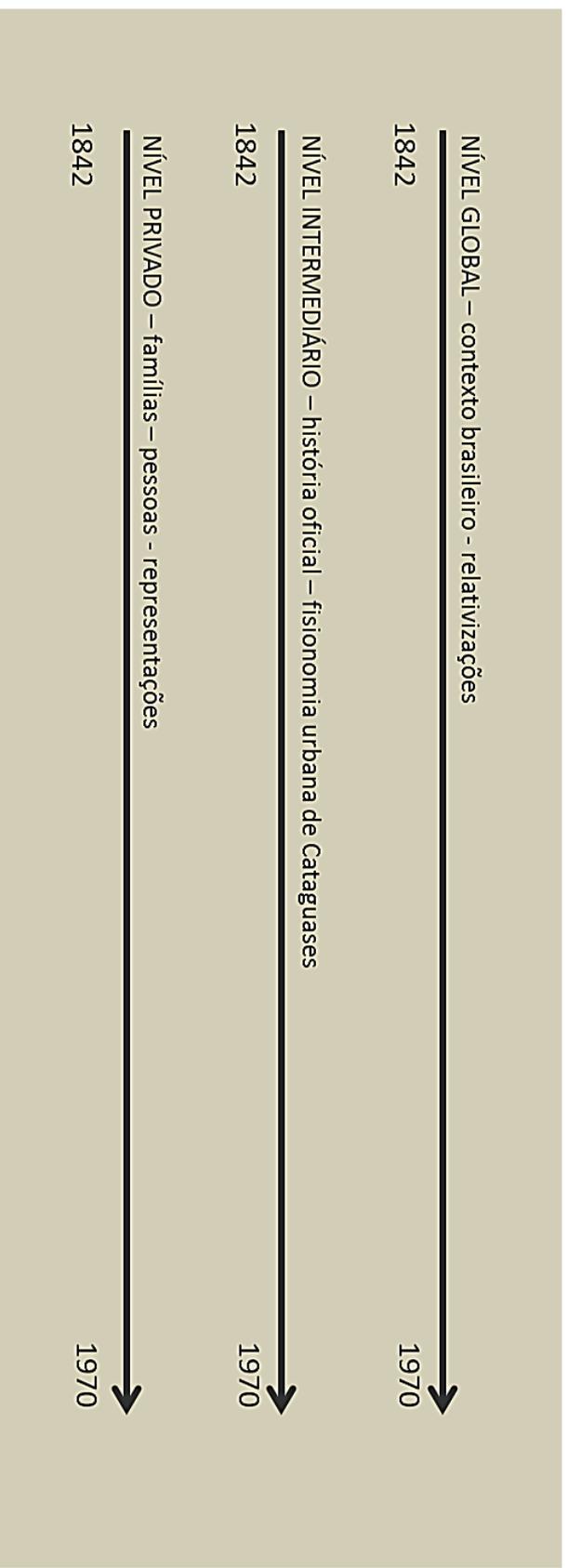
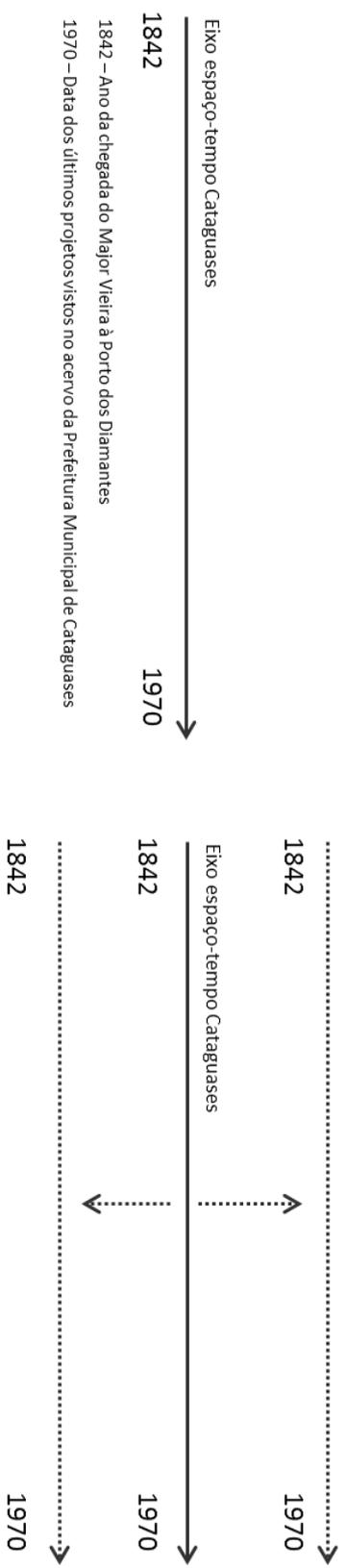
Ao nível global nos referimos à história geral e às definições conceituais. No caso dessa pesquisa, o nível global buscou correlacionar os eventos ocorridos em Cataguases com o contexto brasileiro¹³. O recorte foi, portanto, a história do Brasil que compreendeu a transição do Império para a República, compreendendo a República Velha e a Era Vargas.

O nível mediador ou intermediário tratou de sistematizar os fatos relevantes da história de Cataguases. A cidade foi aqui apreendida como um espaço social composto por jogos de interesse em diversos campos (BOURDIEU, 2011a) que, plasmados, constituíram o todo em vários momentos da sua história.

Por fim, o nível privado buscou relativizar o *tempo do mundo* presente nos demais eixos, se debruçando sobre o universo da representação, do simbólico, amparado por estudos sobre a construção do texto etnográfico, desenvolvidos por Clifford Geertz, e pelo método hermenêutico discutido por Paul Ricoeur. A intenção foi ir além da história oficial revelando a interpretação – *tempo da alma* - que grupos ou indivíduos fizeram dos eventos ocorridos na cidade. O que nos permitiu aproximar do olhar do habitante de Cataguases sobre as manifestações de vanguarda lá ocorridas.

¹² Deve-se deixar claro que apesar da semelhança com a nomenclatura utilizada por Henri Lefebvre em *La Révolution Urbaine* (1970) para analisar o fenômeno urbano, o método e os conceitos apresentados pelo autor não foram o referencial utilizado a priori, o que me isenta de seguir literalmente tais definições.

¹³ Poderia ter sido incluído mais um nível referente à história mundial. Entretanto, ao se assumir mais esse plano, estar-se-ia ampliando demasiadamente o campo investigativo. O que poderia acarretar na perda do foco do trabalho. As influências culturais transplantadas para o Brasil, já foram então consideradas a partir de sua manifestação no contexto nacional. Obviamente que em determinadas situações foi necessário recorrer às origens de tais manifestações.



QUADRO 2 . Metodologia: trabalhando com os níveis. Elaborado pelo autor.

Pela abordagem proposta, o primeiro nível investigado foi a linha da cidade ou o nosso nível mediador ou intermediário. Foi o momento de imersão, de levantamentos sobre a cidade. Na busca pelas origens de Cataguases muito nos valem dos escritos dos memorialistas locais. Entendo que, assim como o historiador, os memorialistas também deixam indicações do lugar social convertendo-se em riquíssimas pesquisas sobre a memória local. Sobretudo, se considerarmos que tal produção legou à historiografia regional um vasto referencial de dados, sendo, em alguns casos, a única fonte de informações existente.

Nessa frente, o livro *Cataguases centenária: dados para sua história* (1977), de Levy Simões da Costa, foi de grande importância, assim como, *Pequena história sentimental de Cataguases* (1969), do membro do grupo Verde Enrique de Resende, e *O município de Cataguazes*, de Artur Vieira de Resende e Silva (1908). Além do levantamento bibliográfico, a consulta em fontes primárias como jornais, leis e materiais iconográficos, percorreu os acervos do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico da Prefeitura Municipal de Cataguases – DEMPHAC, do Museu da Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina e do Arquivo Público Mineiro.

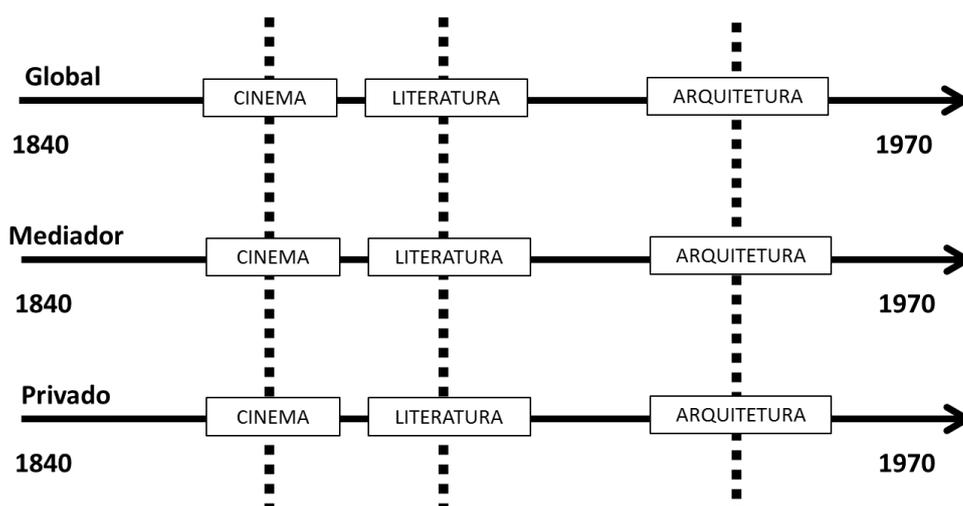
Na construção do nível global a referência utilizada foi *História do Brasil* (2009 [1994]) de Boris Fausto. Livros como *Arte, privilégio e distinção* (1989), de José Carlos Durand; *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica* (1975), de Florestan Fernandes e *Síntese de história da cultura brasileira* (1970) e *Capitalismo e revolução burguesa no Brasil* (1990), de Nelson Werneck Sodré foram os principais referenciais bibliográficos.

Por fim, o nível privado buscou apurar os impactos das *modernidades* aos olhos dos moradores de Cataguases. Como dado foram utilizados os depoimentos presentes nos três volumes *Memória e Patrimônio Cultural*¹⁴. O conteúdo das publicações revela a história local, contada pelos seus próprios sujeitos, através de depoimentos que registram vida e lembranças de pessoas que vivenciaram a produção do espaço sociocultural da cidade. A história oral ou espaços da memória como denomina

¹⁴ Apesar de se trata oficialmente de fonte secundária, é o único registro que imprime a percepção dos moradores locais sobre o fenômeno lá ocorrido. Dos depoimentos foi possível extrair a opinião dos moradores sobre o cinema, sobre a literatura e, principalmente, sobre as demolições e a construções de novos edifícios na década de 1940.

Ecléa Bosi (1987, p. 55), permitiram construir, paralelamente à história oficial, o cotidiano da cidade através das impressões e relações afetivas dos atores que a fizeram.

A conexão entre os três níveis foi estabelecida através dos temas aqui abordados, com ênfase no cinema, na literatura e na arquitetura [QUADRO 3]. Buscou-se evidenciar as produções, os principais agentes envolvidos e as ideias veiculadas. Cada tema demandou levantamentos específicos que devem ser mencionados.



QUADRO 3 . Metodologia: conectando os níveis.
Elaborado pelo autor.

Do cinema foram arrolados os seis filmes de Humberto Mauro que compõem o Ciclo de Cataguases. Apenas três deles possuem cópia no acervo de matrizes do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) no Rio de Janeiro: *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929). Ideias, cenários, modos e comportamentos puderam ser analisados nesses três longas-metragens. Assim como os envolvidos na produção, direção, fotografia, roteiro e elenco: Humberto Mauro e Pedro Comello – diretores; Eva Comello (ou Eva Nil) – atriz; Agenor Cortes Barros e Homero Cortes Domingues – financiadores; Adhemar Gonzaga e Pedro Lima da revista *Cinearte*, responsáveis por fazer a ponte entre Cataguases e o Rio de Janeiro. Como suporte bibliográfico foi utilizado *Humberto Mauro, Cataguases*,

Cinearte (1977), de Paulo Emílio Salles Gomes, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (2004), de Sheila Schvarzman, *Kiryri rendauá toribocá opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck* (2009), de Ronaldo Werneck, *Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969* (2009), de Maurício Gonçalves [QUADRO 5].

Da literatura foram vistas as seis edições da revista *Verde* e, por elas, listados os demais autores que escreveram para a revista ou a ilustraram: Abgar Renault, Alceu Amoroso Lima, Augusto Frederico Schmidt, Blaise Cendrars, Carlos Drummond de Andrade, Edmundo Lys, Emílio Moura, Graça Aranha, Guillermo de Torre, João Alphonsus, Jorge de Lima, Jorge Luís Borges, José Américo de Almeida, Mário de Andrade, Marques Rebelo, Murilo Mendes, Norah Borges, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Pedro Nava, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet. Nomes que evidenciam o vínculo do grupo *Verde* com os modernistas de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Juiz de Fora, Buenos Aires, Espanha e Paris. E, claramente, os aspectos ideológicos veiculados pela revista. Como suporte bibliográfico podemos citar *História concisa da literatura brasileira* (2006), de Alfredo Bosi, além de textos como *O movimento modernista* (1942), de Mário de Andrade, e de outros presentes na *Klaxon* e em *A Revista* [QUADRO 6].

Da arquitetura, a pesquisa se debruçou sobre as transformações morfológicas dos espaços da cidade no período iniciado no último quartel do século XIX até a década de 60. Os momentos ou transformações foram verificados *in loco* a partir do levantamento dos edifícios ainda existentes; de projetos¹⁵, jornais e fotografias pertencentes ao acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de Cataguases (DEMPHAC); de projetos e materiais iconográficos de acervos particulares; de periódicos e livros especializados [QUADRO 7].

As informações obtidas foram inseridas nos eixos espaço-tempo. O alinhamento horizontal dos dados permitiu visualizar tanto o desenrolar da história quanto a interdependência entre os acontecimentos. Cortes verticais permitiram correlacionar os diferentes níveis [QUADRO 4].

¹⁵ O DEMPHAC possui projetos datados da década de 1920 até 1979.

CATAGUASES - HISTÓRIA

NÍVEL GLOBAL

SEGUNDO REINADO				PRIMEIRA REPÚBLICA				ERA VARGAS		P. DEMOCRÁTICO		G. MILITAR			
AFRANCESAMENTO		BELLE ÉPOQUE TROPICAL		IMIGRAÇÃO		BURGUESIA DO CAFÉ		REVOLUÇÃO DE 30							
NÍVEL INTERMEDIÁRIO															
CAFÉ															
FAZENDA DA GLÓRIA				FERROVIA				COMPANHIA FIAÇÃO E TEGELAGEM DE CATAGUASES				INDÚSTRIA			
				MUNICIPALIZAÇÃO				COMPANHIA FORÇA E LUZ CATAGUASES-LEOPOLDINA							
				HOSPITAL				VILA TEREZA				COMPANHIA INDUSTRIAL DE CATAGUASES			
				BANCOS				GINÁSIO DE CATAGUASES – ESCOLA NORMAL							
				LOJAS MAIS ANTIGAS											
				COLÉGIO SÃO DIZNIS											
NÍVEL PRIVADO															
VIEIRA REZENDE															
				IMIGRANTES								PEIXOTO			
MAJOR VIEIRA				CORONEL VIEIRA VIEIRA				MANUEL IGNÁCIO PEIXOTO							
1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970		

QUADRO 4 . Metodologia: inserindo dados. – história local. Elaborado pelo autor.

CATAGUASES - CINEMA

NÍVEL GLOBAL

		BELA ÉPOCA		INVASÃO HOLLYWOODIANA									
NÍVEL INTERMEDIÁRIO		SALÃO DE NOVIDADES PARIS	REVISTA CINEARTE										
		CINEMATOGRAPHO PARISIENSE											
		USINA DE RIBEIRÃO DAS LAJES											
CAFÉ													
NÍVEL PRIVADO		TEATRO RECREIO	CINEMA RECREIO	CINETEATRO EDGARD									
			ELITE CINE										
			CINEMA IDEAL										
			COMPANHIA FORÇA E LUZ CATAGUAZES-LEOPOLDINA										
			PHEBO SUL-AMÉRICA FILM										
			CICLO DE CATAGUAZES										
PEIXOTO													
		VIEIRA REZENDE		OPERÁRIOS									
		IMIGRANTES											
		JOÃO DUARTE FERREIRA	FAMÍLIA MAURO	HOMERO CORTES DOMINGUES									
		"financiador do eclétismo"		AGENOS BARROS									
			FAMÍLIA COMELLO	ADHEMAR GONZAGA E PEDRO LIMA									
1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970

QUADRO 5 . Metodologia: inserindo dados - cinema. Elaborado pelo autor.

CATAGUASES - LITERATURA

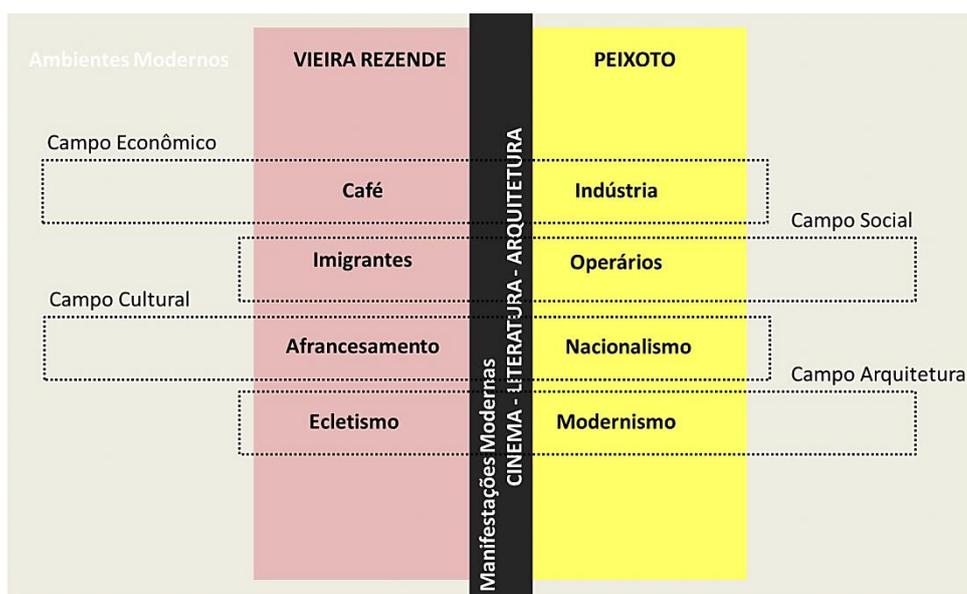
NÍVEL GLOBAL

	REALISMO	PARNASIANISMO	SIMBOLISMO	MODERNISMO									
NÍVEL INTERMEDIÁRIO			SEMANA DE 22 KLAXON ESTÉTICA FESTA A REVISTA REVISTA DE ANTROPOFAGIA / ARCO E FLEXA MARACAJÁ / MADRUGADA										
CAFÉ													
			GINÁSIO DE CATAGUASES GRÊMIO LITERÁRIO MACHADO DE ASSIS JORNAL O ESTUDANTE JORNAL MERCÚRIO JORNAL JAZZ-BAND REVISTA VERDE	NOVA SEDE DO GINÁSIO CATAGAUSES									
NÍVEL PRIVADO													
VIEIRA REZENDE													
		IMIGRANTES		OPERÁRIOS									
			ROSÁRIO FUSCO, CAMILO SOARES FRANCISCO IGNÁCIO PEIXOTO MARTINS MENDES, GUILHERMINO CÉSAR FONTE BOA, OSWALDO ABRITTA, ASCÂNIO LOPES, ENRIQUE DE REZENDE										
1840	1850	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970

QUADRO 6. Metodologia: inserindo dados – literatura. Elaborado pelo autor.

Mais do que o inventário e discussão de obras que, insisto, recairia no já feito em outros trabalhos, a discussão aqui proposta dedicou-se à elucidar as imbricadas relações sociais e o reflexo delas no espaço urbano de Cataguases. A cidade e as vanguardas foram debatidas como parte de um processo com as desestruturações e reestruturações que se sucederam no tempo e no espaço.

Foi, justamente, o reconhecimento de continuidades e descontinuidades no percurso histórico que nos levou a perceber que a inserção do modernismo carioca foi apenas mais uma peça de um jogo maior que envolveu grupos familiares e demais segmentos sociais, como o operariado e os imigrantes; estratégias culturais, políticas e econômicas; e as produções cinematográfica e literária. Peças que delinearão a estrutura dessa tese [QUADRO 8].



QUADRO 8 . Síntese e correlação entre temas e níveis: estrutura da tese.
Elaborado pelo autor.

Os quatro capítulos que compõem o trabalho apresentam-se como dois grupos com estruturas homólogas: Capítulos 1 e 4; Capítulos 2 e 3.

Nos Capítulo 1 e Capítulo 4 abordamos os principais grupos que compuseram a estrutura social de Cataguases no período aqui estudado. Nele, dois clãs familiares – os Vieira Rezende e os Peixoto – exerceram a liderança política da cidade. Assim como foram os grupos que mais influenciaram o desenvolvimento local. A dinâmica

impressa na cidade pela coexistência dessas famílias compõe o que chamamos de *ambientes modernos*. Ambientes que configuraram campos de disputas com repercussões claras na fisionomia da cidade.

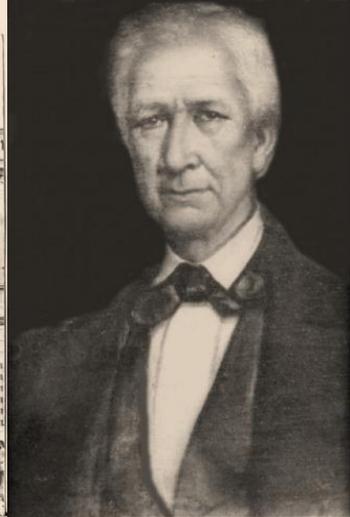
O Capítulo 1 foi dedicado à família dos Vieira Rezende, sua ligação com a fundação da cidade, com o café, com a passagem da linha férrea pela cidade e, sobretudo, com os padrões modernos característicos da Cataguases do final do século XIX.

No Capítulo 4, apresentamos a família Peixoto, responsável por alavancar a produção da indústria têxtil e outra modernidade expressa na arquitetura pelo *art déco* e pelo racionalismo carioca.

Os Capítulo 2 e Capítulo 3 abordam a produção cinematográfica e literária, vistas aqui como as *manifestações modernas*.

O Capítulo 2 mostra os principais membros envolvidos no ciclo do cinema e as ideias veiculadas pelos filmes. Já o Capítulo 3 segue o mesmo raciocínio agora para a literatura, ressaltando a contribuição dos escritores modernistas de São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Juiz de Fora, além dos estrangeiros que escreveram para a revista *Verde*.

Nas considerações finais as ferramentas teóricas de Pierre Bourdieu permitiram alinhar os ambientes, as tensões internas e as contribuições externas, comprovando que as manifestações modernas, especialmente as manifestações modernistas, não surgiram através de uma *relação encantada*, tampouco podem ser consideradas um *caso curioso a se gabar* ou um *surto vanguardista*. Ao contrário, foram manifestações perfeitamente compreensíveis no decurso da história de Cataguases, ainda que se tratasse de uma pequena cidade do interior mineiro.



OS VIEIRA REZENDE Semeadores de modernidade



O MAJOR, OS CORONÉIS E OS IMIGRANTES:

Familismo, café e afrancesamento.

O século XIX encontraria Minas Gerais com a sua fisionomia econômica inteiramente mudada. As velhas cidades da mineração haviam perdido muito do viço antigo. Povoavam-se áreas novas, o ecúmena mineiro, inicialmente ilhado no centro refluía para a periferia. A área de interesse econômico que antes era a data passa a ser a fazenda, vasto latifúndio, de três a quatro léguas de comprimento por igual medida de largura, com escravaria enorme, a casa grande, a senzala, as oficinas de carpintaria, as fiandeiras, o alambique, verdadeira unidade autárquica. (HORTA, 1986, p.117)

Cid Rebelo Horta (1986), mais que ilustrar as mudanças econômicas ocorridas em Minas Gerais, buscou reconhecer o papel aglutinador das organizações, ou clãs familiares, na raiz de muitas das cidades mineiras.

O percurso feito pelo autor parte da narrativa do geólogo, geógrafo e metalurgista alemão Wilhelm Ludwig Von Eschwege (1944) que, no segundo decênio do século XIX, visitou alguns dos latifúndios da região do rio São Francisco. Dentre eles, o barão de Eschwege destaca a propriedade pertencente a Joaquina Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco Oliveira Campos, mais conhecida como Joaquina de Pompéu, viúva matriarca famosa por seu espírito dominador e pela vasta descendência que deixou. Descendência que, ainda hoje, domina politicamente extensa área do Oeste e Norte do Estado:

Chegamos assim à Fazenda do Pompéu, que possui uma superfície de cento e cinquenta léguas quadradas, pelo menos. Ela é habitada unicamente pela família da proprietária desse principado, cujos súditos seriam as quarenta mil cabeças de gado que habitam essas regiões despovoadas e anunciam ao viajor a proximidade de habitações humanas. No Pompéu, em virtude de insistentes pedidos, tivemos de permanecer alguns dias na residência da generosa matrona, viúva D. Joaquina da Silva Oliveira Castelo Branco que conta entre seus descendentes sessenta netos. (ESCHWEGE, 1944, v.2, p.281)

Da Fazenda de Pompéu originou-se o município de mesmo nome. Caso que, para Horta, exemplifica a relação entre formação de cidades e clãs familiares. Condição na qual o autor inclui Cataguases e os Vieira-Rezende:

A feição clânica dessa organização familiar é a mesma que encontramos por toda a parte, nesse tempo, e é a que vai dar início ao povoamento dos atuais municípios de Leopoldina, pelos Monteiro de Barros e Almeida, **de Cataguases pelos Vieira-Rezende**, de Rio Casca pelos Vieira de Souza, de Guanhões pelos Coelho, de São Gonçalo do Sapucaí pelos Lemos, de Rio Preto, Mar de Espanha e adjacências pelos Leite Ribeiro, Teixeira Leite, Ferreira Leite, de Nova Era pelos Martins da Costa, de Entre-Rios, pelos Ribeiro-Oliveira-Pena. (HORTA, 1986, p. 117, grifo nosso)

A analogia entre Pompéu e Cataguases continua quando, em 1842, Joaquim Vieira da Silva Pinto chegou ao povoado de Santa Rita da Meia Pataca com esposa, filhos, escravos, agregados, gado, tropas de burros, sementes de cultivo de cereais, alimentos e pertences diversos, como relatado por Arthur Vieira de Rezende e Silva:

Foi por esse tempo que penetrou nestes sertões o que mais tarde foi o major Joaquim Vieira da Silva Pinto, que fundou a Fazenda da Glória, vasto latifúndio com 3.000 alqueires de terra, onde se estabeleceu como tronco d'esta numerosa família Vieira que enche o município (RESENDE E SILVA, 1908, p. 651)

Enrique de Resende, outro descendente da família, também destacou em *Pequena história sentimental de Cataguases* (1969), a bravura e o poder do patriarca dos

Vieira-Rezende, tido como o responsável pela ocupação e estruturação econômica, política e cultural do povoado.

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 da Glória, um latifúndio de milhares de alqueires de terra, a três léguas do povoado, fazendo-se o chefe incontestável da toda a região, que passou a obedecer-lhe, pelo seu prestígio, e a admirá-lo, pela sua conduta. (RESENDE, 1969, p. 24)

Constatada a importância de Joaquim Vieira para a história de Cataguases, a genealogia da família demonstra que tanto o poder econômico quanto o prestígio político vieram de larga descendência:

... o pai, José Rezende Costa, que morreu no exílio, provém de um dos principais mineradores e latifundiários da antiga comarca do Rio das Mortes, em Lagoa Dourada, e deixou importante descendência política que no tempo, pelos diferentes laços de casamento, veio-se apelidar Rezende Alvim, Assis Rezende, Rezende Monteiro, Resende Chaves. Os Rezende Costa, Rezende Alvim, Assis Rezende, Rezende Monteiro estão presentes em todos os acontecimentos políticos do Império e da República, nas assembleias legislativas, na administração municipal, provincial, central, até os nossos dias. A eles vieram acrescentar os Ribeiro de Rezende, os Silva Rezende, os Ferreira de Rezende, pelos casamentos de irmãos do inconfidente Rezende Costa, ligando-se, em seguida, aos Junqueira, Tostes, Monteiro de Barros, Monteiro Lins, Vieira Silva Pinto. Alguns nomes dessa vasta parentela têm papel de decisivo destaque aos acontecimentos políticos do Estado e do país. Assim, Estêvão Ribeiro de Rezende, Marquês de Valença, sobrinho do inconfidente Rezende Costa, vem a ser deputado, senador, ministro do Império, conselheiro de Estado. Seus irmãos exercem cargos políticos nas câmaras municipais, na assembleia da província. Um de seus sobrinhos, Joaquim Leonel de Rezende Alvim, foi dos mais ativos propagandistas da República, constituinte de 91, deputado federal em várias legislaturas republicanas. Há ainda, como sempre houve, desde o Império, elementos da família nas assembleias representativas, nos postos de administração. Nos municípios de sua maior concentração ou de origem, estão eles em firme atividade do comando político, como em **Cataguases**, Lafaiete, Nova Rezende, Rezende Costa. (HORTA, 1986, p. 126, grifo nosso)

Provavelmente a herança política, foi o que colaborou para que o futuro Major assumisse o comando do povoado. Segundo Taunay (1945), por conta de atitudes violentas que praticava sob o pretexto de civilizar a região, foi apelidado de *Leão da Mata*. Enrique de Resende também comenta sobre o comando político, senão ordenador do patriarca:

Paralelamente ao florescimento das fazendas, o povoado como que refugia também à estagnação. Desenvolvia-se lenta, mas progressivamente, sempre sob as vistas do Major Vieira, que jamais o desampara e cujo prestígio político se firmava, dia a dia, em toda a região e, também, na sede do Governo Provincial, a ponto de ali o cognominarem o Leão da Mata. Daí as várias leis de interesse do povoado, e em cujas entrelinhas se vislumbravam sempre o dedo do Major. Ditas leis ampliaram sobremodo os limites territoriais da freguesia e conferiram-lhe poderes que abriam caminhos para mais altas arremetidas [...] Diziam-se temido, e até mesmo cruel. Grande senhor de escravos, proprietário de imenso latifúndio, desbravador de terras, chefe de numeroso clã, responsável pelo destino de um povoado, que tão cedo perfilara, cabia-lhe, naturalmente, manter a ordem e fazer justiça em toda aquela extensa região. (RESENDE, 1969, p. 26)

Somado ao prestígio político, a postura impetuosa e vocação para a ordenança tenha sido, talvez, o que levou o Governo Provincial ratificar a posição de chefe através das nomeações mostradas no Quadro 9:

Guarda-Mor Substituto das minas de Ubá	6 de setembro de 1844
Guarda-Mor Substituto do Distrito do Meia-Pataca	14 de abril de 1845
Major da Guarda Nacional	1851
Vereador	Março de 1853
Vereador Suplente	24 de abril de 1855
2° Juiz de Paz	31 de março de 1857
2° Juiz de Paz	18 de julho de 1861
5° Juiz Substituto Municipal	2 de maio de 1862
1° Juiz de Paz	7 de janeiro de 1875

QUADRO 9. Cargos ocupados pelo Major Joaquim Vieira da Silva Pinto. Elaborado pelo autor.

Indo além do mandonismo, a representatividade política do Major junto ao Governo Provincial impulsionou, nesse primeiro momento, o desenvolvimento local. É a ele atribuída, por exemplo, a Lei Provincial nº 534, de 10 de outubro de 1851, que elevou o curato de Santa Rita do Meia-Pataca à categoria de freguesia. Ascensão que significava possuir uma sede administrativa contando com autoridades civis como juiz de paz, subdelegado, inspetor paroquial, professor, vacinador, mesa de votação e direito a fazer comícios eleitorais¹⁶.

Se no campo político, o prestígio herdado da família seria um dos mecanismos de poder utilizados pelo Major, a produção de café da Fazenda da Glória viria ampliar a autoridade dos Vieira Rezende também no campo econômico:

A Fazenda da Glória tornou-se um centro irradiador das atividades lavoureiras, o que serviu de modelo a muitos. De modelo e de estímulo. Demarcaram-se, no correr dos anos, e em derredor da Glória, vários sítios, fazendas e fazendolas, cujas terras, dantes improdutivas, se faziam agora fontes de riquezas, nas mãos daqueles que as lavravam. As derrubadas, as queimadas, o plantio de café com a escravaria no eito, em sucessivos mutirões, dava a impressão de que uma nova era despontava. A opulência daqueles vales atraía sitiantes e fazendeiros, que se transportavam, dos mais longínquos pontos da Província, para o novo eldorado – a Zona da Mata. (RESENDE, 1969, p. 25-26)

Para Mercadante (1973), o café assumiu importância econômica na região entre os anos de 1847 e 1851. Foi quando Leopoldina e Além Paraíba, próximas a Cataguases, apareceram nos mapas de exportações da Província como as primeiras contribuições da produção cafeeira da Zona da Mata. Já o auge da produção, segundo Louis Peter Blasenheim (1982), ocorreu entre os anos de 1870 e 1906, quando a Zona da Mata, até então uma zona fronteira ou como descrevem muitos historiadores a *Zona Proibida*¹⁷, alcançou uma população de um quarto de milhão de habitantes.

¹⁶ Informações obtidas em compilação de documentos constantes na Revista do Arquivo Público Mineiro.

¹⁷ A parte das Minas Gerais hoje que, a princípio, não deveria ser habitada nem transitada. Isso para evitar a criação de rotas que pudessem ser utilizadas para o contrabando do ouro através de portos clandestinos nos litorais fluminense e capixaba. Daí o fato de a Zona da Mata ter permanecido, por um longo período, sem a presença de colonizadores.

O impulso dado à produção do café como alternativa à decadência do ciclo do ouro parece ser uma consequência lógica. Com o fim do ouro fácil, os mineradores buscaram alternativas para seus investimentos. A lavoura mostrou-se uma opção viável e as terras férteis da *Zona Proibida* tornaram-se atraentes. Até porque muitos dos desbravadores contavam com escravos em grande número, um facilitador para tarefas de desmatamento, plantio e colheita.

Taunay comenta que apesar dos governantes mineiros tentarem promover o cultivo de chá, as plantações de café logo predominaram. Cataguases aparece referenciada pelo autor como um dos locais de maior produtividade da região:

A zona mineira onde a cultura da rubiácea teria de desenvolver-se de modo absolutamente notável viria a ser a da Mata pela sua proximidade do Rio de Janeiro, e nos municípios do vale do Paraíba, onde em breve Mar de Espanha, Juiz de Fora, Leopoldina, **Cataguases** e Ubá seriam centros cafeeiros da maior importância (TAUNAY, 1945, p. 117, grifo nosso)

Dado também apresentado por Louis Peter Blasenheim, que lista Cataguases como um dos municípios a firmar a economia cafeeira da Zona na Mata no século XIX:

Para reconstruir a história da Mata, tomei como referência principalmente quatro municípios: Juiz de Fora, a capital regional; Leopoldina e **Cataguases**, definidos como os municípios cafeeiros mais típicos por vários historiadores, e Ubá, cena das confrontações políticas mais dramáticas durante a década de 90. (BLASENHEIM, 1982, p. 38, grifo nosso)

Temos já duas peças-chave para compreensão da trajetória e constituição sociocultural de Cataguases: a liderança política representada pela figura do Major Vieira e a promissora economia cafeeira. Dois fatos centralizadores que atraíram para região outros membros dos Vieira Rezende, como: o irmão do Major, Antônio Vieira; os cunhados Francisco de Rezende, Severino de Rezende, José Joaquim de Rezende; o genro Pedro Chaves; o sobrinho Antônio Vieira Coimbra (REZENDE E SILVA, 1908).

Aos poucos foi se formando, um tipo de estrutura social que Horta (1986) identifica por *familismo*, uma espécie de clã onde predomina o vínculo de solidariedade e de convivência comum baseada no parentesco; onde o orgulho de linhagem e o sentimento de interesse da família se sobrepõem aos demais.

O exame das relações entre campo político, campo econômico e clã familiar, que envolveu os Vieira Rezende e Cataguases, expõe parte de um jogo de reprodução social e do uso de estratégias para agregar poder e assegurar a integração de uma casta. Condição de existência e de persistência do poder familiar; de acumulação e de transmissão de privilégios, sejam eles econômicos, culturais ou simbólicos.

Esse olhar interpretativo nos aproxima de Pierre Bourdieu e de seu núcleo conceitual por buscar compreender as dinâmicas e jogos de poder. Bourdieu considera as famílias como corpos – *corporate bodies* – animados por uma tendência a perpetuar seu ser social com todos os poderes e privilégios, através das estratégias de reprodução, de fecundidade, matrimoniais e de herança. Um tipo de senso prático ou senso de jogo¹⁸.

Para Bourdieu uma das particularidades dos dominantes é a de possuírem famílias extensas e fortemente integradas, unidas não apenas pela afinidade, mas também pela solidariedade dos interesses. Poderíamos, então, considerar a atitude do Major Vieira, ao doar terras aos aparentados, como uma estratégia para manutenção e ampliação de capital simbólico e, com efeito, a ampliação do poder. Circunstância que mostra um dos lados da gênese social de Cataguases: a reprodução de um modelo típico difundido em Minas, senão no Brasil, que dissimulava mecanismos de distinção social nas relações familiares.

Até então, a história de Cataguases vem nos mostrando o surgimento de uma cidade de forma análoga a outras tantas. Presa ainda a uma estrutura herdada do passado colonial, regida por um estilo de vida profundamente marcado pelo

¹⁸ Johan Huizinga, em *Homo Ludens* (1980), considera que os jogos sociais são vistos como jogos que se fazem esquecer como tal, produtos de uma relação de cumplicidade entre estruturas mentais e estruturas objetivas do espaço social. Algo próximo do conhecimento prático (e não propriamente racional) com regras espontaneamente incorporadas que permite ao sujeito mobilizar as ações organizadas para alcançar alvos engendrados – poder - e que merecem ser perseguidos em determinados campos.

cotidiano das grandes propriedades rurais. Mais uma versão do mundo patriarcal em que o poder cabe ao *pater familias*, ao redor do qual gravitam outros membros do clã, ao estilo *casa grande e senzala*. Todos ligados pelo poder controlador de quem era não apenas chefe natural, mas também político, dono da economia e responsável por validar valores culturais, hábitos e gostos:

A história política de Minas é, pois, num largo sentido, a história de suas grandes famílias que fazem o jogo da cena política desde a Colônia [...] Constituídas do entrelaçamento de três e mais famílias nucleares, as famílias extensas mineiras formavam como que círculos endogâmicos. Cada círculo era a área social de uma vasta parentela contígua num largo domínio de terra. Num círculo, por mais fechado que fosse sempre apareceria um membro mais ousado que ia ligar-se, por laços de casamento, com outro círculo socialmente vizinho. Formou-se, dessa forma, no tempo, uma verdadeira cadeia de círculos familiares, ou parentelas, cujos membros ora se sucedem nas tarefas da chefia política local e regional, ora se alternam. É a constelação governamental de Minas Gerais. (HORTA, 1986, p.123)

Se por um lado vimos, até agora, a similaridade e o tradicionalismo, por outro, nele já estavam contido o que permitiria a primeira descontinuidade em relação ao padrão sociocultural tradicional: a economia baseada no café.

Os desdobramentos da cafeicultura na Zona da Mata seriam um dos principais fatores a originar uma nova identidade regional, distinta da dos núcleos mineradores e das antigas propriedades rurais agroaçucareiras. Ainda que coexistisse uma estrutura econômica que carregava traços do período colonial - monocultura, a grande propriedade, o trabalho escravo - estamos tratando do momento pós-independência, já respirando ares dos ideais republicanos. Corria, em paralelo, a vontade de autonomização do Estado Nacional, para a qual as negociações possibilitadas pelo café, como a internalização das fases de comercialização do produto, muito podiam colaborar. O que antes se desenrolava fora do país ou eram controladas pela administração colonial, cabe lembrar a negociação da cana de açúcar que ficava a cargo dos holandeses, agora aconteceria sem a intermediação estrangeira. Por isso, o café veio possibilitar as aplicações livres do excedente econômico em bens de consumo e em fins economicamente

reprodutivos por parte dos próprios produtores que eram os que negociavam o produto.

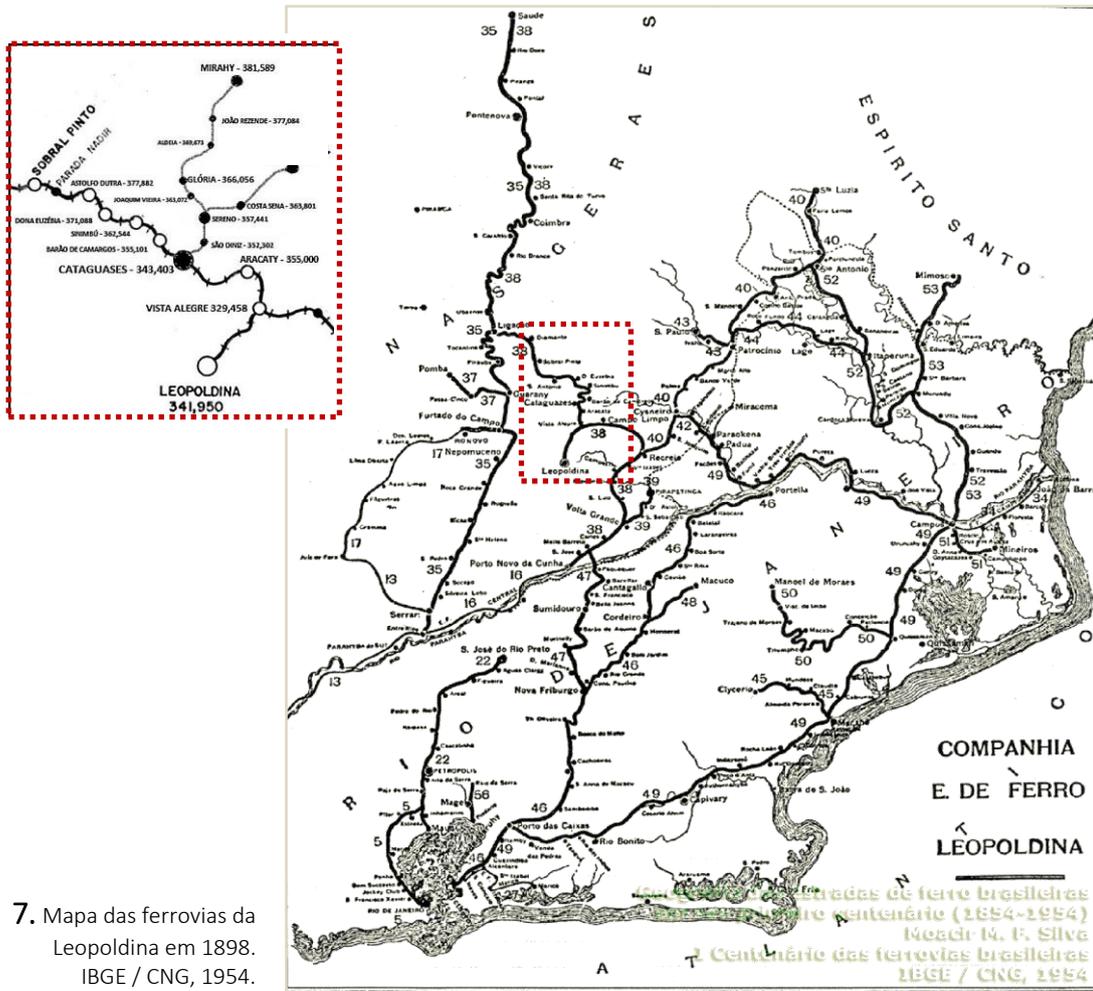
Sem considerar uma mera causalidade, visto que o refinamento dos hábitos da aristocracia brasileira já acontecia à parte da mudança na economia, Florestan Fernandes (1976) considera que a negociação do café abriu canais e condições favoráveis para a emergência de outro perfil social onde figurava a nobreza ou a aristocracia cafeeira. De acordo com o autor, essa nobreza pode ser vista como a metamorfose do antigo senhor agrário em uma espécie de burguesia emergente, ao qual a figura do agricultor assumiu outros perfis como, por exemplo, o de banqueiro.

No universo da Zona da Mata, especificamente no de Cataguases, podemos especular sobre possíveis nexos externos proporcionados pela produção cafeeira. Ainda que observemos a manutenção do latifúndio patriarcal, não há como desconsiderar o estímulo dado pelo café ao comércio regional. O que, devido às exportações, colocaria a região em contato mais próximo com o Rio de Janeiro, do que com o resto de Minas Gerais. Elementos que nos levam acreditar que além das negociações econômicas, ocorreriam também negociações culturais. Se com o café, eram os próprios cafeicultores que comercializavam o produto, a exportação possivelmente levou aos produtores a terem estreita relação com o mercado externo e com as casas bancárias internacionais. Se era fácil exportar, obviamente abriu-se um canal também para importação. Essa troca que envolvia diretamente os produtores locais haveria de colocar os cataguasenses não só em contato com o dinheiro e bens materiais, mas também com as novas ideias que permeavam tanto a capital do país quanto dos países para os quais o café era exportado. Situação que os aproximava de um tipo social mais próximo da burguesia agrária ou empresários do café. Poderíamos considerar, então, que se iniciou uma dinâmica tanto econômica como também cultural, estabelecendo uma ponte para a modernidade europeia que impregnava, sobretudo, o Rio de Janeiro. Aspecto que ficará mais evidente quando tratarmos das reformulações urbanas ocorridas na cidade mais para fins do século XIX.

Todavia, para que houvesse todo esse ambiente de troca, seja econômico ou cultural, era vital a existência de um meio de transporte que permitisse a comunicação entre o interior e a capital do país, o Rio de Janeiro. Requisito que evidencia uma das particularidades da produção cafeeira da Zona da Mata. Enquanto fazendeiros fluminenses e paulistas estavam preocupados com a crise de mão-de-obra, os fazendeiros da Mata, que pela posição geográfica encontravam-se distantes dos portos, consideravam o transporte como o assunto mais importante. Foi o que os levou a investirem no transporte ferroviário.

A construção e o trajeto das linhas férreas dependiam, dentre outros fatores, justamente do poder econômico e político desses fazendeiros. Isso porque, além da iniciativa do Estado, parte do lucro da produção deveria também destinar-se à construção das ferrovias. Tanto que os nomes dos fundadores dos principais municípios cafeeiros da região aparecem associados a projetos de construção de estradas e de ferrovias: Halfeld e Silva Pinto, em Juiz de Fora; Leite Ferreira, em Mar de Espanha; Monteiro de Castro, em Leopoldina; Vieira Rezende em Cataguases.

Segundo Cyro Diocleciano Ribeiro Pessoa Junior, em *Estudo descritivo das estradas de ferro do Brasil* (1886), a construção da Estrada de Ferro Leopoldina, iniciada em 10 de outubro de 1873, teve como objetivo principal facilitar o transporte do café dos municípios do sul da Zona da Mata até a capital, Rio de Janeiro. Um ano depois, foram abertos ao tráfego o primeiro trecho entre Porto Novo do Cunha (Além Paraíba) e Volta Grande. Em julho de 1877, completava-se a linha até a cidade de Leopoldina, por um lado, e até Cataguases pelo outro [7]. O critério para o lançamento dos ramais dependia diretamente da quantidade de café disponível para exportação ao longo dessas linhas. Por isso, a Leopoldina que se estendia de Porto Novo a Cataguases, atravessava os mais prósperos municípios da região.



7. Mapa das ferrovias da Leopoldina em 1898. IBGE / CNG, 1954.

A Estação Ferroviária de Cataguases foi inaugurada em 07 de setembro de 1877 [9]. Nessa mesma data comemorou-se também a elevação da freguesia do Meia-Pataca, à categoria de município¹⁹ [8]. Por essa época, mais que ligar a cidade ao Rio de Janeiro, a *Leopoldina Railway Company* simbolizava a chegada da modernidade. O trem transpunha, além dos limites geográficos, as distâncias entre os velhos e os novos tempos, a escravidão e o trabalho livre, a lavoura e a indústria, o Império e a República e outros antagonismos que coexistiam no contexto da época.

¹⁹ Embora oficializada nessa data, o município de Cataguases havia já sido criado em 25 de novembro de 1875 pela Lei n° 2180, conforme documento constante no Arquivo Público Mineiro. No dia 7 de setembro de 1877 foi feita a eleição e reunião da primeira Câmara Municipal, lavrando-se a primeira ata.

centos e setenta e cinco, quinquagesimo quarto da independencia e do Imperio.

(L. S.) PEDRO VICENTE DE AZEVEDO.

Para V. Exc. ver.

Ezequiel Augusto Nunes Bandeira a fez.

Sellada e publicada nesta secretaria aos 25 do Novembro de 1875.

Honorio Hermeto Pinto de Figueiredo,

Secretario da provincia.

LEI N. 2480—DE 25 DE NOVEMBRO DE 1875.

Lei que crea o municipio de Cataguazes e contem outras disposições.

Pedro Vicente de Azevedo, presidente da provincia de Minas Geraes: Faço saber a todos os seus habitantes que a assembléa legislativa provincial decretou, e eu sancionei a Lei seguinte:

Art. 1.º Fica creado o municipio de Cataguazes, composto das freguezias: do Meia Palaca, Laranjal e Empossado, desmembradas do municipio da Leopoldina: da de Santo Antonio do Muriahé, do de Ubá; e da de Capivara, do de Muriahé. A séde do municipio será na Meia Palaca, que fica elevada á categoria de villa, que se chamará Cataguazes.

§ 1.º Fica annexado á freguezia da Nova Villa o territorio da margem esquerda do Rio Novo e o da fazenda de Manoel Fortunato Ribeiro, desmembrado do Curato da Piedade.

§ 2.º O novo municipio terá todos os officios de justiça creados por lei.

Art. 2.º Fica elevado á categoria de freguezia o districto de Santo Antonio do Itambé do Serro, que terá a mesma invocação e as divisas do districto.

8. Lei n° 2480, de 25 de novembro de 1875, que elevou Cataguases à categoria de município.

Arquivo Público Mineiro.



9. Estação ferroviária de Cataguases.
DEMPHAC

Os dois últimos eventos – ferrovia e municipalização - são atribuídos por memorialistas locais, como Resende (1969) e Costa (1977), ao empenho do sucessor do Major no comando político da cidade: seu filho José Vieira de Resende e Silva, o primeiro presidente da Câmara Municipal de Cataguases.

Por um lado o surgimento da figura do Coronel Vieira no cenário político local revela a manutenção do poder da família. Entretanto, por outro, seu empenho em conquistar a autonomia administrativa para o município, bem como, a conexão com o Rio de Janeiro pela ferrovia, criaria os primeiros poros na antiga *célula mater*, fechada em vínculos parentais e nas relações de poder que mantinham na cidade. Isso porque a ferrovia facilitaria as trocas, principalmente no campo cultural, com a capital federal. Já a municipalização, além de ligar Cataguases ao Governo da Província, sediado em Ouro Preto, demandaria pessoal para ocupar os cargos públicos.

A junção das peças: um município recém-reconhecido e com uma máquina administrativa em formação; uma economia próspera movida pela produção

cafeieira; e a conexão com o Rio de Janeiro pelos trilhos da Leopoldina, foram as principais condições que favoreceram outra das mudanças socioculturais detectadas no contexto de Cataguases: a participação maciça de estrangeiros na sua estrutura social, econômica e cultural.

Tinha outros italianos, lá. O avô do Chiquito aqui, da casa de couro. Tinha os Milane, tudo italiano. Mas foi contado a história só dos italianos que vieram pra Colônia Major Vieira. Não eram só portugueses, não. Ali onde fizeram a igrejinha, aquele lote pertencia ao meu avô. Ele teve três lotes lá, o livro conta direitinho.

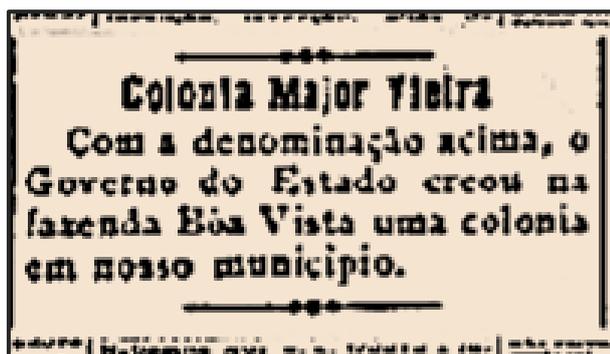
Manoel Ventureli, operário têxtil aposentado.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 226.

Sobre os imigrantes, dentre os primeiros a chegar, estavam os italianos Zunno, Talarico, Spina, Alliano e Ciribelli, por volta de 1870. Segundo registros de Joana Capela e Nilza Cantoni (2011), dezenas de outras famílias, seguindo o fluxo da imigração, tiveram Cataguases como destino entre o final do século XIX e início do século XX. Fato que levou à fundação da Colônia Major Vieira pelo Decreto Estadual nº 3.207, de 1º de julho de 1911.

A Colônia Major Vieira [10] era uma espécie de colônia agrícola, cujos lotes com dimensão aproximada de cinco alqueires, foram vendidos pelo Governo do Estado de Minas Gerais. Neles, as famílias se dedicavam às lavouras de café, milho, feijão, arroz, amendoim, fumo, algodão e cana de açúcar. Produção que se destinava tanto ao sustento dos grupos quanto à geração de renda necessária para pagamento do lote. Até 1918, sua população era composta por 109 famílias, somando ao todo 532 pessoas: 266 italianos, 246 brasileiros, 6 portugueses, 3 alemães e 11 espanhóis. (CAPELA & CANTONI, 2011)

10. Notícia sobre a fundação da Colônia Major Vieira. Jornal Cataguazes, 09/07/1911.



Além dos fatos intrínsecos à história local, a chegada do considerável contingente de estrangeiros na cidade deveu-se também a eventos externos como a Revolta da Armada, movimento contra o governo do marechal Floriano Peixoto, iniciada na capital da República, em 6 de setembro de 1893. Em decorrência dos confrontos, partes do Rio de Janeiro foram bombardeadas. Ação que causou pânico e deslocamentos maciços da população para os subúrbios e outras cidades próximas (CARVALHO, 1987, p.22). Segundo Enrique de Resende, Cataguazes foi um dos destinos das pessoas e famílias, entre estrangeiros e fluminenses, que fugiam do Rio em busca de segurança:

Foi nessa ocasião, e em consequência da revolta de 93, que vieram ter a Cataguazes, entre outras pessoas de destaque, Osório Duque Estrada e vários membros da família do Almirante Luís Filipe de Saldanha da Gama, perseguidos por Floriano. (RESENDE, 1969, p.59)

A presença dos estrangeiros em Cataguazes nos ajuda a esclarecer a velocidade de algumas das mudanças ocorridas e, sobretudo, a chegada de algumas novidades ao interior mineiro. Tiveram, por exemplo, os imigrantes que trabalhavam com fotografia, como Alberto Landoes, Gallotti Serra, Ianini e Pedro Comello; os comerciantes Antero Ribeiro, José dos Santos Junior, Juvenal Viana e Manoel da Silva Rama; os jornalheiros como os irmãos Armando e Giovanni Leone; Augusto Rousseau e Gaetano Mauro, engenheiros; Benoit, padre; Edie Dalforne, músico; Eva Comello, atriz; os irmãos Hélio e Serafim Lourenço, dentista e advogado,

respectivamente; João Batista da Silva Aral, construtor, responsável pela execução da ponte metálica de Cataguases; João Ciodaro, músico; João Duarte Ferreira, banqueiro e comerciante; Jorge Guglisnk, médico; José Schettini, comerciante e líder operário; Lucio Ciribelli Alves, cantor; Manuel Ignácio Peixoto, comerciante e industrial; Osvaldo Abritta, professor e poeta do *Movimento Verde*; Paschoal Ciodaro, mecânico e músico; e os que ocuparam cargos públicos como Inocente Ghidine, Giacomo Grazioli, Luigi Barccaro, Angelo Bellini, Pasquale Ruffato, Angelo Migliorini, Santo Dallforno, Angelo Dalforno e Paolo Bedendo, contratados pela Câmara Municipal. Além dos vários portugueses que se dedicaram ao comércio e atividades industriais²⁰.

Todo dia 5 de outubro tinham festas portuguesas. A festa dos portugueses era memorável, porque os portugueses aqui eram os maiores, não é? Era o João Duarte, Felipe... e abriram até a fábrica de tecidos também. Eram brasileiros, mas depois eles passaram (a fábrica) pra portugueses que é o Manoel Peixoto, velho.

Oswaldo Barroso, comerciante.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 92.

De Cairo viemos como imigrantes: eu, mamãe, papai e um irmãozinho. Então fomos para a Colônia Major Vieira. Já tinha um lote lá destinado [...] Os conterrâneos, os italianos... se tornaram logo amigos. Por sinal, Schettini foi a primeira família que veio nos receber, quando nós chegamos. Quando desembarcamos paramos na casa do Senhor José Schettini. A senhora dele era a Dona Mariquinha...

Eva Comello, fotógrafa e atriz.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 101.

Tinha muito português, tinha italiano, espanhóis... mas português era mais. Gostava muito dos estrangeiros pra trabalhar. Porque português vinha pro Brasil só pra ganhar dinheiro, né. Chegava aqui, dava duro pra não perder o emprego! Eles davam preferência à Estrada de Ferro. Os portugueses até já vinha com lugar arranjado na Estrada de Ferro. Tinha o Joaquim Peixoto Ramos, o Joaquim Carvalho, o João Duarte Ferreira, que era o chefe grande comprador de café.

Teodorico Teixeira Cardoso, ferroviário.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 126.

²⁰ Dados levantados no trabalho do memorialista Levy Simões da Costa (1977), nos depoimentos constantes nos quatro volumes de *Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases* e na pesquisa desenvolvida por Capella & Cantoni (2011).

O jornal era da oposição - Jornal da Mata – primeiro foi o jornal, depois veio a Revista da Mata. Ele, como estrangeiro, ele não se metia, ele não votava nem nada. Ele era suíço do cantão alemão. Papai era suíço da cidade de Zurique e estudava em Hamburgo. Era de uma família que tinha meios para que o filho estudasse lá. Ele era um homem de uma cultura muito grande. Ele falava o alemão, falava o francês, o italiano e alguma coisa do inglês. Meu pai – Alberto Landóes - tinha uma cultura muito grande. O senhor sabe que a Suíça é um pedacinho de terra... Ele tinha uma cultura! Ele conhecia música, ele cantava, ele tocava instrumento... Uma cultura enorme! Papai estudava física e química comigo. Em matemática era um colosso! Era um homem de uma cultura muito rica. Ele não chegou a se formar em engenharia...

Amélia Landóes, diretora de escola.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 36.

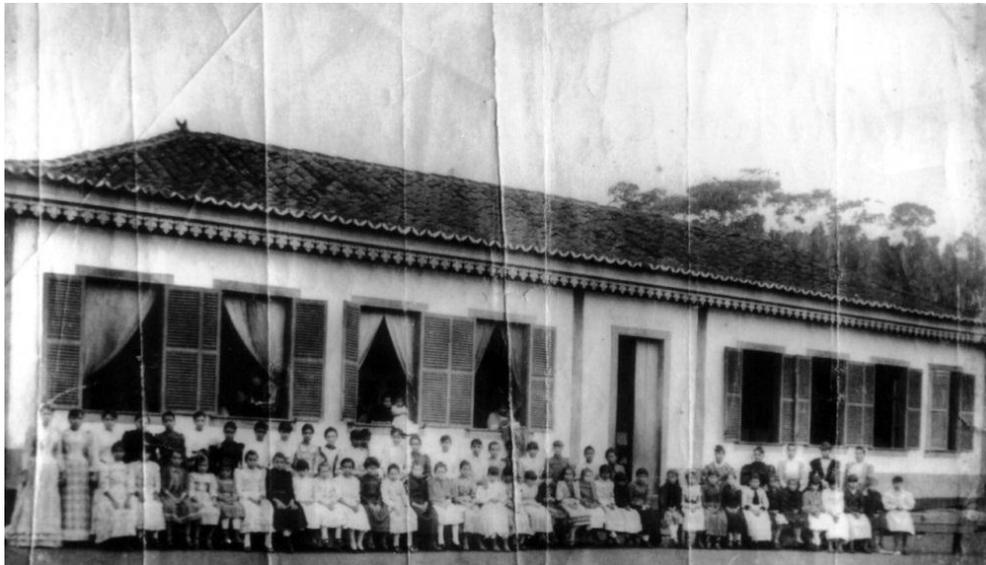
Dentre as ações dos estrangeiros, devo ressaltar a de José Gustavo Cohen, originário de Kolberg, que fundou em 1888 o Hospital da Caridade, uma das iniciativas embrionárias do futuro Hospital de Cataguases criado, posteriormente, em 22 de dezembro de 1916.

Outra importante contribuição foi a fundação do Colégio São Diniz em 1887, responsável por introduzir na cidade o ensino nos padrões europeus. Isso por ter a frente o casal de professores Carolina Webster, de Portugal, e Denis Richard Webster, da Inglaterra [11].

O Colégio São Diniz eu não conheci, mas minha irmã mais velha ainda estudou uma temporada lá. Era um Colégio à moda dos colégios estrangeiros, sabe. Eram francesas, portuguesas, sobretudo, que tinha ali como mestras. Era um Colégio que dava instrução igual às capitais da Europa. Eu tive tias e primas mais velhas que estudaram piano com elas... canto com elas. Cantavam muito bem! A minha irmã mais velha começou com elas, mas depois veio a febre amarela e ela não pôde continuar... Tinha um professor preto chamado Apolinário, que tocava piano muito bem, e elas todas saíram tocando piano e cantando...

Ofélia Resende, professora.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 55.



COLLEGIO S. DINIZ

A 29 do corrente fez 10 annos que se fundou este importante e conceituado estabelecimento de ensino.

O collegio S. Diniz, justamente apontado como um estabelecimento de primeira ordem e que é dirigido pela exma. sra. d. Carolina Webster, continua a ser frequentado por muito grande quantidade de alumnas.

Ligeiramente adoentado tem estado em Barbacena o dr. Henrique Diniz, digno e illustrado secretario do Interior deste Estado.

COLLEGIO S. DINIZ
 DIRIGIDO POR
Carolina Webster
 NO SÍTIO SÃO DENNIS
 Tres quartas de legua d'esta cidade

Neste estabelecimento de educação attendem-se favorando pela professora que lhe tem sido assignada pelas srs. pais de familias e alumnas alumnas para as seguintes disciplinas e Latinha e o golpho, arithmetica, grammatica portugueza e franceza, geographia, historia portugueza e franceza, portugueza e franceza e piano e trabalhos de agulha. Continuam ainda receber as alumnas sobre trabalhos domesticos.

Estas matriculas serao facultadas pelo modico quantum de tocosos mensaes.

Para fornecimento de lapis, pennas e gize 15000.

Para favecer do campo. 18000.

O tempo do dia deve ser a gosto da familia. O eventual, porém, que os alumnos devem trazer consigo, de 6 horas para cada aula, e o tempo, a vontade, e trabalho para o dia, a dita para o dia de estudo e de recreio, e segue para a casa da familia e o tempo de estudo e de recreio.

Na parte da entrega pagando a cada tocoso, para o tempo, cada um tera o seu proprio.

De 1500 para de familia serao a casa estabelecimento de mais seguras garantias para a educação das alumnas, que estao sob a completa vigilancia da professora, a quem succeder, auxiliada por outras professoras, e de outros, e de outros.

O fado do impendio e o resultado dos ultimos exames, por outras tantas garantias em favor do estabelecimento.

Para outras informacoes em casa das srs. Juza Duzina Ferreira & Moura.

CATAGUAZES

11. O Colégio São Diniz, matérias e propagandas veiculadas em jornais locais. DEMPHAC; Gazeta de Cataguazes, 31/01/1897.

Com os Webster e o Colégio São Diniz, abrimos outro campo de investigação que parece ter sido mais um interstício por onde novas ideias e novas referências influenciaram Cataguases.

Pelo depoimento de Ofélia Resende²¹, não é difícil imaginar que nas aulas de música, pintura e boas maneiras, os hábitos e o gosto incutidos na formação desses professores, educados no padrão europeu, influenciasse no que era ensinado. O que nos permite supor que, mais que as reivindicações culturais desses estrangeiros enquanto moradores e cidadãos cataguasenses, o papel de educadores assumido por eles, tenha corroborado a disseminação do gosto europeu na cultura local.

Para Bourdieu, a reprodução do capital cultural se dá na relação entre estratégias das famílias e a lógica específica da instituição escolar. O capital cultural transmitido pela família é considerado como uma espécie de *capital herdado*, enquanto o capital cultural transmitido via instituição de ensino, por ele denominado de *capital adquirido*, é chancelado pelo título escolar. O que percebemos, pela proposição de Bourdieu, é que nas camadas mais abastadas, o título escolar torna-se um título de nobreza cultural:

O peso relativo da educação familiar e da educação propriamente escolar (cuja eficiência e duração dependem estreitamente da origem social) varia segundo o grau de reconhecimento e ensino dispensado as diferentes práticas culturais pelo sistema escolar. A nobreza cultural possui, também, seus títulos discernidos pela escola, assim como sua ascendência pela qual é avaliada a antiguidade de acesso à nobreza. (BOURDIEU, 2010, p. 9)

Voltando a Cataguases, a transposição do capital cultural em capital simbólico chancelado pelo título escolar, é novamente evidenciada por Ofélia. Na sua fala, ela enaltece o alto grau de instrução dos Vieira Rezende: das mulheres que estudaram em importantes internatos da época e dos homens que ostentavam o diploma de formação em direito. O acesso à instrução por renomadas instituições de ensino da

²¹ Ofélia era filha de Afonso Henrique Vieira de Rezende (1863-1934), irmã de Enrique de Rezende integrante mais tarde do Grupo Verde, neta do Coronel José Vieira de Rezende e Silva (1829-1881) e bisneta do Major Joaquim Vieira da Silva Pinto (1804-1880).

época seria outro nexu que aproximaria alguns dos habitantes de Cataguases da elite originaria do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Belo Horizonte.

Eu, Odete fomos todas as duas estudar no Sion, em Petrópolis. Colégio pioneiro no Brasil, onde estudavam as filhas do Presidente da República, Senador, Deputado: a fina flor do Rio de Janeiro! Nós fizemos o curso no Sion. Não davam diploma não! Naquele tempo, gente granfina achava que diploma era coisa de subalterna! O Colégio não dava título, mas dava instrução acima de qualquer ginásio, de qualquer curso clássico. A gente falava francês como o povo francês, né. Porque eram freiras francesas, todas. Nós só tínhamos duas brasileiras. Você tinha necessidade de falar francês pra você se comunicar [...] aprendemos francês como qualquer francesa [...] Ali é o diploma do meu pai, já faz cem anos agora... Naquele tempo, a gente obter um diploma era uma coisa muito séria, muito difícil, era um galardão de glória! Só tinha duas Faculdades: uma em Recife e outra em São Paulo. Ele fez em São Paulo... Não, não sou intelectual, não. Eu sou uma esforçada. Eu me casei, não fui feliz com meu marido, tive que desquitar... tive que abraçar a vida e trabalhar também, né. Porque até então eu tinha ocupação de gente rica: não fazia nada... Até 35 anos eu não fiz nada. Depois tive que entrar na vida dura. Aí fui me registrar... Veio a lei do registro: quem não tinha o curso de professorado inscrevia-se no registro. Estabeleceu no Rio um curso muito bonito. Os franceses eram grandes professores credenciados pela Sorbonne, sob direção do ilustre Embaixador... Organizaram um curso para aperfeiçoamento de professor de francês, professor brasileiro de francês. Eu fiz extensão universitária, eles deram então o diploma como terminado.

Ofélia Resende, professora.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 55.

De 97 biografias e depoimentos verificados²², 53 tiveram acesso ou a formação secundária ou, ainda, à superior. Dados através dos quais é possível perceber que o investimento na educação escolar não foi privilégio somente dos Vieira Rezende, mas de outras famílias da cidade, certamente das *famílias ricas* [QUADRO 10].

²² Dados levantados a partir de biografias escritas pelo memorialista Levy Simões da Costa (1977) e no trabalho de memória oral que fazem parte dos três volumes de Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases publicados em 1988, 1990, 1996, respectivamente.

Nome	Grau de Instrução	
	Secundário	Superior
1. Altamiro Peixoto		Técnico em Indústria Têxtil - Inglaterra
2. José Ignácio Peixoto	Colégio São José, Ubá.	
3. Manoel Ignácio Peixoto Filho	Cataguases	
4. João Ignácio Peixoto	Cataguases	
5. Abílio César Novaes		Faculdade de Direito de Belo Horizonte em 1910
6. Afonso Henrique Vieira de Rezende	Colégio do Caraça	Faculdade de Direito de São Paulo em 1886.
7. Antônio Martins da Costa	Colégio Mineiro, Ouro Preto	Escola de Farmácia em Ouro Preto
8. Antônio Januário de Miranda Carneiro	Colégio do Caraça.	
9. Antônio Lobo de Rezende Filho	Estudou em Ouro Preto, Juiz de Fora.	Faculdade de Direito de Belo Horizonte em 1914.
10. Artur Vieira de Rezende e Silva	Colégio do Caraça	Frequentou por três anos a Escola de Minas em Ouro Preto
11. Astolfo Dutra Nicácio	Colégio do Caraça.	Faculdade de Direito de São Paulo em 1888.
12. Astolfo Dutra Nicácio Neto	Grupo Escolar de Cataguases	
13. Astolfo Vieira Rezende	Colégio Caraça	Direito na Faculdade de São Paulo em 1892
14. Caetano Mazzei Mauro	Secundário em Além Paraíba.	Escola de Engenharia do Rio de Janeiro (interrompido)
15. Camillo Nogueira da Gama	Colégio Pedro II no Rio de Janeiro em 1920.	Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro em 1925.
16. Domingos Basílio de Paiva Alcântara	Poliglota e Filósofo com diploma expedido por Dom Pedro II	
17. Domingos Fernandes Tostes	Colégio Caraça.	Escola de Minas e de Farmácia de Ouro Preto
18. Édison Vieira de Rezende	Colégio Granbery, Juiz de Fora.	Faculdade Nacional de Medicina do Rio de Janeiro
19. Enrique Resende	Colégio Anglo-Brasileiro do Rio de Janeiro.	Matemática em Ouro Preto; Faculdade de Engenharia de Juiz de Fora em 1924
20. Fenelon Barbosa	Cataguases.	Faculdade de Direito de Niterói em 1935
21. Gabriel Monteiro Ribeiro Junqueira	Colégio Biolchini em Petrópolis.	Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1902.
22. Homero Cortes Domingues	Colégio São Vicente em Petrópolis	
23. Jacy de Abreu Lopes	Colégio Leopoldinense.	Escola de Farmácia de Minas Gerais em Belo Horizonte em 1939
24. Joaquim Gomes de Araújo Porto	Estudou na Escola Régia em São João Nepomuceno	
25. José Esteves	Colégio Leopoldinense.	Farmácia na Escola de Farmácia de Leopoldina
26. José Fabrino Oliveira Baião	Secundário em Belo Horizonte quando ganhou bolsa para estudar em Paris	
27. Manoel Afonso da Costa Cruz	Ginásio Municipal de Cataguases.	Faculdade Federal de Belo Horizonte em 1938
28. Navantino Santos	Ginásio Mineiro de Barbacena.	Faculdade Livre de Direito de Belo Horizonte em 1905
29. Nelson Soares Dutra	Secundário em São João Nepomuceno	
30. Norberto Custódio Ferreira	Secundário em Ouro Preto.	Faculdade de Direito de São Paulo
31. Ottônio Alvim Gomes	Secundário em Visconde do Rio Branco.	Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro
32. Pedro Dutra Nicácio	Ginásio São José de Ubá. Terminou o preparatório no Colégio Abílio em Niterói.	Faculdade de Direito do Rio de Janeiro.
33. Sandoval Soares de Azevedo	Colégio Mineiro, Ouro Preto, terminando em Belo Horizonte.	Faculdade de Direito de Belo Horizonte (1914)
34. Tito Vieira de Rezende	Ginásio São José de Ubá.	Faculdade de Direito do Rio de Janeiro
35. Vanor Ribeiro Junqueira	Ginásio Leopoldinense.	Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1922
36. Walter da Rocha Werneck		Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1922
37. Walter Santos de Carvalho	Cataguases	
38. José Antônio Teodoro	Cataguases	

39. Ofélia Resende	Colégio Sion em Petrópolis	
40. Eclia Lobo	Escola Normal de Cataguases	
41. Eva Comello	Grupo Coronel Vieira	
42. Alberico Dutra de Siqueira	Belo Horizonte na Escola de Comércio	
43. Manoel das Neves Peixoto	Estudou em Juiz de Fora e Belo Horizonte.	Formou-se em Direito e m Ciências Políticas e Sociais em 1935.
44. Marita Guimarães Costa Cruz	Colégio Nossa Senhora do Carmo em Cataguases; Colégio Interno Imaculada em Leopoldina	
45. Sílvia Mendonça Leite	Estudou até o segundo ano na Escola Normal	
46. Stella Abrita Alves	Estudou na Escola Normal (internato)	
47. Terezini Massena Guimarães	Escola Normal, Cataguases.	
48. Ascânio Lopes Quatorzevoltas	Ginásio Municipal de Cataguases.	Faculdade de Direito de Belo Horizonte (incompleto)
49. Antônio Martins Mendes	Secundário em Cataguases.	Faculdade de Direito do Rio de Janeiro em 1929
50. Rosário Fusco de Souza Guerra	Secundário em Cataguases;	Faculdade de Direito do Rio de Janeiro
51. Guilhermino César da Silva	Secundário em Cataguases.	Faculdade de Direito de Minas Gerais em Belo Horizonte.
52. Francisco Ignácio Peixoto	Secundário em Cataguases.	Faculdade de Direito do Rio de Janeiro
53. Humberto Mauro		Engenharia em Belo Horizonte (interrompido)

QUADRO 10. Pessoas, grau de instrução e locais onde estudaram. Elaborado pelo autor.

Alguns dos colégios listados, como o do Caraça e o Pedro II, gravitaram entre as instituições de ensino mais representativas do século XIX, fazendo parte, segundo Sodré, de uma primeira tentativa de sistematização do ensino após a Independência:

O regime de descentralização fundado no Ato Adicional permitiu por outro lado, deixando a iniciativa às províncias, que o ensino médio fosse monopolizado pela área privada; é típico do tempo do Caraça, colégio fundado pelos lazaristas, em 1820, no interior de Minas Gerais... Educadores leigos, paralelamente, nas províncias e na capital organizaram colégios, alguns dos quais ganharam renome. Em 1837 surgia o Colégio Pedro II: seu curso de sete anos e a amplitude de seu programa revelava a tendência ao ensino universalista e enciclopédico que constituiu traço dominante no nível médio entre nós. (SODRÉ, 1988, p. 43)

Tais instituições tinham como característica uma educação de tipo aristocrático, destinada à preparação de uma elite. Assim, o ginásio preparava para as escolas superiores e estas, formando bacharéis e doutores, tinham por missão manter o indivíduo não nas ocupações habituais, mas de elevá-lo em dignidade social,

permitindo o acesso ao jornalismo e às letras, aos cargos administrativos e às atividades políticas. Os estudantes que, no Brasil, vinham da elite da sociedade, do patriciado rural ou da burguesia em ascensão, dirigiam-se às aulas e aos ginásios, e daí às escolas das profissões liberais, e especialmente às faculdades de Direito (SODRÉ, 1988).

As contundentes reformulações na forma de governo, pelas quais passava o Brasil do século XIX, levaria a classe dominante a tentar se reorganizar para manter o domínio sobre o Estado. A recomposição das estruturas de poder, como cita Florestan Fernandes, ocorreu, sobretudo, devido ao fortalecimento da burguesia brasileira. Seus representantes eram figuras ligadas às atividades comerciais em desenvolvimento e que encontraram na atividade intelectual, condições de ascensão social, de classificação, que lhes eram negadas em outros campos:

A situação brasileira do fim do Império e do começo da República, por exemplo, contém somente os germes dessas mudanças. O que muitos autores chamam, com extrema impropriedade de crise do poder oligárquico não é propriamente dito um colapso, mas o início de uma transição que inaugura, ainda sob a hegemonia da oligarquia, uma recomposição das estruturas de poder, pela qual se configurariam, historicamente, o poder burguês e a dominação burguesa. Essa recomposição marca o início da modernidade no Brasil, e praticamente separa a era senhorial (ou do antigo regime) da era burguesa (ou a sociedade de classes). (FERNANDES, 1976, p. 203)

Naturalmente, tal intenção demandava membros a altura para ocupar cargos públicos e as novas demandas no campo das profissões liberais. Daí a iniciativa da criação e estruturação dos cursos jurídicos. Para Antônio Carlos Wolkmer a formação dos juristas no Brasil teve no Império a função de organizar um Estado Nacional e na República a de manter estática a situação do país. Em ambos os períodos, as academias aqui implantadas objetivavam formar uma elite política coerente, disciplinada e obediente aos interesses estatais:

A implantação dos dois primeiros cursos de Direito no Brasil, em 1827, um em São Paulo e outro em Recife (transferido de Olinda em 1854) refletiu a exigência de uma elite, sucessora da dominação colonizadora, que buscava concretizar a independência político-cultural, recompondo, ideologicamente, a estrutura de poder e preparando nova camada burocrático-administrativa, setor que assumiria a responsabilidade de gerenciar o país. (WOLKMER, 2000, p.80)

Sérgio França Adorno de Abreu (1988), ao analisar a relação entre poder político, elite brasileira na República Velha e ensino jurídico, constatou que os coronéis, chefes políticos de muitas cidades brasileiras na época, ao perceberem que com um filho bacharel possuíam um valioso instrumento em favor de seus interesses políticos e de domínio territorial, induziram os filhos a se matricularem nas faculdades de Direito.

Outra hipótese que nos remete novamente a Cataguases e aos campos e jogos de poder cultural e político. Dados levantados na Revista do Arquivo Público Mineiro (s. d.) nos mostraram que, da descendência política do Vieira Rezende, Afonso Henrique Vieira Rezende, Astolfo Dutra Nicácio, Astolfo Vieira de Rezende e Silva estudaram humanidades no Colégio do Caraça e Direito em São Paulo, formando-se em 1886, 1888 e 1891 respectivamente²³. Já Tito Vieira de Rezende, filho de Artur Vieira de Rezende e Silva e Pedro Dutra Nicácio formaram-se pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro.

Além dos Vieira Rezende, outros filhos de *nobres* de Cataguases passaram pelas faculdades listadas no Quadro 11:

²³ Informações obtidas na lista dos egressos da Faculdade de Direito de São Paulo constante no sítio eletrônico da *Associação dos Antigos Alunos da Faculdade de Direito de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.arcadas.org.br>>. Acessado em: mai. 2014.

FACULDADE	CIDADE	ESTADO
▪ Faculdade Livre de Direito	Belo Horizonte	Minas Gerais
▪ Faculdade de Direito	São Paulo	São Paulo
▪ Faculdade Nacional de Direito	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
▪ Faculdade de Direito	Niterói	Rio de Janeiro
▪ Escola de Farmácia	Ouro Preto	Minas Gerais
▪ Escola de Minas	Ouro Preto	Minas Gerais
▪ Escola Politécnica	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
▪ Faculdade Nacional de Medicina	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
▪ Escola de Engenharia	Juiz de Fora	Minas Gerais
▪ Escola de Farmácia	Belo Horizonte	Minas Gerais
▪ Técnico em Indústria Têxtil	Londres	

QUADRO 11 – Faculdades onde estudaram alguns membros de famílias *burguesas* de Cataguases.

Por essa listagem percebemos que os jovens burgueses de Cataguases, provavelmente, passaram períodos prolongados em diferentes cidades do Brasil, como em Londres.

Para Bourdieu, o ensino escolar é responsável por parte da introdução de valores e normas que direcionam as ações dos indivíduos ou grupos, determinando seu *habitus*²⁴. A escola tende a assumir uma função de integração lógica a partir do

²⁴ O *habitus* é um dos conceitos mais debatidos por Bourdieu. Nas suas obras deparamos com uma infinidade de definições e abordagens de tal conceito. Bourdieu entende que cada indivíduo possui uma história particular, possui um conjunto de referenciais que direcionam seus desejos, suas emoções, suas motivações, formando assim identidades individuais e de grupo. O sentimento de pertencimento de um sujeito a uma cultura é fruto, portanto, da vivência no cerne dos valores, das normas, das tradições e dos costumes que o rodeiam. A relação do sujeito com esses valores é o que legitima seu pertencimento em determinado grupo e é o que cria uma espécie de predisposição a fazerem suas escolhas, o que Bourdieu chama de *habitus*. Através da análise do *habitus* é possível, segundo o sociólogo, gerar uma matriz cultural composta por relações de afinidade, entre comportamentos dos agentes e as estruturas e condicionantes sociais.

momento em que trabalha com um programa homogêneo de percepção, de pensamento e de ação. Os indivíduos formados, então, em determinada escola, em determinada disciplina, tendem a partilhar certo espírito ou gosto comum:

[...] tendo sido moldados segundo o mesmo modelo (*pattern*), os espíritos assim modelados (*patterned*) encontram-se predispostos a manter com seus pares uma relação de cumplicidade e comunicação imediatas [...] O que indivíduos devem à escola é, sobretudo, um repertório de lugares-comuns, mas também com terrenos de encontros comuns, problemas comuns e maneiras comuns de abordar problemas comuns. (BOURDEU, 2011a, p.206-207)

De acordo com essa visão, podemos considerar que o gosto ou as reivindicações culturais da elite de Cataguases se nivelava ao do escol que vivia em importantes cidades brasileiras. O que alcança relevância se considerarmos que ao estudarem nessas importantes cidades, permaneceram nelas por certo período. Períodos que, segundo dados levantados, se alojam entre os anos de 1880 e 1930. Justamente quando o Rio de Janeiro e São Paulo passavam por importantes reformulações tanto no campo das ideias quanto na urbanidade, com aberturas de grandes avenidas, construções de teatros e cinemas, estruturação das atividades industriais e comerciais, assim como reestruturações na distribuição e nos tipos de habitações. Além dos que viveram em Belo Horizonte e viram nascer a capital e os edifícios projetados nos moldes do que se tinha de moderno para época: o urbanismo haussmaniano e a arquitetura eclética. Como filhos da aristocracia cafeeira da Mata, há de se supor que puderam frequentar as confeitarias, os teatros, os cinemas e exposições de arte. Mais do que a formação acadêmica, puderam vivenciar o cotidiano e as práticas da modernidade que impregnava essas capitais.

O que se via nessas cidades era o gosto e modo de vida afrancesado. Ofélia Resende deixa indícios claros que a apropriação do modelo oficial francês chegara a Cataguases na educação, no domínio da língua, nos móveis importados da França que decoravam a Fazenda do Rochedo, uma das propriedades dos Vieira Rezende. Culturalmente, a cidade se posicionava no *avant-garde*, como outros centros do país.

Sobre o assunto, Gilberto Freyre (1977) considera que o contato maior do país com as ideias e costumes desses países em muito modificou o panorama da antiga sociedade colonial, impondo-lhe novos hábitos, criando-lhe novas necessidades. A França, embora não tivesse o desenvolvimento da Inglaterra, cujo progresso econômico não podia acompanhar, foi sempre uma rival no Brasil a disputar-lhe a clientela comercial e o domínio dos espíritos. Dessa forma, depois da vinda da corte portuguesa (1808) e da Missão Francesa (1816), a influência francesa teve o caráter de uma europeização num sentido diverso do português.

Emília Viotti da Costa (2000) ressalta que o modelo francês não se manifestou nem com igual intensidade, nem simultaneamente em todo o Brasil. Sua ação foi maior em alguns núcleos como Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia e, mais tardiamente, São Paulo. Várias foram as condições que contribuíram para que o *francesismo* penetrasse antes no Rio de Janeiro e em Pernambuco e só posteriormente em São Paulo. Recife e Rio de Janeiro contavam com a vantagem de serem portos de mar de grande movimento, e sempre em contato com vapores vindos da Europa. Possuíam uma população muito maior, cujo poder aquisitivo era nitidamente superior ao do paulista, e que se habituara a um nível de vida mais elevado. Recife vivia ainda na tradição da riqueza do açúcar e o Rio possuía o exemplo da vida de luxo da corte. Para esses pontos afluíram artistas, engenheiros, comerciantes, artesãos – franceses atraídos pelas grandes possibilidades que a vida nesses lugares lhes oferecia.

A influência francesa no Rio de Janeiro foi tamanha que Debret relata que “era bom tom falar-se unicamente o francês, ataviar-se ao gosto francês, discutir-se ideias francesas” (apud Costa, 2000, p. 283). Assim como, Sodré (1988, p.52) que cita o Rio como a cidade onde havia o maior número de assinantes da *Revue des Deux Mondes*, fora da França e as casas de comércio francesas da Rua do Ouvidor, tantas vezes comparada pelos viajantes à *Rue Vivienne* em Paris.

Toda essa digressão ao passado de Cataguases foi necessária para evocar o perfil de alguns de seus habitantes adaptados à moda francesa, que viviam numa condição abastada e com fortes vínculos políticos. Circunstâncias que, se não equipara

algumas de suas famílias com grupos “mais cosmopolitas” espalhados pelas capitais brasileiras, ao menos insinua condições semelhantes, lembrando, por exemplo, de Tarsila do Amaral. Ela que foi filha e neta de grandes fazendeiros do café, nascida numa das grandes fazendas da família, educada nos melhores colégios, habituada com a cultura francesa e casada, como era de praxe na época, no círculo das grandes famílias. (AMARAL, 2003; DURAND, 2009).

Resta saber como a contextura apresentada, repercutiu na construção da paisagem de Cataguases nos anos em que os Vieira Rezende mantiveram o controle político. Período que, com alguma elasticidade, se inscreve entre nos anos da República Velha no Brasil (1889 – 1930). Questão que será investigada no próximo tópico.

A CIDADE DOS VIEIRA REZENDE

Segundo consta em cartas escritas por Manuel José Pires da Silva Pontes destinadas ao Governo da Província de Minas Gerais²⁵, o ordenamento inicial do povoado que originou Cataguases esteve sob o comando do Coronel-Comandante Guido Thomaz Marlière²⁶. Marlière ao receber a doação de terrenos destinados à construção de uma capela consagrada à Santa Rita de Cássia, em 26 de maio de 1828, foi o responsável por traçar as primeiras ruas, praças e outros locais públicos. Traçado que teve como ponto de partida justamente a estrada que ligava Minas Gerais ao Rio de Janeiro.

Hermann Burmeister, um dos viajantes estrangeiros que esteve na região no século XIX, mais precisamente no ano de 1853, descreveu o povoado dessa época:

A aldeia forma um retângulo em cujo meio se encontra a igreja, por onde passa a estrada que conduz até a ponte e às margens do rio Pomba. As casas eram todas de aspecto agradável e emolduradas por faixas brancas de cal. Havia, mais ou menos, umas 30, inclusive uma farmácia na grande praça onde estava a igreja. Esta última, que ainda não se encontrava concluída, parecia haver sido idealizada em grande estilo. (...) Nesta ocasião, estavam cobrindo as paredes do coro com barro e preparando os fundamentos da nave lateral, enquanto a central apresentava-se ainda descoberta e livre. O lugar revela certo movimento, e a estrada vinda do interior, atravessando o rio Pomba e seguindo para Cantagalo e Nova Friburgo até o Rio de Janeiro, aumenta-lhe ainda a importância. (BURMEISTER, 1980, p.112)

²⁵ Cartas constantes no Arquivo Público Mineiro, dentre elas o relatório de viagem de Manoel J. P. da Silva datado de 1833: Relatório de viagem de Manoel J. P. Silva Pontes, 1833, Revista, Vol. IX, APM.

²⁶ Inspetor dos trabalhos da estrada que ligaria Minas Gerais aos Campos de Goytacazes (hoje cidade de Campos) no Rio de Janeiro.

Do ordenamento inicial, somente em 6 de novembro de 1877, ano em que Cataguases foi elevada à categoria de município e a estação ferroviária inaugurada, foi elaborada e apresentada à Câmara Municipal a primeira planta oficial da cidade. Isso feito por Alberto Belmonte de Aguiar, engenheiro gaúcho que trabalhava na construção da linha férrea Juiz de Fora-Ponte Nova²⁷.

Na planta constam seis ruas e duas praças: Largo da Matriz, Largo do Rosário, Caminho do Passa Cinco, Caminho e Largo da Estação, Rua do Sobe-Desce, Rua do Pomba, Rua do Meio e Rua do Cemitério. Por esse arruamento estavam dispostas 87 casas, não havendo, entretanto, água encanada e rede de esgoto (COSTA, 1977).

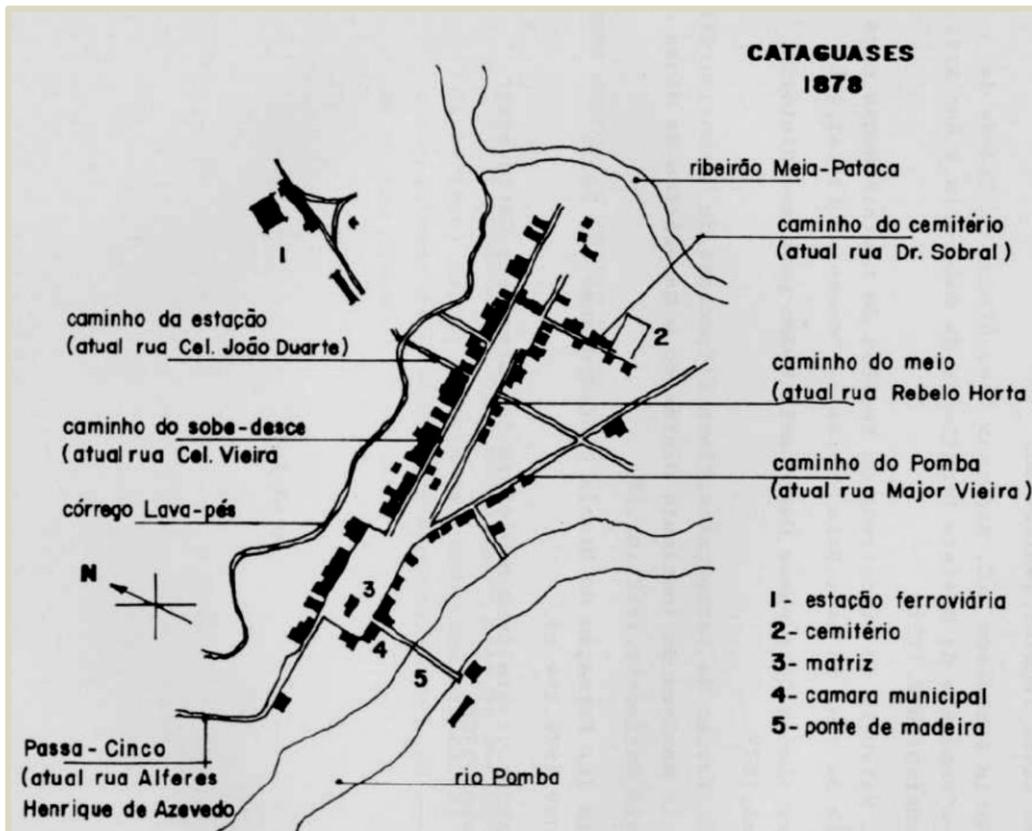
Nessa cidade formada a partir de um “Patrimônio Religioso”²⁸ (MARX, 1991, p. 31 - 49), aos poucos, foram sendo justapostas as novidades que chegavam pelos trilhos da ferrovia [12, 13]. Os vagões que levavam o café à região portuária do estado do Rio de Janeiro voltavam trazendo pessoas e novidades da capital. Tanto que Resende e Silva (1908, s. p.) descreve a Cataguases das últimas décadas do século XIX como “uma rica e movimentada praça comercial e de apurada vida social”.



12. Panorama da cidade nas primeiras décadas do século XX. Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988.

²⁷ Jornal O Cataguasense, 30/01/1887. DEMPHAC

²⁸ Povoados originados a partir da doação de terras para a Igreja Católica. Nas terras doadas era erigida uma capela, administrada por uma entidade autorizada pela Igreja, a qual deveria obedecer aos preceitos das Ordenações do Reino, controladas pelas autoridades judiciárias. O sistema de patrimônio favoreceu o processo de agregamento em determinadas regiões e, como consequência, o início da configuração urbana pela especificação do uso do solo. No patrimônio religioso, a igreja Matriz ocupava um ponto de destaque no terreno, devendo ser mantida, ao seu redor, área livre para uso em manifestações religiosas e reuniões da comunidade. O restante da gleba poderia ser cedido a quem quisesse morar ou trabalhar no povoado, mediante pagamento de taxa anual.



13. O traçado de Cataguases em 1878.
Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988.

Nestor Goulart Reis Filho resume as novidades introduzidas nas cidades desse período como uma busca por uma “arquitetura urbana que representaria um verdadeiro esforço de adaptação às condições de ingresso do Brasil no mundo contemporâneo” (Reis Filho, 2004 [1970], p.34). Para o autor, o século XIX brasileiro, herdeiro das tradições arquitetônicas e urbanísticas do período colonial, assistiu a incorporação das lições urbanísticas que aconteciam, sobretudo, na Europa. Como um dos principais difusores desses novos padrões adotados nas cidades brasileiras estaria a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

De fato, com a Missão Artística Francesa (1816) e a Academia Imperial promovendo a disseminação da arquitetura neoclássica, iria favorecer a implantação de tipos mais refinados de construção contribuindo, desse modo, para o abandono das velhas soluções coloniais.

Por trás desse desejo de mudança estavam as intensas reformulações pelas quais passavam os campos econômico, político e cultural, quando a nova elite urbana em formação, ou a chamada burguesia (FERNANDES, 1974; SODRÉ, 1988), se posicionava como progressista, positivista e cosmopolita, contrapondo-se à sociedade tradicional, de índole agrária e conservadora. Elite que reivindicava uma nova cidade como o palco do moderno, tido do ponto de vista da urbanidade, pela organização das atividades e do modo de viver a espelho do mundo europeu (SEGAWA, 2002, p.19).

Como já visto, pela estreita relação estabelecida com o Rio de Janeiro, pela presença dos imigrantes e pela instrução escolar, Cataguases já era bombardeada pela influência europeia, sobretudo a francesa. Soma-se a esses fatores, o capital que circulava pela cidade proveniente da comercialização do café. Estavam postos os principais elementos que fomentariam o primeiro momento de modernização da cidade. Moderno que, para o período brasileiro, trazia como novidade as grandes reformas urbanas e a arquitetura no estilo eclético.

O ecletismo se apropriou dos novos materiais de construção que vieram no bojo da Revolução Industrial, como: o ferro, o vidro, os ladrilhos hidráulicos. Foi ao encontro, também, das expectativas da elite econômica, que demandava melhorias fundamentais no espaço urbano. Assim, o estilo foi tomado como instrumento de demonstração de progresso, de urbanidade e de status, realizando uma transição entre os antigos paradigmas arquitetônicos e uma nova conjuntura política, econômica e social.

Em Cataguases o desejo de uma nova cidade foi posto em prática a partir de obras de infraestrutura. O mote da transformação buscou sanear e ordenar a cidade além, obviamente, de embelezar e incrementar as atividades cotidianas através da inserção de novas atividades comerciais, de serviços e de lazer.

As primeiras adequações tiveram início por volta do ano de 1889. Devido à falta de serviços de infraestrutura, como distribuição de água e coleta e destinação do esgoto, irrompeu na cidade em caráter epidêmico a febre amarela. Guardadas as devidas proporções, foi uma situação análoga a já vivida por cidades europeias,

como Londres, quando ocorreu a epidemia do cólera, em 1831, que culminou com o desenvolvimento da moderna engenharia sanitária e das propostas de reestruturações urbanas.

Por razões menos contundentes que as do contexto europeu, a incorporação do saneamento ao urbanismo no Brasil não esteve diretamente ligada ao caos já instaurado pelo processo de industrialização. E sim, como modelo para que algumas das cidades coloniais brasileiras buscassem adaptar as antigas estruturas urbanas ao gosto da nova elite brasileira.

Outro dado relevante é que o corpo técnico em formação no Brasil começava a se sustentar também na medicina e na engenharia²⁹, além das ciências jurídicas. Logo, para a organização das cidades os engenheiros se colocavam como agentes da modernização, apostando na ciência, na técnica e nas ideias subjacentes ao movimento sanitarista como instrumentos de progresso material³⁰.

Ainda que as reformas urbanas representassem a manifestação de um ideal político, para Hochman (1998), não podemos deixar de ver que as epidemias foram, também, grandes responsáveis pela amplitude e pelo surgimento de uma consciência sobre problemas sanitários. O número de mortes, em função da febre amarela e da varíola, fez com que cidades como o Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Santos, Manaus e Salvador dessem início a uma série de projetos, leis e códigos de saúde pública, contratando profissionais (engenheiros) e empresas que instalaram e operaram sistemas de drenagem, abastecimento de água e esgoto.

Nessa frente, o surto da febre amarela em Cataguases levou a contratação, em 27 de março de 1890, período em que Luiz Vieira de Rezende e Silva era presidente da

²⁹ A saber, as primeiras escolas de Medicina datam de 1808-1809; as de Direito de 1827; as de Engenharia já no final do século XIX: Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1874, a Escola de Minas em Ouro Preto de 1876, a Politécnica de São Paulo de 1894 e a Mackenzie College de 1896 (Adolfo Morales de Los Rios, 1947; Sylvia Ficher, 2005)

³⁰ Deve-se ressaltar que a utilização do conhecimento proveniente da medicina e, portanto, a atuação dos médicos, permeou as propostas sanitaristas nesse período. A chamada teoria dos miasmas sustentou até o século XIX e XX muitas das decisões relacionadas ao planejamento e reestruturação das cidades. Para saber mais sobre a teoria dos miasmas veja o artigo escrito por Lilian e Roberto Martins, integrantes do Grupo de História, Teoria e Ensino de Ciências da Universidade de São Paulo: MARTINS & MARTINS. *Infecção e higiene antes da teoria microbiana: a história dos miasmas – A teoria errada que salvou milhões de vidas*, s/d. Disponível em: <http://www.ghc.usp.br/server/pdf/ram-Miasmas-Sci-Am.PDF>. Acessado em 20/04/2013.

Câmara, dos engenheiros André Gustavo Paulo de Frontin³¹ e Henrique Batista, para desenvolverem o projeto de saneamento para a cidade. Devo ressaltar que o projeto de Paulo de Frontin para Cataguases foi anterior ao período em que chefiou a comissão de construção da Avenida Central no Rio de Janeiro, iniciada em 1904.

Os engenheiros fizeram inicialmente a planta cadastral da cidade³² e, a partir dela, elaboraram duas propostas: uma de captação por bombas elevatórias, das águas do Rio Pomba e outro de captação por gravidade, das águas de dois ribeirões próximos. A opção da Câmara foi pelo segundo, pelo custo e rapidez de execução:

Frontin fez levantar uma planta cadastral [...] Como reclamasse o povo, e com justa razão, fossem feitos, simultaneamente com os da rede de esgoto, os serviços de abastecimento de água potável, modificou Frontin o seu projeto, inclinando-se agora para o aproveitamento de córregos circunvizinhos, cujas águas, reunidas, satisfariam plenamente àqueles reclames da população. Encarregou-se da execução do novo projeto a firma Horta Barbosa & Cia. que, no dia 04 de fevereiro de 1892, deu por concluídas as obras. Frontin emitiu parecer sobre as mesmas, a pedido da municipalidade, achando-se conforme o projeto, no seu delineamento e na sua estrutura. (RESENDE, 1969, p.52)

Indo além das questões meramente técnicas, as práticas sanitaristas iniciadas por Frontin foram rebatidas no primeiro Código de Posturas de Cataguases [14], sancionado pela Resolução nº 3655 da legislação mineira, datada de 1º de setembro 1888³³. Nele é possível observar exigências relacionadas ao disciplinamento do uso e ocupação do solo, a sanidade do espaço urbano e o embelezamento da paisagem.

³¹ Engenheiro, professor e político brasileiro, foi senador, deputado federal e prefeito do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Responsável por modificar o cenário carioca através de importantes reformulações urbanas, quando foi responsável por chefiar a construção da Avenida Central (Avenida Rio Branco), em 1904, durante o governo de Pereira Passos. Além disso, foi executor do alargamento da avenida Atlântica e construtor das avenidas Delfim Moreira e Niemeyer.

³² Tal como trabalho desenvolvido por Saturnino de Brito que passou a trabalhar junto à Comissão da Carta Cadastral do Rio de Janeiro, vindo a adquirir grande experiência com levantamentos planialtimétricos e topografia, que mais tarde teve grande influência em seu trabalho, o qual entendia que o urbanismo deveria ser traçado de acordo com o relevo do terreno.

³³ Esse primeiro Código de Postura encontra-se na íntegra com parte do Livro da Lei Mineira - 1888, Tomo IV, Parte Primeira, Folha nº15, constante no Arquivo Público Mineiro.

LIVRO
DA LEI MINEIRA

1888

TOMO LV PARTE PRIMEIRA FOLHA N. 15

RESOLUÇÃO N. 3555 — DE 1.º DE SETEMBRO DE 1888

Approva o código de posturas da camara municipal de Cataguazes.

O Barão de Camargos, vice-presidente da provincia de Minas Geraes: Fago saber a todos os seus habitantes, que a assembléa legislativa provincial, sobre proposta da camara municipal de Cataguazes, decretou a resolução seguinte:

Art. 1.º É approvedo o código de posturas da camara municipal de Cataguazes, que a esta resolução acompanha, com o seguinte additamento ao art. 153.

§ 84. De cada penna d'agua, que será obrigatoria para todos os prédios urbanos, pagará o proprietario ou inquilino solidariamente 40000 moedas.

§ 85. O producto, que será arrecadado pelo procurador da camara, de conformidade com as posturas, pertencerá á camara, e estando organizada a empreza, a esta.

§ 86. Todos os negociantes são obrigados ao fechamento de portas nos domingos e dias santificados, das 4 horas da tarde em diante, sob pena de 20000 de multa e o dobro nas reincidencias, exceptuadas, porém, as padarias, confeitarias, refinções de assucar, hotéis e bilhares.

Art. 2.º Revogam-se as disposições em contrario.

Mando, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e execução da referida resolução pertencer, que a cumpram e façam cumprir tão inteiramente como nella se contém. O secretario desta provincia a faça imprimir, publicar e correr. Dada no palacio da presidencia da provincia de Minas Geraes, ao primeiro dia do mez de setembro do Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil oitocentos e oitenta e oito, sexagesimo sétimo da Independencia e do Imperio.

BARÃO DE CAMARGOS

Sellada e publicada nesta secretaria, aos 20 de outubro de 1888.

Servindo de secretario,

Pedro Ouzilova - Martins Pereira.

14. Primeiro Código de Postura de Cataguazes, 1888. Arquivo Público Mineiro.

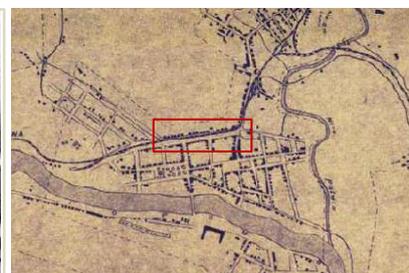
Sobre o ordenamento físico-territorial, o Título II do Código versa sobre o alinhamento de casas, ruas, praças e edificações. De acordo com o documento o alinhamento seria feito por um alinhador nomeado pela Câmara, com assistente fiscal e de conformidade com o plano da povoação, rua ou praça. Ficaria sujeito à fiscalização toda atividade de “edificar, reedificar, retocar frente de casas, levantar muros ou qualquer outra obra sobre a rua praças e terrenos públicos” (Título II, Art. 35). Além do alinhamento, os prédios edificados e reedificados deveriam guardar a simetria e a regularidade.

Já os Títulos III e V traçam diretrizes que pretendiam garantir o asseio da cidade e da saúde pública. O Art. 53 do Título III proibia o lançamento de “imundícies nas ruas e praças, bem como abrir cano ou valas que lançasse essas as tais imundícies sobre o terreno vizinho”. Ficariam ainda, os moradores da cidade, responsáveis por manterem limpos os quintais e as testadas das casas em que moravam. Já o Art. 68 do Título V proibia dentro das povoações quaisquer fábricas ou indústrias, como

também a estagnação de “águas infectas” que pudessem prejudicar a saúde pública. O Artigo 73 definia as condições de matadouros públicos ou privados, os quais deveriam ser locais onde fosse patente a limpeza e a salubridade.

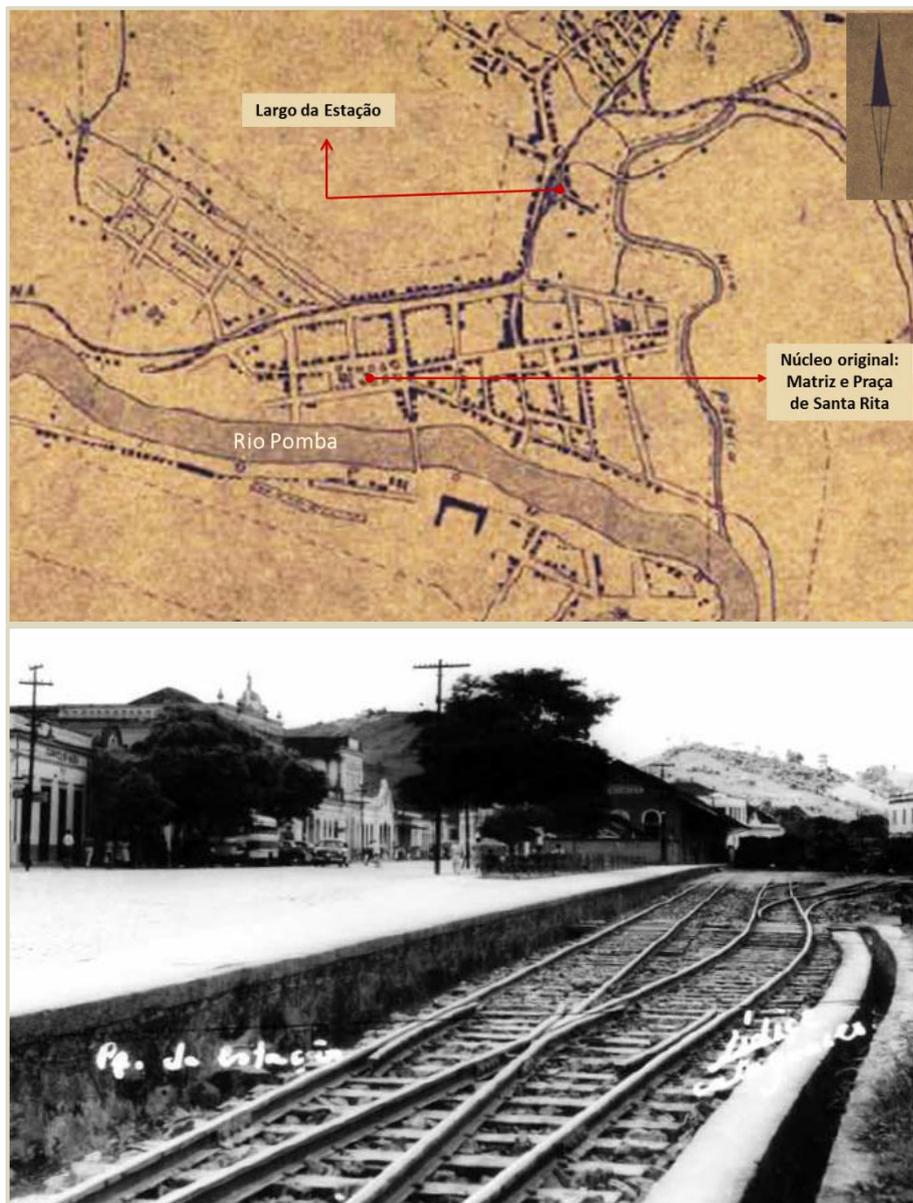
Quanto ao embelezamento e padronização das construções o Artigo 41 do Título II estabeleceu que os prédios edificadas ou reedificados deveriam guardar “a simetria e a regularidade”.

A partir das iniciativas de planejamento e das ações concretizadas nas obras infraestruturais, uma nova cidade foi pouco a pouco sendo plasmada a partir da existente. No plano do urbanismo, foi autorizado ao Agente Executivo Coronel Joaquim Gomes de Araújo Porto, pela Lei nº198, de 16 de março de 1906 (APM), adquirir terrenos às margens do córrego Lava Pés para ali construir uma rua ou avenida. Atitude que parece seguir os padrões das reformulações urbanas da época. Dentre eles os de Saturnino de Brito, para quem as obras necessárias ao saneamento de uma cidade compreendiam a urbanização e tratamento das margens dos cursos de água. Foi feito um canal ao longo do córrego e às suas margens construídas duas faixas de rolamento destinadas a veículos e ao leito da linha férrea, constituindo a Avenida Astolfo Dutra [15] com o desenho típico das avenidas bulevares. A partir da década de 20, intensificou-se a ocupação da Astolfo Dutra pelas casas burguesas do tipo palacete, com seus recuos laterais, elevação do nível térreo e o apelo decorativo, característicos do ecletismo.



15. Avenida Astolfo Dutra com um dos palacetes ao fundo. DEMPHAC.

Se no início de sua formação o crescimento de Cataguases foi conduzido pela estrada que ligava Minas Gerais ao Rio de Janeiro, nesse momento, o entorno da estação ferroviária, despontou como área de grande vitalidade [16]. Caso típico, como mostra Villaça (2001), de cidades brasileiras que ou surgiram a partir de estações ferroviárias ou tiveram um intenso desenvolvimento urbano em torno delas.



16. O desenho do eixo da linha férrea definindo uma nova paisagem.
DEMPHAC.

Eu me lembro que quando eu vim do Rio, com o papai, pra todo lado via... enchia a Estação. Todo mundo ia esperar o "expresso" ali, de tarde, na Praça da Estação. Quando era dez horas, ia todo mundo para a estação para ver o pessoal sair na Leopoldina - o trem que vai para o Rio, que ia até o Rio. Quando vinha do Rio... vai tudo para a Estação... Ali na Praça da Estação era um movimento naquele tempo! Tudo era despachado, vinha tudo ali... Gente, era um movimento danado, naquele tempo. Não tinha essa praça. Eu me lembro que, eu era menino, solteiro, rapazinho já, ficava passeando. Tudo bem vestido. As moças vinham de lá e a gente ficava rodando ali no jardim, para lá e para cá. A Praça da Estação, hoje, é quase a mesma coisa. Ficou o prédio ali, aquela casa ali onde era o João Duarte... Já derrubaram alguma coisa, não é. Mas o prédio ali, do lado de lá, na Leiteria, é quase o mesmo. Estão conservando o Hotel Villas. É bom a gente saber que reformaram isso tudo... A Carcacena foi feita depois. Foi em 1922, eu me lembro quando fizeram a Carcacena...

João Kneip, eletricitário.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 50.

O depoimento de João Kneip revela a vitalidade do Largo da Estação [17]. Do simples fato da saída e chegada do trem, que parece ter se tornado um evento para a cidade, as novas casas comerciais, os serviços urbanos como hotéis, bancos e, até mesmo, as primeiras indústrias, definiam o uso do novo espaço. Usos abrigados, obviamente, nos exemplares da arquitetura oitocentista.

O trem traz notícias de fora, telhas da França, lambrequins, artigos de toda espécie, imigrantes, técnicos, autoridade e muita gente comum que vem tentar a vida na cidade promissora. Ao lento caminhar das tropas de burros se opõe a prodigiosa velocidade das máquinas a vapor transformando tudo e ligando Cataguases rápida e diretamente à capital do país. No bojo das transformações vem até uma nova língua; As sinhazinhas tornam-se "demoiselles", as casas "chalets", as lojas "magasins". (MIRANDA, 1994, *on-line*)



17. As suntuosas construções ecléticas *decorando* o Largo da Estação.
DEMPHAC.

Os bancos chegaram a Cataguases como oportunidade de investimento na medida em que ocorria a expansão da produção cafeeira e o próprio processo de diversificação econômica. Contexto semelhante ao que levou Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá, a criar, em 1851, uma instituição financeira, denominada Banco do Brasil que posteriormente fundiu-se ao Banco Comercial do Rio de Janeiro³⁴.

Segundo Fernando Nogueira da Costa (1978), quase dois terços dos estabelecimentos bancários fundados até 1930 em Minas Gerais, tiveram suas sedes na Zona da Mata. Isso por ser a região produtora dos principais gêneros de exportação de Minas - café, gado e laticínios. Belo Horizonte e Juiz de Fora, por serem os maiores centros econômicos de Minas naquele momento, foram os dois municípios que se destacavam como praças bancárias de razoáveis proporções, possuindo por volta de cinco estabelecimentos cada uma. Varginha, Guaxupé e

³⁴ A título de esclarecimento a primeira fase do Banco do Brasil ocorreu entre os anos de 1808 e 1833, fundado originalmente pelo príncipe regente D. João VI. Porém, com a volta de D. João a Portugal e o saque dos recursos depositados no Banco em 1833, chegou ao fim a primeira fase do Banco do Brasil.

Guaranésia eram servidas por quatro empresas bancárias. Carangola, Cataguases, Ponta Nova, São Sebastião do Paraíso e Formiga por três. (COSTA, 1978)

E tinha até uma agência de Banco aqui. Eu sei que o Banco era ali, perto do Hotel Villas, ali onde é o SAPS (Cobal), ali que funcionava.

Teodorico Teixeira Cardoso, ferroviário.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 126.

A primeira instituição financeira de Cataguases, identificado por Costa (1977), foi o Banco do Construtor fundado por volta de 1890 para atender à construção do ramal da Estrada de Ferro Cataguases-Miraí. O Banco do Construtor durou até 1903, quando o ramal ferroviário foi vendido para o Banco da República do Brasil do Rio de Janeiro e, depois, para a *Leopoldina Railway Company Limited*, de Londres.

O segundo, o Banco de Cataguases, foi fundado, em 1893, pelo Coronel João Duarte Ferreira, para atender às demandas das transações do comércio de café existente no município, tendo também curto período de existência (REZENDE E SILVA, 1908).

A abertura do Banco do Brasil de Cataguases em 1º de maio de 1918 mostra a importância que a cidade representava para região³⁵. Sua agência ocupou um dos palacetes que circundavam a estação - o Palacete Passos - que anteriormente abrigava a residência de Manoel Passos e o Café da Imprensa, local de encontro dos homens de negócios [18, 19]. Numa das fotografias do edifício, datada de 1907, estava uma legenda com os seguintes dizeres: “Estabelecimento fundado em 1900 é também agência de jornais, confeitaria e torrefação de café. Cataguazes, aliás, merece essa bonita casa, e essa probidade profissional: é uma excelente casa, pitoresca e civilizada”.

³⁵ A agência do Banco do Brasil de Cataguases foi a vigésima quinta do país e a quarta de Minas Gerais. Sua abertura é atribuída ao prestígio político de Astolfo Dutra Nicácio junto ao governo federal.

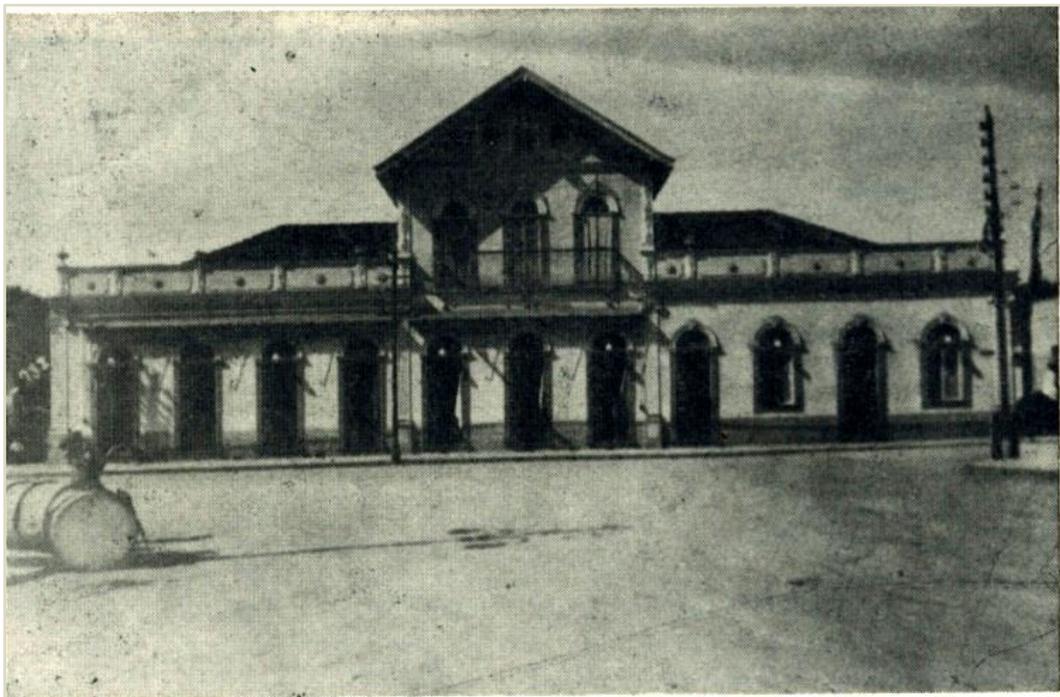


18. O Palacete Passos.
<http://laeti.photoshelter.com>



19. A edificação reformada já abrigando o Banco do Brasil (1921-1947).
DEMPHAC.

Além das casas bancárias, alguns dos tradicionais estabelecimentos comerciais também compuseram o entorno da Estação, ou ocupando edifícios já existentes, ou erguendo novas construções. Muitos deles, abertos por imigrantes como a Casa Felipe do português Antônio Henriques Felipe [20]. Com sua primeira sede construída em 1888, a loja vendia artigos “só encontrados nos grandes magazines do país, um fato de admiração geral tal sua beleza arquitetônica” (Costa, 1977, p.232).



20. Edifício da Casa Felipe.
(COSTA, 1977, p.231)

A farmácia Santa Maria é das mais antigas... Quando eu cheguei aqui tinha A Brasileira, era de portugueses: Antero Ribeiro, João Garcia, Licínio Garcia, nesta Rua Coronel João Duarte mesmo. Vendia tecido, tudo! As lojas de época eram grandes, como a Casa Felipe, do Licínio com os sócios antigos: era o Jovelino Santos, o Raul Pessoa, o Antônio Henrique Felipe. A Casa Felipe é muito antiga. A Nacional era aqui logo embaixo, na esquina da Asfolfo Dutra, depois passou para cá (Praça Rui Barbosa). A Carcacena era uma casa muito grande... o senhor Homero Cortes e o Jarbas, os donos. Fiquei com pena da derrubada da Carcacena. Fiquei triste... Quando eu passo ali me dá uma tristeza...

Laurentina Caruso, comerciante.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 74.

Em 1917, Homero Cortes Domingues abriu a Casa Carcacena, uma rede de lojas, com filiais em Juiz de Fora, Recreio, Miraf, Leopoldina, Providência e Ponte Nova. A construção da sede de Cataguases foi iniciada em 1921, tornando-se um dos marcos da Praça da Estação [21]. A monumentalidade impressa no edifício foi descrita por Costa (1977, p.538): “um majestoso prédio com 30 metros de frente portas de aço e mais duas amplas residências no segundo pavimento”.



21. Edifício da Casa Carcacena.
DEMPHAC.

A casa que eu morei foi do José Schettini, que também era dono do Hotel Avenida, onde é a Caixa Econômica hoje. Ele era dono daquilo ali e daquele correr todo que vai até na Casa Felipe. José Schettini era italiano. Ele fez muito por Cataguases. Também dele um curtume de couro, lá pros lados da usina de açúcar... Tinha a Casa Felipe, a Carcacena, a Nacional, Bazar René... essas todas são antigas! É uma pena terem desmanchado o prédio da Carcacena! Um prédio importante com aquela volta!

Carlos Carvalho, comerciante.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 81.

Já o Bazar René, fundado em 1921 por Djalma Salgado Pires, foi um dos estabelecimentos comerciais a levar as modernidades do Rio para Cataguases. Primeiro no ramo de vestuários, depois em eletrodomésticos:

Djalma Pires e seus irmãos eram proprietários de pequenas lojas nas localidades de Ubá, Mirai e também de uma alfaiataria no Rio de Janeiro, na antiga Rua São Cristóvão (hoje Joaquim Palhares), que vestia os elegantes da época com as últimas novidades de Paris. Evoluído, pioneiro e moderno para a época, em sua casa estavam as novidades comerciais dificilmente encontradas no interior tais como geladeira elétrica, eletrola e o rádio ligado a rede de energia elétrica, em volta do qual dentro da loja, na Revolução de 30, se reuniam políticos da cidade para ouvir as últimas notícias. Nos anos 30 foram abertas filiais em Muriaé e Leopoldina sob o comando dos filhos Hercyl Ladeira Salgado e Rolando Ladeira Salgado. (COSTA, 1977, p. 235)

Eu me lembro do Fenelon Barbosa, ele era advogado. O Schettini, da fábrica de calçado. É um nome italiano, não sei, se ele era italiano. Existia naquele tempo, Carcacena. Hoje fizeram aquilo ali, um prédio bonito. E a casa Felipe, naquele mesmo lugar ali. Agora estão acabando com tudo. Naquela ponta, onde tem um ponto de táxi, na entrada do calçadão, ali foi a primeira Nacional. Dali é que passou lá pra cima e depois o bazar René, naquele lugar mesmo que está. Então essa casa de primeiro, casa Felipe, Carcacena. As duas casas que eram chamadas de secos e molhados, sabe por quê? Vendia de tudo, desde material de construção até o tecido. Tudo que você precisasse tinha na casa, então eles apelidaram de secos e molhados, vendia de tudo. A Nacional era mais tecido.

Manoel Venturelli, operário têxtil.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 224.

Juntamente com o comércio que dinamizou o uso da Praça da Estação, foi instalado, em 1895, o Grande Hotel Villas, ocupando o edifício que abrigara o Banco de Cataguases [22]. Como bem se refere Costa (1977, p.321), numa cidade em que “corria dinheiro e todos prosperavam, urgia que houvesse um hotel de primeira categoria”. Nele ficavam hospedadas as ilustres personalidades que visitavam Cataguases. O hotel foi mais uma iniciativa de um imigrante - José Villas Bouçada - originário de Villanuevo, província de Pontevedra na Espanha.



22. Edifício Grande Hotel Villas.
DEMPHAC.

A Praça da Estação, hoje, é quase a mesma coisa. Ficou o prédio ali, aquela casa ali onde era o João Duarte... Já derrubaram alguma coisa, não é. Mas o prédio ali, do lado de lá, na Leiteria, é quase o mesmo. Estão conservando o Hotel Villas. É bom a gente saber que reformaram isso tudo... A Carcacena foi feita depois. Foi em 1922, eu me lembro quando fizeram a Carcacena... Eu me lembro... só existia o Hotel Villas... Tinha outro também - Hotel da Estação – era mais pobre.

João Kneip, eletricitário.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 50.

O Hotel Villas... O pai do Izidro Villas, o velho Villas era conhecido só por Villas, era português. Tinha também o Hotel Pires, aquele na esquina da Estação. O Pires tinha grandes bigodes compridos, era português também. Naquele tempo vinham viajantes de São Paulo, vinha bem...

Carlos Carvalho, comerciante.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 81.

Além do entorno da Praça da Estação, sobrepondo-se à arquitetura colonial que ainda predominava na parte central da cidade, o ecletismo foi também a linguagem oficial adotada tanto na remodelação quanto nos novos edifícios construídos.

Uma intensa atividade construtiva corresponde à nova realidade econômico-social. O ecletismo arquitetônico passa a pontuar aqui e ali a paisagem urbana, transformando-a radicalmente. Os "melhoramentos e embelezamentos urbanísticos" tão próprios do período são prioridade para a administração municipal e para o conjunto dos cidadãos. (MIRANDA, 1994, *on-line*)

A começar pelo que foi um dos primeiros e mais importantes: a Matriz de Santa Rita. A ideia de remodelar a igreja surgiu em 1894. A primeira capela, construída ainda quando Guido Marlière recebera do Alferes Henrique José de Azevedo o terreno para erigir um templo sob evocação de Santa Rita de Cássia, já havia passado por reformas e ampliações e, mesmo assim, não mais atendia à comunidade.

Segundo Costa (1977), foi então elaborada uma planta pelo imigrante francês, o engenheiro arquiteto Augusto Rousseau³⁶. A reforma manteve a forma da cruz grega, implantada no meio de um dos lados do quadrilátero que define a Praça Santa Rita. Além da entrada principal voltada para a praça, outras duas entradas foram abertas nas fachadas laterais em seus transeptos. Não obstante, a falta de recursos financeiros inviabilizou a reforma da antiga capela. A ideia foi retomada, em 1898, propondo-se algumas alterações no projeto anterior. A reconstrução do novo templo foi finalizada no ano 1909 [23,24]. (COSTA, 1977)

³⁶ Não obtive informação precisa sobre a formação de Augusto Rousseau. Aparece citado em Costa (1977) como sendo arquiteto. Já no *Jornal Cataguases* (s. d.) é citado ora como engenheiro civil, depois como engenheiro arquiteto responsável pelo projeto da ponte metálica e da Matriz de Santa Rita. Sua filha, Louise Rousseau, foi a segunda esposa do inglês Dennis Richard Webster, fundador do Colégio São Diniz.

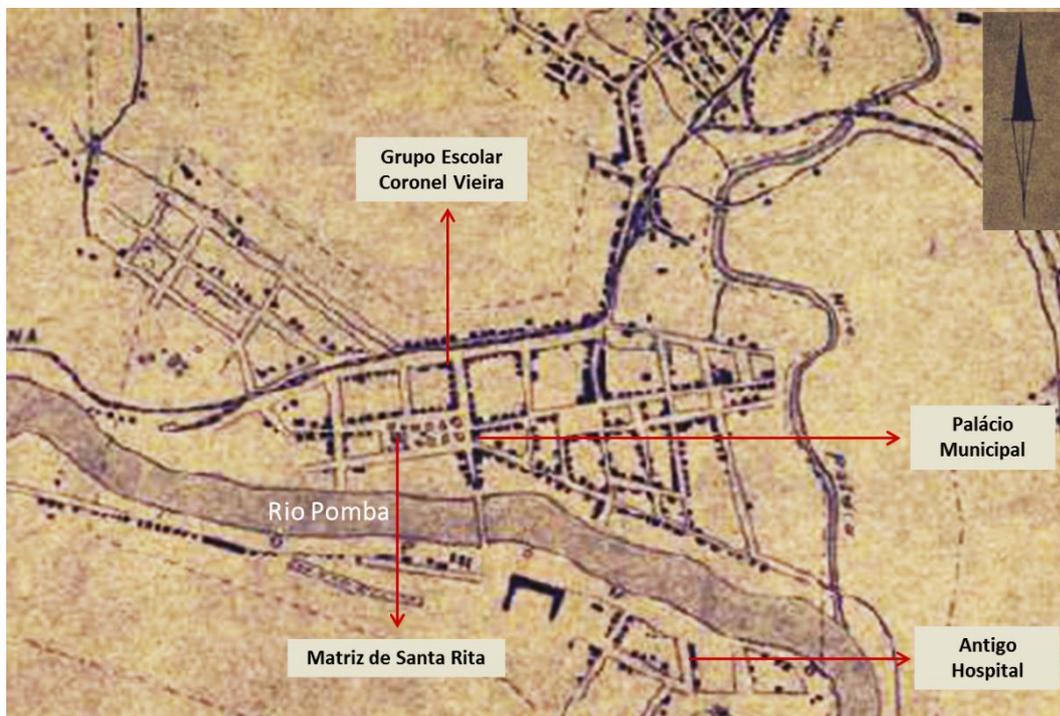


23. Igreja Matriz de Santa Rita após a primeira reforma – vista lateral
www.patriamineira.com.br



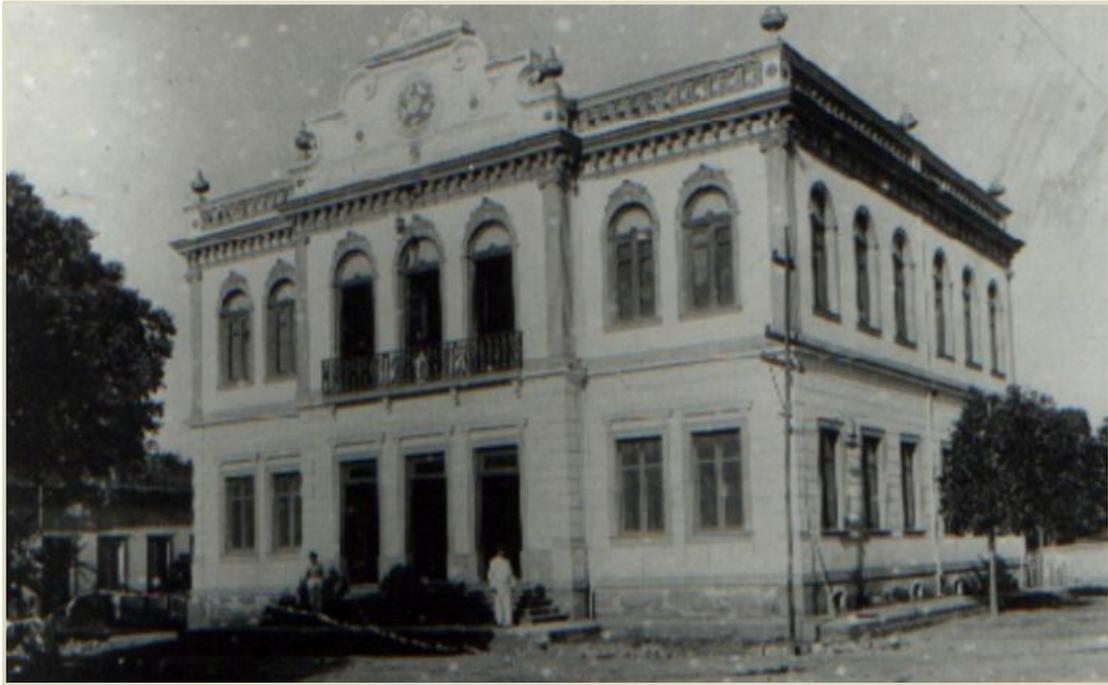
24. Igreja Matriz de Santa Rita após a primeira reforma.
DEMPHAC.

A reconstrução da matriz foi acompanhada pela remodelação dos jardins da praça, em frente a qual foi erguido o Palácio Municipal, obra iniciada em 1893, com projeto de Agostinho Horta Barbosa [26]. Outras obras públicas ostentaram a linguagem da arquitetura oitocentista como o Grupo Escolar Coronel Vieira [27], inaugurado em 1913, e o Antigo Hospital [28] projetado, seis anos depois, pelo engenheiro George Bourgeois³⁷.



25. Localização da Matriz, Palácio Municipal, Grupo Escolar Coronel Vieira e do antigo hospital. Arquivo Público Mineiro.

³⁷ Não obtive outras informações sobre os projetistas Agostinho Horta Barbosa e George Bourgeois.



26. Palácio Municipal.
DEMPHAC.



27. Grupo Escolar Coronel Vieira.
Arquivo Público Mineiro.



28. Hospital de Cataguases.
Arquivo Público Mineiro.

A nova linguagem arquitetônica impressa nos edifícios públicos, nos institucionais e no comércio, pretendia inserir Cataguases num quadro de mudança que implicava um esforço de organização em diversos níveis. A cidade e a arquitetura assumiram papéis especiais, espalhando uma nova ordem regida pelo ideal de modernização, do embelezamento, do saneamento.

No bojo das mudanças, o desenvolvimento da vida urbana e a ascensão de uma burguesia proveniente da aristocracia agrária, apontavam para o surgimento de novas alternativas de convivência social que, por sua vez, reorganizava as vivências familiares e domésticas (REIS FILHO, 2004, [1970]).

Como uma inquietude renovadora típica do período, o ecletismo chegou também às habitações de Cataguases. Difundiu-se o tipo de casa urbana com porão alto, jardim lateral, varanda em perfis metálicos e, claro, com suas fachadas ricamente decoradas e arrematadas por platibandas. Esquema básico que se desdobrou em versões monumentais [29] e modestas [30].



29. O ecletismo nas casas burguesas.
Acervo do autor.



30. O ecletismo nas casas mais modestas.
Acervo do autor.

Outro tipo recorrente na arquitetura residencial foram os chalés [31], soltos em meio aos jardins e quintais (REIS FILHO, 2004, [1970]). Ainda que incorporassem as novidades na organização espacial, detalhes construtivos e ornamentais, os chalés guardavam elementos típicos das antigas fazendas, numa espécie de chácara urbana. A Chácara Dona Catarina [32 e 33], propriedade de João Duarte Ferreira, é um bom exemplo desse modelo. A planta, os lambrequins de madeira nos beirais que circunda a edificação, janelas com vergas em arcos plenos e ogivais, um conjunto de elementos que lembra a movimentação maneirista.



31. Conjunto de chalés na Av. Astolfo Dutra.
Acervo do autor.



32. A Chácara Dona Catarina.
DEMPHAC.



33. A Chácara Dona Catarina, imagem atual.
Acervo do autor.

Toda essa reestruturação urbana perduraria até a década de 1930. No seu discurso de posse como prefeito, em 1931, Pedro Dutra prometeu a execução de obras que, em sua maioria, convergiam ainda em direção à higienização e saneamento numa constante preocupação com a questão do planejamento urbano:

...construção de um matadouro com todos os requisitos de higiene; construção de um mercado municipal, garantindo a saída dos produtos da lavoura; obras de saneamento como demolição de cortiços no perímetro urbano; retificação e canalização de córregos; calçamento de ruas, jardins e arborizações; estradas de rodagem com plano de viação rodoviária, ligando os distritos entre si e ao município; construção de uma Vila Operária na zona suburbana; abertura de escolas rurais e noturnas. (JORNAL CATAGUAZES, 25/08/1931).

Sobre a demolição de cortiços foi veiculado no jornal *Cataguazes* (24/05/1932) que mais de 100 cortiços haviam sido demolidos na Rua Coronel Vieira, no centro da cidade, e na Vila Tereza, situado à margem esquerda do Rio Pomba [34].



34. Localização da Vila Tereza.
Arquivo Público Mineiro.



35. Casebres demolidos na Vila Tereza.
DEMPHAC.

Na Vila Tereza, depois da demolição dos casebres [35], foram abertas e niveladas ruas e avenidas [36]. Novamente o jornal *Cataguazes* (18/12/1932) fez menção a um projeto de urbanização que objetivava o descongestionamento de outros bairros e a modificação do estilo arquitetônico das novas residências.



36. Vila Tereza, 1932: início das obras de Pedro Dutra.
DEMPHAC.

Para a construção das novas casas deveriam ser seguidos critérios como recuos e obediência ao “estilo arquitetônico” (JORNAL CATAGUAZES, 18/12/1932). Não foi possível descobrir, no entanto, qual seria esse estilo. A imagem abaixo [37] mostra algumas casas mais antigas existentes no bairro, o que pode nos aproximar desse tipo preestabelecido.



37. Algumas das casas antigas da Vila Tereza. Google Earth.

Ainda como ações do mandato de Pedro Dutra, Almeida (2004) cita a divisão do município em zona urbana e suburbana; arborizações, nivelamento e calçamento de ruas, passeios e jardins. Os passeios passaram a ser exigidos no perímetro urbano, sendo que, em determinadas avenidas e ruas, as calçadas deveriam utilizar um só material e obedecerem a um só desenho.

E dando continuidade às exigências que começaram ainda com o Código de Postura de 1888, a lei municipal nº 278 de 1931 exigia afastamento mínimo das construções e respeito ao alinhamento da rua ou praça. Exigências que atestam, mais uma vez, a preocupação de Pedro Dutra com o ordenamento e o embelezamento da cidade.

Visando o efeito estético de um conjunto de construções, que os prédios a serem construídos em certas praças, avenidas ou ruas, obedecam a determinados requisitos ou as linhas gerais de um tipo arquitetônico. (LEI MUNICIPAL N°278, 1931)

Alguns dos projetos iniciados por Pedro Dutra foram abandonados, senão refeitos, por seus opositores liderados pelos Peixoto. Será o momento de outra modernidade se instaurar em Cataguases, a partir dos de 1930, como veremos no capítulo 4 dessa tese.



Não é novidade o fato que a passagem do século XIX para o XX trouxe grandes transformações técnicas, econômicas, sociais e culturais, promovendo a descontinuidade com as tradicionais formas de produção e de apropriação do espaço urbano. Questões que levaram à definição de projetos que orientassem a vida e o crescimento das cidades, principalmente na Europa. A fascinação pelo novo era uma marca de cidades como Berlin e Paris que se colocaram como grandes paradigmas de civilidade e modernidade a serem copiados (ERKSTEINS, 1991). Dessas condições nasceu o urbanismo moderno, visando solucionar as disfunções geradas pela industrialização através de ações de cunho ordenador e embelezador.

No Brasil republicano o processo de modernização tornou-se evidente, quando passou a refletir justamente as transformações ocorridas na Europa. A irregularidade do traçado colonial português; o baixo padrão construtivo das edificações; a insalubridade; a precariedade ou ausência de serviços de abastecimento de água, luz e esgoto; a deficiência dos meios de comunicação; eram apontados como fatores que denegriam a imagem da cidade e prejudicavam seu desenvolvimento. A solução para esses problemas surgiu através de um discurso e de uma prática, eivados por propostas para tornar o meio urbano salubre, melhorar os sistemas de circulação para dar maior suporte às atividades econômicas e

valorizar a imagem da cidade através das chamadas obras de embelezamento, de forte influência da urbanística europeia e norte-americana.

Era necessário alinhar o Brasil ao mundo civilizado, diga-se europeu. Obviamente que o Rio de Janeiro, capital e vitrine da República, tornou-se o campo de experimentação que serviria de espelho ao restante do país. Assistiu-se à transformação dos espaços, do modo de vida e da mentalidade do carioca, tendo por base a condenação dos hábitos e costumes, ligados pela memória, à sociedade tradicional (SEVCENKO, 2003). Era a negação de qualquer elemento que pudesse macular a imagem de uma sociedade civilizada, em prol de um cosmopolitismo agressivo e identificada com a vida parisiense. Foram assim, lançadas as bases de modernização do Rio de Janeiro, que serviu de baliza para grande parte do país.

Já em São Paulo, a intrínseca relação entre a expansão do café e a construção de um sistema ferroviário ilustra a importância decisiva que teve a expansão cafeeira para a instalação de uma economia industrial no Brasil, como mostra Warren Dean (1991, [1969]). Além disso, as ferrovias favoreceram a urbanização pela simples razão de que a intermediação comercial começou a ocorrer em áreas onde os sistemas de transporte já estavam implantados e em funcionamento. Também não deve ser esquecido que a malha ferroviária facilitou a chegada de imigrantes europeus para trabalhar em fazendas, corroborando o processo de modernização pela adoção do sistema de trabalho livre ao final do século XIX (DEAN, 1991, [1969]).

É importante notar ainda que investimentos em transporte, assumidos pelos plantadores de café, na realidade, ajudaram a criar novas possibilidades de investimento do capital acumulado e disponível nas mãos da aristocracia cafeeira. Dean (1991, [1969], p.51) aponta como investimento pela classe cafeicultora de São Paulo a aquisição de terras ao longo da malha, tanto como em bancos e casas de comércio, antes controlados pelo capital britânico.

Aspectos, que de acordo com Benício Schmidt (1979), fizeram parte da origem da modernidade e da urbanização no Brasil entre o final do século XIX e início do

século XX, das quais a ferrovia, o café e os imigrantes podem ser tomados como ingredientes principais.

O retorno à história de Cataguases, vista a partir dos Vieira Rezende, mostrou que, principalmente, o café e a ferrovia tiveram efetiva influência sobre o desenvolvimento da cidade no período apontado por Schmid. Tais fatores funcionaram tanto como atrativo como facilitador para ida dos imigrantes e de famílias da região que se deslocaram em busca das oportunidades de trabalhos geradas.

Com isso, foi preciso remodelar a cidade, construir, reorganizá-la para se adequar aos novos tempos e às novas exigências. Planta da cidade, delimitação da zona urbana e suburbana, higienização e saneamento, demolição de cortiços, nivelamento de ruas e abertura de avenidas, limpeza e a ampliação das vias públicas, construção de passeios, praças e jardins, projetos de moradias, construção de novas edificações que buscavam equiparar a cidade a padrões concordantes com o estilo arquitetônico vigente na época, no caso o eclético. Uma remodelação regida pela racionalidade embutida no planejamento que, guardadas as devidas proporções, muito se assemelha às atitudes modernizadoras que aconteciam em São Paulo e, sobretudo no Rio de Janeiro.

Além desses fatos, interessa-nos também os hábitos e costumes da elite carioca que foram revelados nos vários livros publicados pelo João do Rio³⁸. Em sua coletânea de crônicas reunidas em *Cinematógrafo*, o autor registrou os fatos vinculados ao processo de modernização cultural oriundos do Rio de Janeiro:

... expressa entre outras novidades pelo cinema, o automóvel, o ônibus, os cafés, os clubes, os hotéis, as grandes companhias empresariais, o comércio de luxo. A Avenida Central, a Rua do Ouvidor – sua competidora na preferência do público –, e a Avenida Beira Mar intensificaram o prazer da flânerie e do footing, modificando-se as ideias e os hábitos da cidade. (RIO, 1909, p.07)

³⁸ Pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, João do Rio foi jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo, enfim, brasileiro que retratou a sociedade carioca em suas obras datadas do início do século XX.

Enquanto isso, Selma de Melo Miranda (1994) descreve a vida social de Cataguases a partir de trechos publicados na *Revista da Mata* (1917):

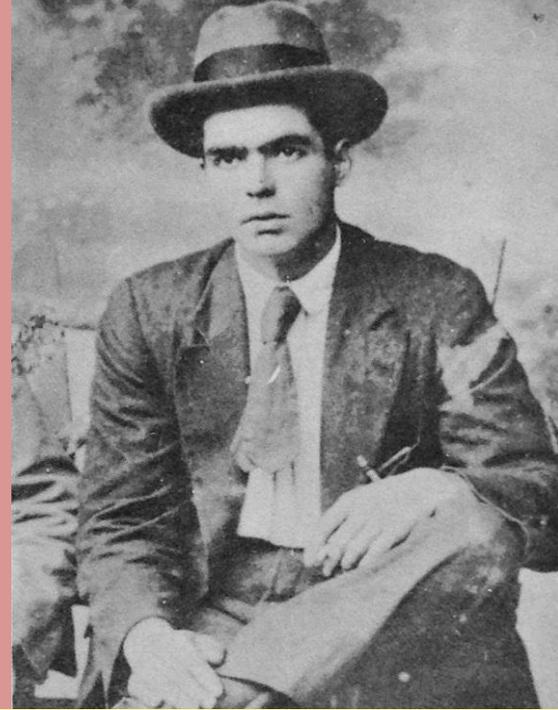
A vida social em lá o seu quê de europeia. Um ar cosmopolita. Fala-se francês nas reuniões sociais. Os homens se reúnem no *clubs* e as casas comerciais oferecem artigos de toda procedência. O Bar Luzo-Basileiro é frequentado pelo *escol da sociedade de Cataguases*, enquanto as *demoiselles* se reúnem no Café Cascata. No Commercial Club dançava a mais fina elite e nas galerias do Teatro todos compartilham o deleite cultural. Já se incrementava também o gosto pelo debate cultural nas reuniões do Grêmio Literário Machado de Assis. (MIRANDA, 1994, *online*)

Assim como descreve João do Rio (1909), a entrada do século XX marcou o início da *belle époque* tropical, época da elegância e do *bon ton*. Condições que se repetiam em Cataguases revelando uma cidade que ambicionava ser moderna desde o último quartel do século XIX.

Modernidade que teve como um de seus ícones, a abertura das salas de cinematógrafo no Rio de Janeiro, a partir de 1907:

Cinematógrafos... É o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematógrafos. O carioca é bem o homem das manias, o bicho insaciável e logo saciado das terras novas. Toma um prazer ou um divertimento, exagera-o, esgota-o, aborrece-o e abandona-o. [...] Em todas as praças há cinematógrafos, anúncios, ajuntando milhares e milhares de pessoas. Na Avenida Central [...] a concorrência é tão grande que a polícia dirige a entrada e deixa a gente esperando um tempo infinito na calçada. (RIO, 1909, p.72)

É pelo cinematógrafo. Pelos cinemas. Pelos filmes exibidos que descreveremos outro episódio da modernidade em Cataguases. Em 1896 foi inaugurado na cidade o Cineteatro Recreio. Espaço de exibições que uniu Humberto Mauro a Pedro Comello, desafiando-os a enveredar pelo universo da produção cinematográfica: “sim, na época a pequena cidade possuía uma produtora capacitada a realizar fitas de cinema a serem exibidas nos grandes centros” (WERNECK, 2009, p.39).



MAURO E COMELLO

Luz, câmera, ação...



CINETEATRO RECREIO

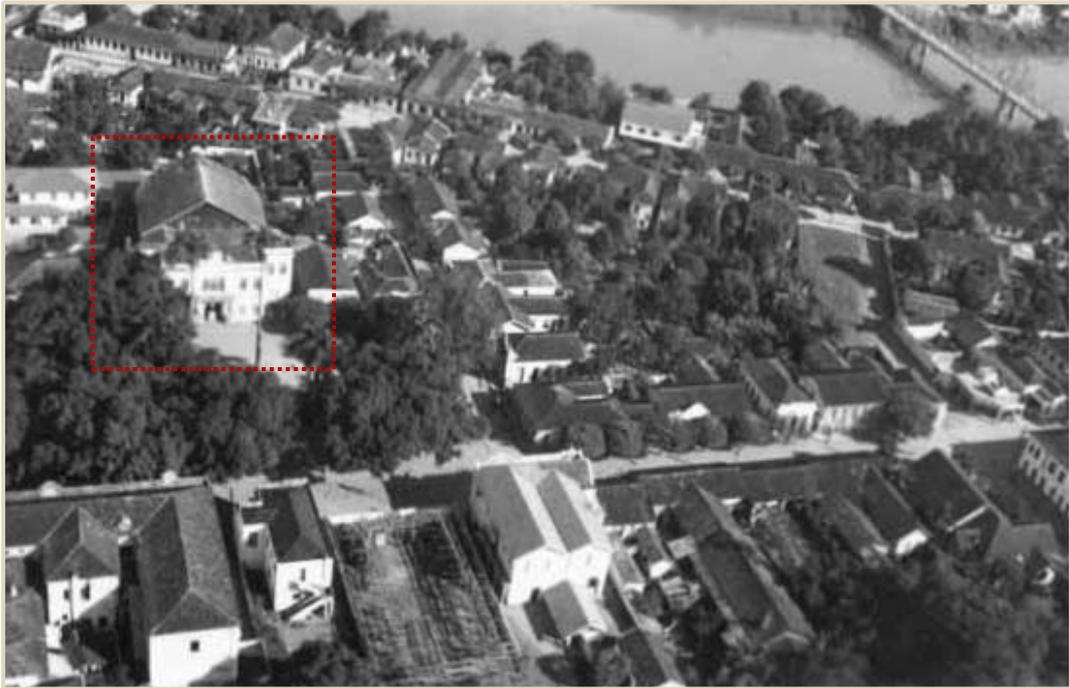
O Teatro Recreio foi o lugar onde teve início o universo fílmico de Cataguases. No imponente edifício eclético [38], postado numa das laterais da Praça Rui Barbosa³⁹, foram exibidos os primeiros filmes levados por ambulantes no limiar do século XX. Por isso, o antigo teatro, será nossa ponte entre Humberto Mauro, Pedro Comello e a produção cinematográfica lá ocorrida.

Parecendo antever a importância que o cinema teria para cidade, o edifício inaugurado em 1896⁴⁰ trazia grafado em sua volumetria a escala de monumento e o rigor compositivo [39]. Com ar majestoso, a entrada avançava sobre colunas, coroada com um frontão decorado por esculturas. Em seu interior o fosso da orquestra e os camarotes completavam o requinte da obra [40 e 41]. Características típicas do ecletismo que pretendia, entre outros aspectos, fazer jus a importância que Cataguases adquiria na região, como descreve Rezende e Silva:

Cataguases era o grande empório regional do comércio de café. A vida social tornou-se brilhante [...] Foi quando Cataguases construiu os seus melhores prédios e o seu primeiro jardim, o do Largo do Comércio, e bem assim algumas fábricas, multiplicando em todos os sentidos as suas fontes de renda. Iniciou-se naquele ano a construção do Teatro Recreio, grande e famoso edifício, cuja inauguração se deu juntamente com a do Paço Municipal, em 1896. (REZENDE E SILVA, 1908, s. p.)

³⁹ Antigo Largo do Comércio.

⁴⁰ Alguns dos importantes teatros do Brasil, situados por data de inauguração: Teatro Municipal de Ouro Preto (MG) – 1770; Teatro Arthur de Azevedo (MA) – 1816; Teatro Municipal de Sabará (MG) – 1819; Teatro de Santa Isabel (PE) – 1850; Teatro São Pedro (RS) – 1858; Teatro São João (PR) – 1876; Teatro da Paz (PA) – 1878; Teatro Municipal de São João Del Rey (MG) – 1893; Teatro Amazonas (AM) – 1896; Teatro Municipal de Pirenópolis (GO) – 1901; Teatro Alberto Maranhão (RN) – 1904; Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ) – 1909; Teatro Municipal de São Paulo (SP) – 1911; Teatro José de Alencar (CE) – 1910. (Fonte: www.cta.gov.br)



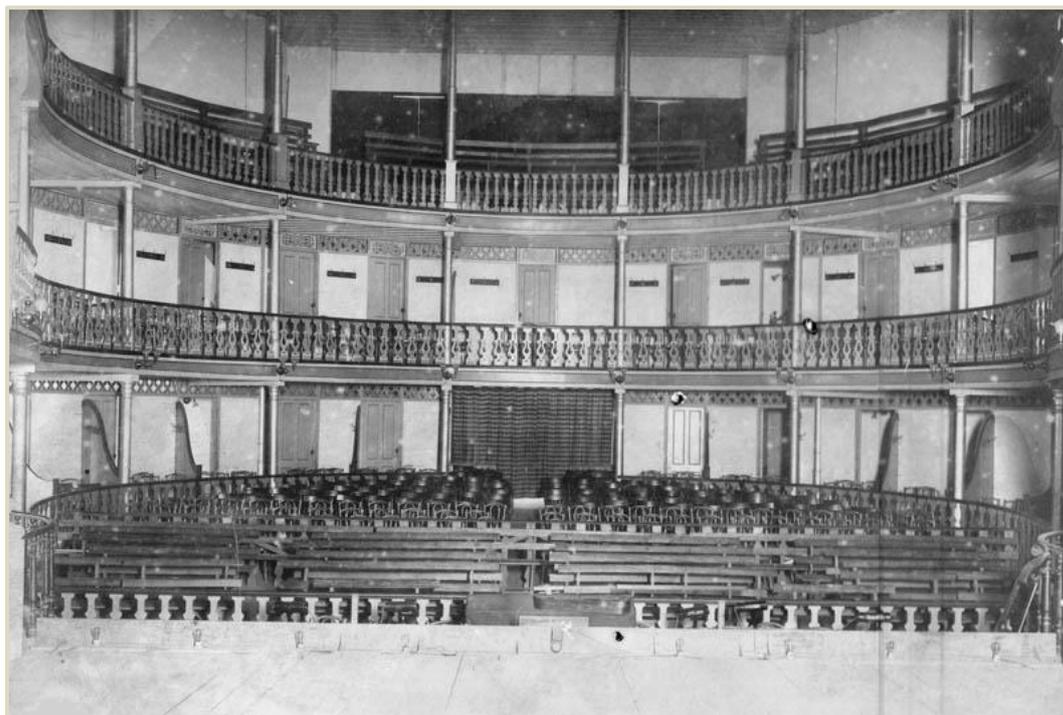
38. O Teatro Recreio. DEMPHAC.



39. Fachada do Teatro Recreio. DEMPHAC.



40. Teatro Recreio, vista do palco. DEMPHAC.



41. Teatro Recreio, vista da plateia. DEMPHAC.

Naquele tempo não tinha nada, era só o cinema Recreio. Uma beleza de prédio... antigo!

Carlos Carvalho, comerciante.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 81.

Do Cairo viemos como imigrantes: eu, mamãe, papai e um irmãozinho. Então fomos para a Colônia Major Vieira. Já tinha um lote lá destinado... Nós chegamos em 1914. A primeira Grande Guerra, quando foi declarada, estávamos já em águas brasileiras... Nós passamos em Cataguases, dormimos uma noite aqui. Acho que foi uma noite... cidadezinha pequena, e eu muito pouco pude gravar. Eu era criança, cinco anos e meio... Mas uma coisa ficou na minha mente... o teatro. O cineteatro Recreio, uma bela construção. Em vez de frequentar escolas de teatro, escolas de cinema... frequentei o cineteatro Recreio, onde nós assistíamos filmes toda noite... Eu e papai não perdíamos uma noite!

Eva Comello, atriz e fotógrafa.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 101.

O Teatro (Cineteatro Recreio)... eu assisti o meu primeiro teatro ali. Eu era menina de uns 7 anos... então levaram uma peça lá, uma peça clássica. Era um desses clássicos portugueses... Um prédio muito bonito e antigo. Foi onde havia clube de dança. Nós passamos a mocidade dançando lá. Eu, quando menina, eu fui ao teatro ali. O teatro era muito bem organizado: tinha frisas, tinha os camarotes uma plateia muito grande, né?

Ofélia Resende, professora.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 55.

Costa (1977), também se refere ao Recreio como símbolo do progresso que levava para o cotidiano do interior um novo uso típico das grandes cidades: “o edifício foi construído por um grupo de homens progressistas, com o fim de dotá-la de uma casa de diversão à altura de suas tradições de desenvolvimento”. (COSTA, 1977, p.331).

Entre os “homens progressistas” estava o português João Duarte Ferreira⁴¹ que chegou a Cataguases por volta de 1873. De operário na construção da estrada de ferro, tornou-se comerciante e, como outros imigrantes, investiu o que ganhava em terras se destacando como um dos grandes cafeicultores da região.

Com a aplicação do capital gerado pelo café, tornou-se um dos acionistas do Banco de Cataguases, do Banco do Construtor e um dos fundadores da Companhia de Fiação e Tecelagem Cataguases, da Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina, e do Hospital de Cataguases:

O Coronel João Duarte Ferreira foi uma das maiores fortunas de Minas, representada por várias casas na cidade e no município, muitas fazendas de café, engenhos de beneficiamento de café e arroz, serrarias para desdobro de madeira, usina de açúcar, Banco Construtor, Banco de Cataguases, Teatro Recreio de Cataguases, o Grande Hotel Villas. (COSTA, 1977, p. 542)

Parte ainda do propósito renovador, João Duarte fundou o Comercial Clube de Cataguases em 15 de maio de 1912. Funcionando no primeiro piso do Teatro Recreio, tornou-se o lugar de lazer da elite onde aconteciam os glamorosos bailes, as festas carnavalescas e as reuniões políticas (COSTA, 1977).

Alguns anos depois, o edifício foi adequado para funcionar também como cinema. Com o fornecimento de energia pela Companhia Força e Luz Cataguazes Leopoldina, as projeções tornaram-se regulares. Fato que o jornal *Cataguazes*⁴² noticiou como símbolo de prosperidade: a abertura do Cinema Recreio.

⁴¹ Nasceu em 24 de junho de 1850, em Freixiosa, antiga jurisdição do Coimbral.

⁴² Jornal Cataguazes nº324 de 31 de março de 1912.

Por trás do funcionamento do cinema esteve outro imigrante, o italiano Paschoal Ciodaro, maestro e professor de música. Como gerente, Ciodaro era o responsável pela divulgação das sessões através de uma sùmula feita por pessoas convidadas para assistir previamente aos filmes. Uma espécie de trailer narrativo publicado nos cartazes⁴³. Como músico, fundou uma orquestra permanente do cineteatro, que intercalava entre as sessões, números musicais.

Paulo Emílio Salles Gomes (1974) ressalta que essa sofisticação era, obviamente, entretenimento para a camada superior e média: “para os que podiam pagar a soma relativamente alta de 1\$000 (mil réis) na primeira classe e \$500 na segunda”. (GOMES, 1974, p. 34)

O cinema como lazer e entretenimento em Cataguases, no conjunto dos fatos, apresenta algumas congruências com o Rio de Janeiro. A primeira diz respeito a proximidade cronológica. Apesar da primeira exibição ocorrida no Brasil datar de 1896⁴⁴, somente um ano depois, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles, fundaram uma sala fixa de cinema no Rio chamada *Salão de Novidades Paris* ou *Salão Paris*. Como o nome sugere era uma casa que oferecia uma variedade de atrações sendo as projeções apenas uma delas (BERNARDET, 1978). Já o primeiro cinema fixo foi o *Cinematographo Parisiense*. Inaugurado em 1907, o *Parisiense* ficava na recém-aberta Avenida Central (Rio Branco), uma das obras da reforma urbanística do período Pereira Passos.

O incremento da vida nas ruas possibilitado pela reformulação do centro do Rio incentivou a ampliação de espaços de uso noturno. Foi quando os cinemas cresceram em número e tamanho. Não obstante, as exibições foram inconstantes até a regularização da energia elétrica ocorrida em março de 1907, com o funcionamento da usina de Ribeirão das Lajes:

⁴³ Jornal Cataguazes n°141 de 13 de setembro de 1908.

⁴⁴ A exibição foi iniciativa do itinerante belga Henri Paillie. Numa sala do Jornal do Comércio, na Rua do Ouvidor, foram projetados filmes de cerca de um minuto cada, retratando cenas pitorescas do cotidiano de cidades da Europa. O alto preço dos ingressos restringiu a mostra à elite carioca. (Bernardet, 1978)

Ainda que por aqui chegassem poucos filmes havia espaço para as grandes cadeias cinematográficas, mas também para o pequeno exibidor. Pelas ruas do Centro do Rio cinemas como o Éclair, o Olímpia, o Cine Íris e o Ideal – com uma claraboia projetada por Eiffel, o mesmo da Torre – faziam com que o centro da cidade respirasse ares cinematográficos. Não foi à toa que a terra do cinema, a Cinelândia, por ali se desenvolveu. Os cinemas da Praça Floriano – que a maioria vai passar a conhecer como Cinelândia – consolidaram e permitiram a proliferação das salas de exibição por outros bairros do Rio de Janeiro (VIEIRA & PEREIRA, 1986, p. 25).

A força adquirida pelas projeções no cotidiano carioca parece ilustrar a situação descrita por Walter Benjamin acerca da relação entre as novas técnicas de reprodução e as novas formas de expressão, dentre as quais o cinema é tomado um dos marcos da arte da era moderna:

Nas obras cinematográficas a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de reprodução. Esta não apenas permite de forma mais imediata a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. (BENJAMIN, 1987 [1936], p.172).

Obrigatoriedade que está relacionada ao custo da produção de um filme que, pelo valor elevado, precisa abarcar um grande público. O cinema viria propor uma nova relação da arte com as multidões:

(...) a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo (BENJAMIN, 1987 [1936], p. 194).

Mesmo que Cataguases não vivesse no ritmo frenético das grandes cidades, o Cinema Recreio levaria o clima *belle époque* para a cidade, tornando-se um dos novos hábitos de lazer e de fruição artística, ícone da cultura *up-to-date*, para usar expressão comum à época [42].

Cinematographo Mineiro

Salão nobre do Theatre Recreio Cataguazense

EMPRESA FERNANDES & C.

Estréa! Brevemente Estréa!

Logo que seja possível o emprego da luz electrica
nesta cidade serão dadas ao publico exhibições de fitas cine-
matographicas tão boas como as melhores do Rio

Matinêes das 11 horas até as 4

ESPECTACULOS DAS 7 HORAS A MEIA NOITE

Programmas variados e attrahentes

PREÇOS

1ª CLASSE	1\$000
2ª CLASSE	\$500

Crianças menores de 10 annos na 1ª classe 600

42. Divulgação das exhibições no Cinema Recreio.
<http://www.asminasgerais.com.br>

Foi essa a contextura que recebeu a família Mauro. Ali começaria a se formar o jovem cineasta Humberto Mauro. No Cinema Recreio Humberto se envolveu com o universo das imagens em movimento. Lá conheceu o fotógrafo Pedro Comello, seu futuro sócio. Mauro e Comello, os principais personagens da aventura cinematográfica em Cataguases, foram aqueles de chamamos de *os protagonistas*.

OS PROTAGONISTAS

A família Mauro, originária de Marina di Camerota na Itália, mudou-se definitivamente para Cataguases entre 1909 e 1910, quando Caetano, pai de Humberto, conseguiu emprego na *The Leopodina Railway*. Coincidentemente, trata-se da mesma época da chegada do cinema na cidade. Lazer ainda caro e, por isso, distante da realidade da família:

Paschoal não podia abrir um precedente permitindo que o filho de Caetano entrasse de graça, mesmo nas torrinhas, mas dava um jeito, colocando-o num espaço de poucos metros atrás da tela. O inconveniente era a imagem enorme com letreiros vistos ao contrário. Às vezes um espectador pouco alfabetizado pagava-lhe a entrada desde que ele se comprometesse a explicar as abundantes legendas da época. (GOMES, 1974, p. 34)

Com apenas quinze anos, Humberto encontrava-se envolvido com a música e a pintura, gosto instilado pelo avô Giovane, com quem aprendeu tocar clarineta, bandolim, violoncelo, corneta, violino e pintar retratos da família. (GOMES, 1974)

A sedução pelo cinema veio já na sua fase adulta, depois de sua passagem por Belo Horizonte. Com o intuito de estudar Engenharia Civil, futuro idealizado por seu pai, Humberto permaneceu por pouco mais de um ano na capital mineira. Depois desse tempo, por motivos não muito claros, voltou para Cataguases. Ao regressar, optou por fazer um curso técnico em eletrônica, ao qual o amigo Guilhermino César atribui o interesse preambular pelas máquinas que produzissem imagens. A princípio as máquinas fotográficas:

Uma solteirona moente e vivente em Cataguases, a velha Taveira, uma mulher engraçada, uma machona famosa na cidade, grande colecionadora de selos e de cachorros, tinha uma excelente máquina fotográfica Kodak. Humberto Mauro também tinha uma pequena coleção de selos e, um dia, resolveu propor uma troca. A velha achou que realmente era melhor ter selos com os quais ela dormia apaixonadamente e entregou a máquina, uma pequena Kodak. (CÉSAR, 2009 [1978], p.72)

Parece ter sido o desafio criativo de ordem mecânica e técnica, o primeiro impulso de Humberto em direção ao trabalho com imagens. Independente do motivo, esse outro exercício de sua curiosidade – a fotografia – o colocaria contato com um de seus importantes mestres: o fotógrafo Pedro Comello.

Pedro Comello, piemontês nascido na cidade de Novara na Itália, chegou a Cataguases em 1914. Antes morou no Egito onde exerceu diversas atividades. Chegou falando e escrevendo fluentemente francês, inglês, italiano e árabe. Bagagem que o direcionou a ensinar línguas e música. Entretanto, a fotografia tornou-se sua principal profissão: “quantos lares hoje em Cataguases possuem excelentes fotografias feitas pelo renomado mestre Pedro Comello!” (COSTA, 1977, p. 113)

A produção de imagens estáticas foi o que, inicialmente, uniu Mauro e Comello. Mauro com sua *Kodak* passou a frequentar assiduamente o ateliê de Comello que o ensinava as lições elementares da química e da física aplicadas à fotografia. Da relação mestre e discípulo, o espírito inventivo peculiar a ambos, viria selar a parceria entre os dois. Tanto que Salles Gomes menciona o envio de fotografias para concursos nacionais e internacionais, como resultado de um trabalho a quatro mãos.

Em frente ao ateliê de Comello ficava o Cinema Recreio. Ambiente que passou a ser frequentado com certa constância após o trabalho. Ainda que os ensinamentos do mestre italiano tenham começado em seu estabelecimento, foi nas intensas conversas após as projeções que surgiu a ideia de ir além das imagens estáticas que produziam como mostra a simulação diálogo apresentado por Guilhermino César:

Um dia, conversando com o Comello, ele disse assim:

- Essas coisas que eles estão fazendo aí, isso é uma coisa facilíma. Filme é bobagem, a gente pode fazer isso com facilidade.

O Humberto disse ainda:

- É, eu também acho que a gente podia fazer uma tentativa, né? Porque essa fotografia nossa já tá muito manjada. Vamos dar um jeito, quem sabe a gente podia fazer um filme, hein? (CÉSAR, 2009 [1978], p. 74)

Mais uma vez a curiosidade os impeliu a entender como aquelas histórias, narradas a base de imagens e letreiros, eram fabricadas. Se a *Kodak* foi o passaporte para o ramo da fotografia, Mauro e Comello trataram de adquirir uma *Pathé-Baby*, filmadora em 9 ½ milímetros lançada no comércio com o intuito de estimular o amadorismo e dar ao cinema um atrativo de recreação doméstica. Não obstante, ao invés de filmar as famílias, realizaram o primeiro filme: *Valadião, o Cratera*⁴⁵ (1925).

Com enredo já tipificado pelo cinema, percebe-se um roteiro decalcado dos filmes americanos que aqui chegavam: o vilão rapta a mocinha que é salva pelo herói. Algo como a adaptação do universo *yankee* aos cenários e atores de Cataguases. *Valadião* foi interpretado por Stephanio Georges Youness, libanês e comprador de café; a mocinha por Eva Comello, filha de Pedro Comello; e o herói por José Augusto Monteiro Barbosa, primo de Humberto Mauro.

Paulo Emílio Salles Gomes defende o enredo simples, por tratar-se de uma primeira experimentação “como um desafio criativo menos importava o roteiro ou a interpretação, e sim a manipulação do chassi, a obtenção da luminosidade adequada, o efeito de escurecimento paulatino obtido com o obturador”. (GOMES, 1974, p. 79)

⁴⁵ Esse primeiro filme consta como desaparecido na Cinemateca Brasileira e no Centro Técnico Audiovisual no Rio de Janeiro. O que não nos permitiu uma avaliação que vá além do já descrito por Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Sheila Schwarzman (2004) e Ronaldo Werneck (2009).

A partir de *Valadião*, Mauro e Comello decidiram apostar no cinema. Em palestra proferida na *I Mostra Retrospectiva do Cinema Nacional* realizada em São Paulo em 1952, Mauro sintetizou o que teria sido o ciclo de cinema em Cataguases:

Em 1926, rodávamos *Na primavera da vida*; em 1926-1927, *Thesouro Perdido*. A esse tempo, Pedro Comello deixaria a nossa companhia. Em 1927-1928, *Brasa dormida* e *Sangue mineiro*. A indústria tomava corpo. *Na primavera da vida* custara doze mil réis; *Thesouro perdido*, vinte e cinco mil réis; *Brasa dormida*, trinta e seis mil réis; e *Sangue mineiro*, quarenta e oito mil réis. (MAURO, 2009 [1952], p. 237)

Como descreve Alberto Cavalcanti “os que se dedicavam ao cinema com sinceridade, os bem intencionados, não dispunham de dinheiro, nem de técnicos, nem de maquinaria, nem de atores, mas insistiam em fazer filmes” (Cavalcanti, 1957, p. 36).

Apesar da boa vontade de Humberto Mauro e Pedro Comello, a situação financeira de ambos os colocava na situação descrita por Cavalcanti.

Nesse momento entram em cena *os financiadores e os divulgadores*: Homero Cortes Domingues e Agenor Cortes de Barros, outros dois ricos comerciantes de Cataguases decididos a investir em Mauro e Comello; Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, responsáveis por divulgar os filmes no meio especializado do Rio de Janeiro e de São Paulo.

OS FINANCIADORES E OS DIVULGADORES

Homero Cortes Domingues era dono da Casa Carcacena, importante estabelecimento comercial de Cataguases naquela época. Chegou a ser Juiz de Paz entre 1931 e 1932, nomeado pelo Governador de Minas, Olegário Dias Maciel, e pelo Secretário de Interior, Gustavo Capanema. Costa (1977) refere-se a Homero como um cidadão “cheio de patriotismo e possuidor de um grande entusiasmo pelas causas do Brasil e de sua pequena Cataguases” (COSTA, 1977, p. 539).

Ainda que as ideias sobre o cinema brasileiro fossem meio vagas, Homero via na vontade de Mauro e de Comello a ocasião propícia para realizar algo novo em Cataguases. Hesitante, porém, em ser o único financiador, procurou interessar Agenor Cortes Barros a também entrar na empreitada. (GOMES, 1974)

Agenor era fazendeiro e comerciante de café. Segundo Costa, como comerciante de larga escala, tornou-se conhecido e conquistou reputação nos meios especializados do Rio de Janeiro. Talvez, o contato com o Rio, o tenha feito vislumbrar o potencial do cinema como investimento⁴⁶. Tanto que abriu duas salas em Cataguases funcionando, entretanto, por curto período: o *Cinema Ideal* (1910) e o *Elite Cine* (1916).

A visão de Agenor Barros sobre o investimento no trabalho de Mauro e Comello era o de *fabricar* filmes, na interpretação mais comercial do termo. Ao constatar que a soma para a produção não era muito elevada e que somente a exibição local seria

⁴⁶ Nesse momento, Francisco Serrador, produtor e dono de salas de exibição em São Paulo e no Rio de Janeiro, já havia fundado a Companhia Cinematográfica Nacional Brasileira por meio da associação entre banqueiros e industriais diretamente ligados ao capital estrangeiro. A empresa constituiu um truste no ramo cinematográfico, comprando salas de exibição em todo o país e reorganizando o mercado para receber os filmes estrangeiros.

suficiente para cobrir as despesas, convenceu-se de que poderia ser um negócio tão bom quanto a venda de café. (GOMES, 1974)

Soares Santos do *Jornal Cataguazes*, em reportagem intitulada *A Cidade em Marcha*, refere-se ao esforço de Homero e de Agenor ao “de criação de uma nova atividade industrial destinada a afirmar Cataguases na cidade e no país” (*apud* Gomes, 1974, p.121). A intenção era levar o cinema feito no interior de Minas para a exibição nacional. Ora, ser nacional naquele momento era, sobretudo, interessar o Rio de Janeiro.

A partir dessas informações, percebe-se a preocupação comercial mais imediata e aguda por parte de Agenor Barros. Homero se associara aos dois *artesões do cinema* com uma postura mais desinteressada e guiada pela camaradagem. Independente do interesse maior ou menor no lucro, a atitude de Homero e Agenor, dois distintos e ricos cidadãos cataguasenses, revela traços do que Frederico Barbosa (2007) considera ter sido o verdadeiro mecenato ocorrido no Brasil: uma espécie de apoio à cultura através do financiamento ou do patrocínio.

Já para o final de 1925 a parceria entre Homero Cortes Domingues, Agenor Cortes de Barros, Humberto Mauro e Pedro Comello foi oficializada com a organização da *Phebo Sul América Film*⁴⁷. A amadora *Pathé-Baby* foi trocada por uma câmera alemã *Hernemann*, de 35 milímetros:

Comello e Humberto se familiarizaram rapidamente com o mecanismo da velha *Hernemann* e sob a vista interessada de Homero fizeram testes de paisagens e pessoas, que logo foram revelados no atelier do fotógrafo. Os resultados foram considerados bons e o trio lançou-se à realização do primeiro projeto, baseado numa história de Comello: *Os Três Irmãos*. (Gomes, 1974, p. 81)

O enredo melodramático de *Os Três Irmãos* envolvia momentos de ação, ao estilo do *far-west* norte-americano dos anos 20, presentes, principalmente, nos seriados de Eddie Polo. Entretanto, Salles Gomes (1974) chama a atenção para o intrincado

⁴⁷ A revista *Para Todos* (20/02/1926) noticiou a existência da *Phebo Sul America Film* e de sua primeira produção, citando os nomes de Reinaldo Mazzei (pseudônimo adotado por Humberto Mauro) e de Pedro Comello.

ar dramático, possível influência dos folhetins italianos e franceses vistos por Comello no tempo em que viveu no Egito.

Apesar de algumas filmagens iniciais, o projeto de *Os Três Irmãos* foi abandonado justamente pela complexidade de seu enredo. A *Phebo* partiu, então, para a produção do longa-metragem *Na Primavera da Vida* (1926) cujo roteiro foi escrito por Humberto Mauro [43 e 44].



43. Panfleto de divulgação do filme *Na primavera da Vida*.
www.asminasgerais.com.br.

CINEMA RECREIO

Empreza Cunha & Filho — Telephone, 196

Orchestra sob a regencia do maestro Rogerio Teixeira

HOJE

3 DE MARÇO DE 1926

HOJE

NA PRIMAVERA DA VIDA

COM

EVA NIL, JULIO RUFFO, BRUNO MAURO,
ALBERTO SERENO, BASTOS ESTE-
PHANIO, IVO SOARES, ETC.

Primeira produção da

“Phebo Sul America Film”

DE CATAGUAZES

O que é o film em linhas geraes:

Na pequena villa de S. João, divisa de Estados.

O Vigia Fiscal sempre occultou á sua filha, que é de uma belleza e jovialidade encantadoras, suas intimas amarguras. Estas resultam de uma mysteriosa diminuição de rendas no Posto, provocada pela actuação intelligente de uma quadrilha de contrabandistas chefiada por um *elegante* ardiloso, mas covarde—

Está tambem em S. João um Engenheiro a serviço do Estado.

Ha entre elle e a filha do Vigia, uma sympathia mutua.

Coisas da mocidade...

Apparece depois... o amor que é a base em que repousa tudo e, é a cauza e a alma da existencia...

Mas nada na vida corre sem tropeços. O *elegante* tem tambem suas pretensões amorosas—Não é correspondido — Surge o ciume e depois o odio. — Elle procura então eliminar seu rival.

Mas, como é natural—o amor sempre vence .. e depois de atrapalhações e dissabores, vemol-o coroado...

A *Phebo Sul America Film*, bem como a Empreza Cunha & Filho, agradecem ao Commercio catagua-zense a iniciativa que teve fechando as suas portas ás 5 horas da tarde.

A's 7 1/2 horas!

PREÇOS: CADEIRA 2\$000
GERAL . . 1\$500

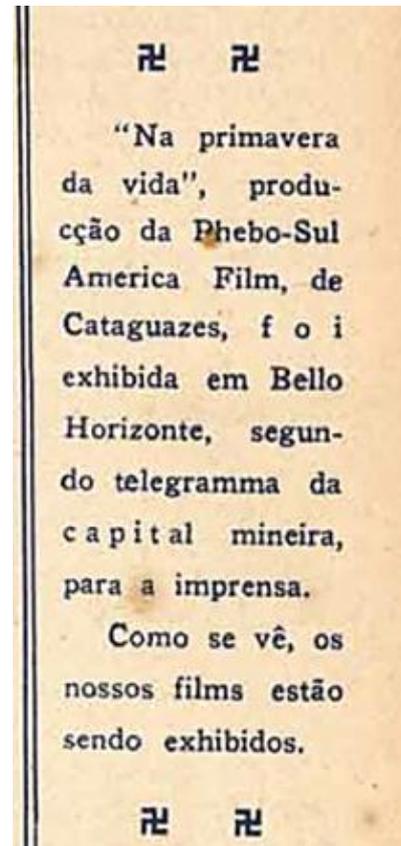
44. Cartaz de divulgação do filme *Na primavera da Vida*.
www.asminasgerais.com.br.

Na Primavera da Vida foi exibido no Cinema Recreio em 03 de março de 1926 e, em sessões exclusivas para imprensa, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Foi quando Adhemar Gonzaga⁴⁸ conheceu o trabalho de Humberto Mauro tornando-se futuro incentivador e propagandista do cineasta mineiro.

Por ocasião da exibição no Rio de Janeiro, Humberto foi apresentado por Gonzaga a Pedro Lima⁴⁹, outra figura central entre os promotores do cinema brasileiro.

Percorrendo as edições da *Cinearte*⁵⁰ de 1926 a 1930, período comum entre a circulação da revista e o ciclo do cinema em Cataguases, percebemos a ampla divulgação dada aos filmes produzidos no interior mineiro. De pequenas notas sobre os futuros lançamentos da *Phebo* às críticas, nem sempre boas, a respeito dos filmes, Cataguases passara a gravitar com certa constância no universo da produção cinematográfica nacional. O cinema pode ser visto, por esse motivo, como o primeiro interstício a promover o fluxo inverso entre as trocas culturais. Se antes a cidade era uma simples receptora das influências culturais, agora passaria também a exportar ideias, cenários, produtores e atores [45].

Paulo Emílio Salles Gomes ressalta outro lado importante dessa divulgação. Ele chama de *negativistas* os moradores de Cataguases que não acreditavam na



45. Matéria *Cinearte*, 07/04/1926

⁴⁸ Cineasta e jornalista carioca, fundou a prestigiada Revista *Cinearte* (1926-1942) e os estúdios da *Cinédia* em 1930, tido como primeira tentativa de industrializar a produção cinematográfica no país.

⁴⁹ Pedro Mallet de Lima foi crítico de cinema, diretor e o primeiro jornalista especializado na cobertura do cinema nacional. Lançou na *Revista Selecta* (1914) a coluna *O Cinema no Brasil*. Teve ainda importante participação nas publicações da *Revista Cinearte*.

⁵⁰ As edições das revistas *Cinearte* e *A Scena Muda* estão disponíveis em versão digitalizada na Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo. Disponível em: <http://www.bksdigital.museusegall.org.br>. Acessado em: ago. de 2013.

fantasiosa ideia de Mauro e Comello. As matérias publicadas nas revistas *Para Todos* e *Cinearte* prestigiaram a *Phebo* desencorajando as críticas e descrenças dos caçoístas. E, obviamente, estimulou outros espectadores a assistirem aos filmes.

Dando continuidade ao trabalho da produtora, em 13 de agosto de 1927 foi lançado *Thesouro Perdido*, o segundo longa-metragem ainda com a participação de Pedro Comello que estava se desligando da sociedade⁵¹. Com sua saída, a sociedade foi reorganizada com o nome de *Phebo Brasil Film*⁵².

Na tentativa de enaltecer *Thesouro Perdido*, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima conferiram-lhe o *Medalhão de Ouro Cinearte* como o prêmio de melhor filme brasileiro de 1927. Também o crítico Octávio Gabus Mendes, depois que o filme foi exibido no Cinema Royal em São Paulo, referiu-se a ele “como uma revelação, provocando sua simpatia pelo cinema nacional” (*apud* Gomes, 1974, p. 174).

Toda essa reverência por parte da crítica selou a aliança entre os cineastas mineiros, os jornalistas cariocas e o apoio estatal. Alguns políticos como Sandoval Azevedo e Pedro Dutra Nicácio, possivelmente vislumbrando alguma espécie de projeção política, comprometeram-se a colaborar financeiramente com a futura produção da *Phebo*. Provavelmente, foi o que levou à produção do documentário *Synfonia de Cataguazes*, em 1928. (*Cinearte*, 06/06/1928)

A perspectiva de concessões de favores oficiais incentivou Agenor Barros e Homero Cortes a investirem ainda mais no reaparelhamento da *Phebo Brasil Film*, transformando-a numa “indústria do cinema com 47 acionistas”. (*Cinearte*, 10/08/1928).

Em 1929 foi rodado *Sangue Mineiro* que encerrou o Ciclo de Cataguases e da *Phebo Brasil Film* como produtora.

⁵¹ Na reorganização, Pedro Comello já não aparece como integrante. A cisão do primeiro núcleo da *Phebo* ocorreu entre as filmagens de *Thesouro Perdido* que acontecia paralelamente com a de *Os Mistérios de S. Matheus* cujo roteiro teria sido elaborado por Pedro Comello. Ao que parece os complexos roteiros de Comello exigiam um número maior de atores e de cenários, o que desagradava, sobretudo, aos financiadores dado o custo das filmagens. Gomes (1974) comenta, ainda, que depois dos elogios e incentivos de Adhemar Gonzaga, Mauro decidiu não aceitar mais a autoridade do antigo mestre. Como crescia o prestígio de Humberto Mauro na capital, Homero e Agenor priorizavam suas ideias, como aconteceu com a filmagem de *Thesouro Perdido* em detrimento de *Os Mistérios de S. Matheus*. Comello, ao se desligar da *Phebo*, montou a *Atlas Film de Cataguases* lançando sua única produção *Senhorita Agora Mesmo* (1928).

⁵² Revista *Cinearte* de 25 de abril de 1928.

A visibilidade alcançada por *Thesouro Perdido* colocou Humberto Mauro na lista dos jovens e guerreiros cineastas brasileiros do período [46 a 50]. Com esse estímulo, Mauro mudou-se para o Rio de Janeiro em 1930, quando passou a ter seus filmes produzidos pela *Cinédia*, de Adhemar Gonzaga. Ao que parece, o desejo inicial de Mauro, Homero e Agenor em ampliar a alcance da *Phebo* e conquistar o público carioca foi justamente o principal fator responsável pelo fim da produtora:

A *Phebo* era um casulo que construía e por iniciativa própria nunca o teria abandonado. Quando seu fim tornou-se iminente, quando ficou claro que ele não iria mais receber os 500\$000 mensais o pânico não teve vez, pois surgira um acontecimento inédito em sua vida: seus serviços estavam sendo solicitados pelo Rio de Janeiro. Mais do que isso, tem-se a impressão de que Humberto Mauro foi disputado por Carmem Santos e Adhemar Gonzaga, situação invejável para um cineasta ameaçado de desemprego no segundo semestre de 1929 quando os dois candidatos a patrões eram o que havia de mais sólido na animação desordenada que a crise sonora provocara no nosso cinema. Carmem tinha por trás o Sr. Seabra e seus negócios e Adhemar o Sr. Gonzaga e a loteria. Aquele marido e este pai constituíam uma retaguarda capitalista como o filme brasileiro nunca conhecera. (GOMES, 1974, p. 440)

Com a ida de Humberto para o Rio, ainda que o cineasta mantivesse estreito vínculo com Cataguases, encerrou-se o período em que o cinema refletiu diretamente a cidade, ao expor nas telas do Cinema Recreio suas paisagens, seus atores e alguns de seus aspectos culturais. Resta saber, os impactos que os filmes da *Phebo* causaram em Cataguases, vistos aqui por dois ângulos: das pessoas, atores e atrizes envolvidas nas filmagens e das representações levadas pelas telas ao imaginário local.

"Cinearte" em Cataguazes

(POR PEDRO LIMA)

Das impressões de nossa recente viagem á Cataguazes que mais profundamente nos sensibilizaram, a de maior significação, foi a que tivemos por ocasião da delicada homenagem de que nos tornamos alvos, no banquete oferecido ao "Cinearte" pela Phebo Brasil Film. Esta cerimonia, reunida num ambiente do mais franco entusiasmo, os elementos de maior destaque da produtora de "Tesouro Perdido" e da sociedade cataguazense, representada pelas figuras sobejamente conhecidas do Dr. Sandoval Azevedo, deputado federal e ex-secretario do Interior do Estado de Minas Geraes, Dr. Antonio Lobo Filho, presidente da Camara local e director do "Cataguazes", e Dr. Henrique de Rezende director da revista "Verde", Dr. Vitor Junqueira e outras figuras representativas.

Deste modo "Cinearte", tornou-se não só hospede da Phebo, mas talvez da propria cidade.

E' que em torno daquella mesa, se reunia pela primeira vez, o elemento official e todos aquellos esforçados elementos que estão fazendo o Cinema em Cataguazes.

Não o haviam portanto homenageados, mas uma confraternização de ideias, de sentimentos e de nacionalidade.

Commemorava-se, isto si m, oficialmente a primeira victoria do nosso Cinema; cimentava-se a colaboração de valores imprescindiveis para a implantação definitiva da nossa Industria Cinematographica.

Foi o nosso primeiro triumpho, tanto mais significativo quanto conseguiu distrahir dos multiplos deveres com á Nação, dois dos seus representantes, para volverem parcelas preciosas de tempo, tm attenção e carinho pela nossa filmagem; prova insofismavel de que o Cinema no Brasil já existe, e das perspectivas que se podem delinear do seu tributo para o país.

Assim accentuou o Dr. Sandoval de Azevedo no brinde que levantoa, cheio de fé e de enthusiasmo.

Foi a voz do governo, pela primeira vez, interpretando o verdadeiro valor do Cinema, no que elle representa para todos nós que

queremos ver o seu paiz representado como elle e não como elle e não como o gam em outros palcos estrangeiros, q nos conhecemos quasi completamente sob prisma que no sobremodo p rativo.

Não foram suas palavras, e tezas de occasi. Ellas sahiram improvisos, m vinha m sincero do coração, a durecidas pela flexão da que el e que estudam problemas nossa vitalidad



NIT

46. Matéria de Pedro Lima sobre a entrega do Medalhão de Ouro em Cataguazes. Cinearte, 06/06/1928

A PROPOSITO DE TESOURO

Em 1927, o cinema brasileiro, por meio de seu representante mais conhecido, o Sr. Sandoval Azevedo, foi convidado a participar de uma exposição internacional em Cataguazes. Este evento marcou o início de uma nova era para o cinema nacional, que passou a ser reconhecido e valorizado internacionalmente.

Dr. Sandoval Azevedo, deputado federal e ex-secretário do Interior do Estado de Minas Geraes, desempenhou um papel fundamental na organização e realização desta importante homenagem ao cinema brasileiro.

PERDIDO E SUA EXIBIÇÃO

O filme "Tesouro Perdido", dirigido por Manoel de Falla, é uma obra-prima do cinema brasileiro. Sua exibição em Cataguazes foi um sucesso, demonstrando o talento e a criatividade dos cineastas locais.

O filme narra a história de um homem que busca um tesouro perdido em um cenário desolado. A direção de Manoel de Falla é notável pela sua capacidade de criar atmosferas únicas e capturar a essência da narrativa.



MANOEL DE FALLA



ALBERTO FARIA



PEDRO LIMA



MANOEL DE FALLA

47. Matéria sobre o filme *Tesouro Perdido*. Cinearte, 13/03/1927

TESOURO PERDIDO

O filme "Tesouro Perdido" é uma obra-prima do cinema brasileiro, dirigida por Manoel de Falla. A trama narra a busca por um tesouro perdido em um cenário desolado, com uma direção notável e uma atuação excepcional.

O filme foi exibido em Cataguazes, onde recebeu uma recepção entusiástica do público e da crítica. Sua exibição marcou um momento importante na história do cinema nacional.

A PROPOSITO DE TESOURO

Em 1927, o cinema brasileiro, por meio de seu representante mais conhecido, o Sr. Sandoval Azevedo, foi convidado a participar de uma exposição internacional em Cataguazes. Este evento marcou o início de uma nova era para o cinema nacional, que passou a ser reconhecido e valorizado internacionalmente.

Dr. Sandoval Azevedo, deputado federal e ex-secretário do Interior do Estado de Minas Geraes, desempenhou um papel fundamental na organização e realização desta importante homenagem ao cinema brasileiro.



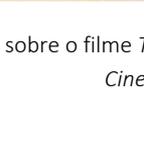
MANOEL DE FALLA



ALBERTO FARIA



PEDRO LIMA



MANOEL DE FALLA

48. Matéria sobre o filme *Tesouro Perdido*. Cinearte, 27/04/1927

4

25 — 4 — 1928

Cinearte

O melhor film brasileiro de 1927

O "Thesouro Perdido", da Phebo Brasil Film de Cataguazes, ganha o medalhão de "Cinearte".



O MEDALHÃO DE 1927

Além de "Orgulho da Mocidade", que atendendo aos insistentes pedidos dos seus productores, e mesmo por não estar ainda terminado, resolvemos incluir na lista de nossas produções para o corrente anno.

Destes, não assistimos aos que foram elaborados no Rio Grande do Sul, nem aos de Pernambuco,

interessante, mas deficiente de bons "gags". Joe Schoene depois de "Cinzas" deu-nos "Destino". É um film que tem alguma historia, mas falta scenario, artistas, photographia, direcção e criterio. Mesmo assim está no estrangeiro.

Dos novos directores que surgiram, Almeida Fleming parece ser o que possui maior sentimento directorial. "Paulo e Virginia" a par de todos os seus defeitos e falta de recursos tinha um tratamento que decorria delicado e

49. Matéria sobre o filme *Thesouro Perdido*.
Cinearte, 25/04/1928

6

30 — V — 1928

Cinearte

"CINEARTE" EM CATAGUAZES

(POR PEDRO LIMA)



DURANTE A CERIMONIA DA ENTREGA DO MEDALHÃO DE "CINEARTE" REALIZADA NO STUDIO DA PHEBO BRASIL FILM. PRESENTES: MAXIMO SERRANO, ANTONIO AZEVEDO, NITA NEY, PEDRO LIMA, AGENOR DE BARROS, PRESIDENTE DA PHEBO; LUIZ SORÓA, A. DE A. GONZAGA, PAULO WANDERLEY, HOMERO CORTES, SECRETARIO-THESSOUREIRO DA MESMA EMPRESA; BRUNO MAURO, HUMBERTO MAURO, DIRECTOR-TECHNICO, LOLA LYS E SNRA. NEY.

50. Solenidade de entrega do Medalhão *Cinearte* em Cataguazes.
Cinearte, 30/05/1928

AS ESTRELAS

Embora Cataguases já assistisse a filmes desde 1908, inaugurou-se com a *Phebo* uma nova relação entre o cinema e a cidade. De meros expectadores os habitantes e a paisagem local entraram nas telas como personagens e cenários.

Quando Giddens (1991 [1990]) aponta como uma das características evidentes da modernidade o movimento e as constantes alterações em valores, práticas e papéis tal mudança nos leva a olhar para a produção cinematográfica não somente para a vida e obra de Humberto Mauro. Mas para o desejo, senão o fetiche, que o universo do cinema desencadeou, colaborando para introduzir nos valores locais claras nuances dessas alterações, como deixa transparecer o relato de Ecila Lobo:

Havia cinema, sim... teatro... nós fazíamos muito teatro. Fiz muito teatro, representei muito! As representações eram no teatro daí. Era muito admirado mesmo! E eu tomei parte neles todos! Fui uma atriz desde meninota. Eu trabalhei também com o Humberto Mauro e com a Eva Comello... Fomos muito amigos! Mas muito amigos mesmo! Humberto Mauro era uma criatura extraordinária. Era muito inteligente. Um rapaz bonito, simpático, muito... muito respeitador. Ele nos tratava todas como irmãs, viu? Ele era muito meu amigo, porque eu protegia muito o namoro dele com a Bêbe, mulher dele... Me lembro muito dos filmes dele, das cenas... eram fantásticas! Ele era um grande artista. A Eva Comello é uma grande artista! E eu, modéstia parte, fui considerada uma atriz fora de série! Eu era muito alegre, muito animada, muito ativa e muito... como é que se diz... da época, sabe.

Ecila Lobo, professora.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 70.

Ainda que Ecila não tenha feito parte do elenco dos filmes da *Phebo*, seu relato expõe o valor simbólico que o fazer cinema, que a arte de representar, adquiriu no contexto de Cataguases.

Ao ressaltar e tratar com extrema naturalidade a sua participação como atriz em peças teatrais, algo que a fazia pertencer ao grupo do cinema e a tornava “uma mulher da época”, mostra o querer ser *avant-garde*. Era uma mulher, professora, que se dizia “alegre, animada, ativa e atriz”. Condição que evidencia uma Cataguases ou já desprendida das amarras da antiquada lógica patriarcal ou numa situação que tencionava tal lógica.

Ecila Lobo não foi um caso isolado. No rastro do cinema vieram Eva Nil, Lola Lys e Nita Ney, as mulheres do cinema que endossam mais uma condição do vanguardismo do início do século: o do tempo feminino no campo das artes como mostra Evaldo de Mello Doim (2004). O autor expõe a importância da mulher na construção da modernidade brasileira através do texto de apresentação da exposição comemorativa *O século da Mulher*:

Ao som da música de Chiquinha Gonzaga o século se inicia. "Oi abre alas, que eu quero passar." E a brasileira vai passando. Empurrando. Arrombando portas. As baianas Tias Ciata, Veridiana a Preseiliana fundam os primeiros blocos e ranchos carnavalescos do Rio, mascarando os cultos de candomblé, então proibidos. As paulistas invadem as fábricas e, em 1901, são quase 50% do operariado das indústrias têxteis. No Rio, prostitutas de origem judia fundam a Associação Beneficente Funerária Religiosa Israelita, que administram durante 80 anos. A advogada fluminense Mirtes de Campos luta e entra para a OAB, em 1906. As operárias paulistas fazem greve a garantem, em 1907, a redução da jornada de trabalho de 13 para 9 horas. A poetisa Gilka Machado e outras fundam o Partido Republicano Feminino, em 1910[...] Nhanhã do Couto funda a primeira orquestra feminina de Goiás em 1914. Em 17, Leolinda Daltro comanda, no Rio, uma passeata de noventa mulheres, em defesa da completa cidadania feminina. Maria José de Castro Rebelo Mendes é a primeira mulher a entrar para o Itamarati, em 1918. Em 1921, é realizado em São Paulo o primeiro jogo de futebol entre duas equipes femininas. As pintoras modernistas Tarsila do Amaral a Anita Malfati agitam 1922. Mãe Menininha assume o terreiro mais famoso da Bahia. Anésia Pinheiro Machado pilota um avião em vôo transcontinental. Bertha Lutz lidera a criação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que passa a conduzir a luta sufragista no país, e organiza o I Congresso Nacional Feminista. A mineira Maria Lacerda de Moura defende o amor plural e

livre no livro "A mulher degenerada", de 1924. Escândalo absoluto! Bertha Lutz e Carmen Portinho lançam panfletos de um monomotor, sobre Natal,(RN), em 1927, em campanha pelo voto feminino. Em 1928, a potiguar Celina Guimarães Viana torna-se a primeira eleitora brasileira e Alzira Soriano, a primeira prefeita do Brasil, em 28, em Lages,(RN). O Comitê das Mulheres Trabalhadoras se instala, com a costureira Maria Lopes na direção. Em 1930, Rachel de Queiroz estreia com "O Quinze", a Cleo de Verberena constrói um estúdio e dirige um filme. O país canta com Carmen Miranda: "Taí". E as Brasileiras afirmam: Tamos aí! (O Século da Mulher, CEDIM, 2001)

Além das atrizes mencionadas, ao relacionarmos a listagem do elenco e produtores dos filmes da *Phebo* com a dos imigrantes que viveram na Colônia Major Vieira, constatamos que vários deles eram de origem estrangeira. Outra situação análoga ao contexto do cinema brasileiro da época. Os estrangeiros, sobretudo os italianos, foram os responsáveis pela produção e difusão do cinema no Brasil. Haja vista os irmãos Segreto, Cristóvão Auler, Vittorio Capellaro, Luís Barros, Paulo Benetti, entre outros.

Miroel Silveira (1976) justifica essa particularidade pelo fato de muitos imigrantes possuírem certa familiaridade com o ramo fotográfico e, às vezes, alguma experiência no cinema. Atores italianos eram comuns em grupos amadores ou filodramáticos, apresentando um repertório semelhante e um mesmo padrão de interpretação das peças apresentadas nos grandes teatros. (SILVEIRA, 1976, p. 22)

Muito do fetiche e da vontade de atuar no cinema pode ser atribuído ao *sistema de fabricação* de estrelas que encantava as plateias do cinema hollywoodiano: o *star system* norte-americano. Mary Pickford, Theda Bara, Tom Mix, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Dustin Farnum, Mabel Normand, Roscoe Fatty Arbuckle e Rodolfo Valentino são alguns dos nomes mais expressivos desta época. Referências que chegaram ao Brasil, preponderantemente, a partir da década de 1920 quando o cinema norte-americano começou a galgar os degraus para sua quase hegemonia no mercado nacional⁵³. A articulação entre distribuidores, exibidores e a imprensa

⁵³ Nessa época, Hollywood já havia superado os franceses, italianos, escandinavos e alemães, consolidando-se como principal indústria cinematográfica e tornando conhecidos em todo o mundo as suas grandes estrelas.

proporcionou a inserção cada vez maior, nas telas e no imaginário coletivo, dos grandes gêneros – *western*, policial, musical e a comédia – e das grandes estrelas.

Giselle Gubernikoff (1996), ao analisar o *star system* do cinema como fenômeno social observa que foi o público o responsável por essa tendência em transformar os atores dos filmes em heróis e o cinema num ritual de *projeção-identificação*. Ou seja, um fenômeno social em que as estrelas são cultuadas como *deuses* no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética e a mágica. Dessa maneira representavam não somente um personagem, mas a personificação de padrões de comportamento, ditando moda e direcionando os gostos. Ao produzir imagens, o cinema produz também imaginação criando afetividade, significação e posicionando o espectador em relação ao desejo.

A veneração dos mitos cinematográficos enchiam as salas e, com isso, movimentava o mercado do cinema, como descreve Roberto Moura (1987). Segundo ele, a burguesia carioca compreendendo-se como classe transformadora dentro dos novos padrões dos cultuados países centrais, se aproximava atenta dos enredos e personagens do cinema norte-americano, que passava a ter papel civilizatório e ideológico considerável.

A aura mítica do *star system* chegou à *Phebo* através de sua estrela principal: Eva Comello, a Eva Nil. Nascida no Cairo chegou com os pais a Cataguases em 1917. Como ela diz em seu relato, desistiu dos estudos na Escola Normal por não querer ser professora. Preferiu continuar na profissão herdada do pai: a fotografia e o cinema.

Por esse caminho, com o codinome Eva Nil, atuou nos dois primeiros filmes da *Phebo* e em *Barro Humano* (1929) de Adhemar Gonzaga. Época em que despontou nas capas das revistas especializadas.

Tempos depois a Irmã me chamou: Eva, tem matrícula para você na Escola Normal. Muito bem, muito obrigada. Cheguei em casa e falei com mamãe: Oh, me chamou e falou que tem matrícula lá... Mas eu não tenho vontade de ser professora. Eu não quero ser professora! E agora já estou no movimento de fazer cinema... Vou ficar como fotógrafa... e cinema. Só isso! Em vez de frequentar escolas de teatro, escolas de cinema... frequentei o cineteatro Recreio, onde nós assistíamos filmes toda noite... Eu e papai não perdíamos uma noite!

Eva Comello, atriz e fotógrafa.

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 105.

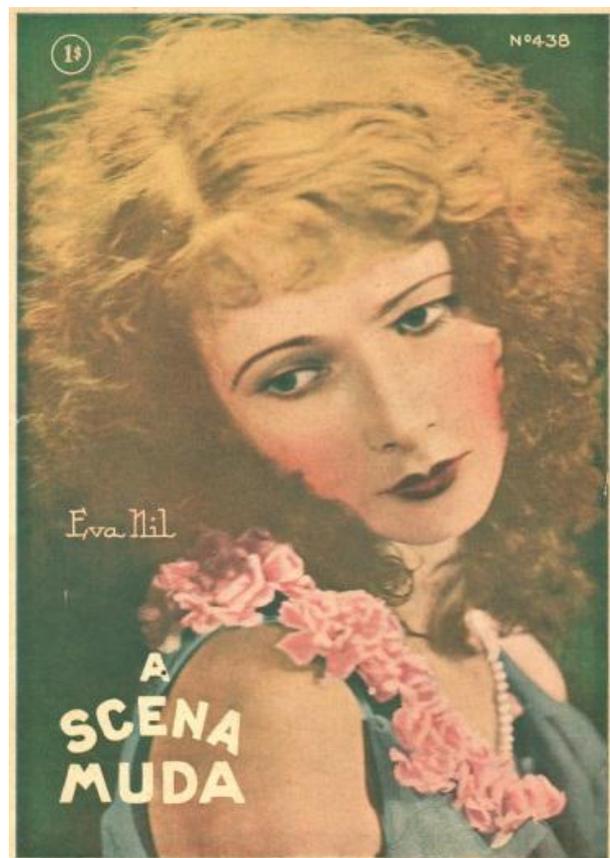
Para Gubernikoff (1996) as reproduções fotográficas das atrizes do cinema brasileiro nos meios de comunicação impressos foram o principal meio utilizado para divulgá-las, sobretudo a *Cinearte*, o maior veículo de difusão do modelo hollywoodiano por aqui [51 e 52].

Tanto para a revista, quanto para Pedro Lima e Paulo Emílio Salles Gomes, Eva Nil é tida como uma das revelações dos filmes produzidos em Cataguases [53]:

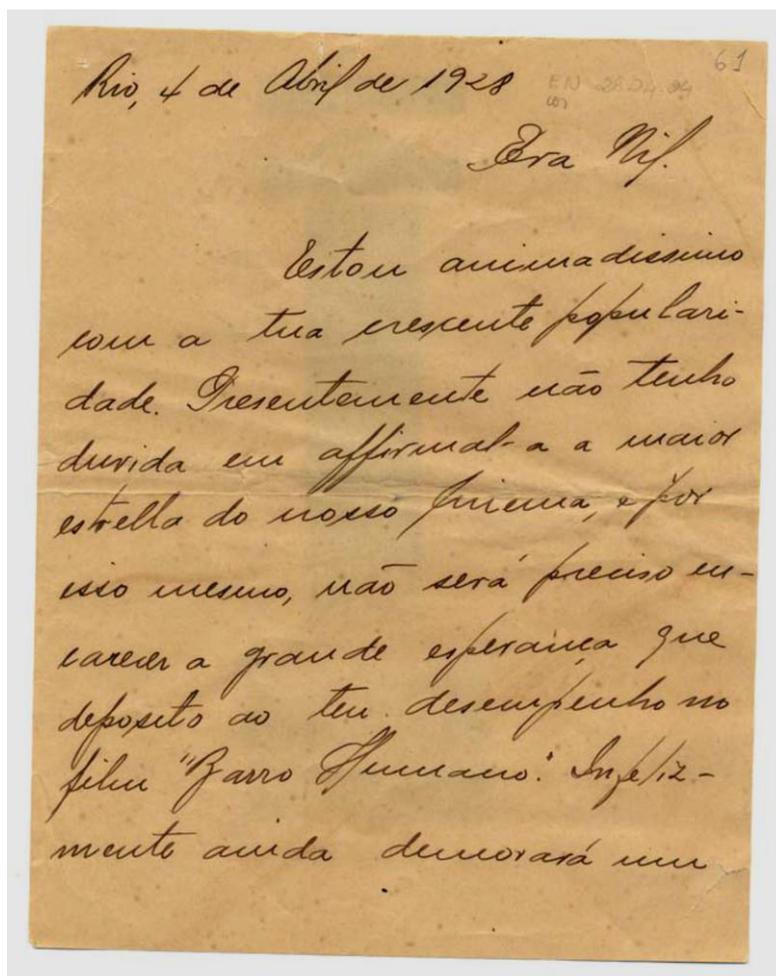
Não restou nenhum dos três filmes em que Eva Nil trabalhou mas adquiri a convicção de que o interesse que ela despertou teve uma profunda razão de ser e que a sua perda empobreceu a obra de Humberto Mauro [...] tudo nos leva a crer que Eva era realmente uma estrela em Cataguases [...] Para os dois que ainda realizará em Cataguases o diretor irá se empenhar muito na escolha das atrizes, mas a perda de Eva Nil nunca será compensada. (GOMES, 1974, p.192)



51. Eva Nil como diva do cinema.
Cinearte, 22/02/1928.



52. Eva Nil na capa de *A Scena Muda*, 1928.



53. Carta de Pedro Lima a Eva Nil elogiando seu trabalho.
<http://www.cinemateca.gov.br>

O sucesso alcançado por Eva Nil tenha sido, talvez, o aspecto que mais incitou os aspirantes a intérpretes de Cataguases encarnar personagens e projetá-los nas telas. Segundo Gomes (1974) a *Phebo* não tinha capital suficiente para bancar o elenco de seus primeiros filmes. Se não era pelo cachê, seria pelo *status* do ser artista; ou por uma aproximação da imagem mítica que Hollywood cuidava de difundir; ou, ainda, pela audaciosa vontade de fazer parte da novidade que era o universo do cinema.

Qualquer que seja a explicação fica clara a interferência da incipiente indústria cinematográfica, a espelho da realidade norte-americana, nos hábitos e nos valores dos moradores de Cataguases. Questão que seria reforçada pela representação que Humberto Mauro faria sobre alguns temas abordados em seus filmes.

OS FILMES

SEQUÊNCIA 1. Apresentando a diva e o mocinho

SEQUÊNCIA 2. O romance acontece.



SEQUÊNCIA 3. Eis que surge o vilão.

SEQUÊNCIA 4. Começam os dramas.



SEQUÊNCIA 5. Mocinho e vilão se enfrentam.

SEQUÊNCIA 6. O *grand finale*: felizes para sempre.



THE END

54. Roteiro típico dos filmes da época.
Imagens capturadas de filmes de Humberto Mauro

De modo generalista, desde os anos 20 a sequência acima foi assumida como padrão clássico difundido pelo cinema [54]. Originado com o movimento da indústria hollywoodiana, tal modelo convencionou uma série de códigos de linguagem, como uma espécie de manual do discurso narrativo amplamente aceito pelo público, tornando-se paradigma para a realização e avaliação do cinema nacional.

Segundo Gonçalves (2004), a preocupação com a abordagem de temas declaradamente brasileiros, presente em produções da primeira década do século XX, foi se arrefecendo. Aos poucos, fazer cinema tornou-se sinônimo de fazê-lo nos moldes norte-americanos.

Até então, o momento mais fértil da produção cinematográfica brasileira foi o da *Bela Época* (1907-1911), período assim definido e denominado por Paulo Emílio Salles Gomes (1974), Vicente de Paula Araújo (1985), Alex Vianny (1959) e Jean Claude Bernadet (1978). Foi quando emergiu a primeira geração de técnicos e realizadores, muitos deles estrangeiros vindos dos mais diferentes ofícios, notadamente da fotografia e da imprensa.

Entre naturais, posados e cantantes⁵⁴, o enredo dos filmes da Bela Época buscava, em sua grande maioria, retratar a vida e o cotidiano da cidade em gêneros como as crônicas policiais e as comédias. As primeiras reproduziam assassinatos e tragédias passionais ocorridos no Rio e em São Paulo como: *Os Estranguladores* (1908) de Labanca, Leal & Cia; *A Mala Sinistra* (1908) de Marc e Júlio Ferraz; *O Crime da Mala* (1908) de Francisco Serrador; *Noivado de Sangue e Tragédia Paulista* (1909) de Antônio Serra. Já as comédias apresentavam a cidade que se modernizava, satirizando acontecimentos e costumes e, não raro, retratando pessoas do povo como em *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908) de Júlio Ferraz; *Os Capadóciolos da Cidade Nova* (1908) e *O Comprador de Ratos* (1908) de Labanca & Leal. (GONÇALVES, 2011, p. 37-39)

⁵⁴ Os naturais eram filmes tipo documentário; os posados filmes de ficção; e os cantantes filmes com enredo musical com atores e cantores interpretando e cantando seus textos, e músicos tocando instrumentos na sala de exibição atrás da tela.

Entre 1912 e 1920, a linguagem cinematográfica assumiu a narrativa de cunho folhetinesco, ideal para o perfil industrial do cinema. Com ela vieram os longas-metragens que demandavam uma complexidade crescente de produção e sofisticados esquemas de divulgação. Nesse momento, houve uma tentativa por parte dos cineastas e produtores brasileiros em emparelhar-se ao desenvolvimento tecnológico ocorrido lá fora. Entretanto, a limitação técnica e os poucos recursos financeiros acarretaram na queda da produção nacional.

Com a diminuição dos filmes brasileiros o público logo aderiu ao substituto estrangeiro. Afinal, também era costume o deslumbramento com o produto importado dos centros europeu e norte-americano. Alguns realizadores, como Antônio Leal e os Irmãos Botelho insistiram na produção de documentários com recursos próprios sem saber, contudo, onde iriam exibí-los. (GOMES, 1980)

Na busca pelo financiamento, uma das estratégias encontradas pelos produtores foi recorrer aos que tinham dinheiro e que queriam aparecer nas telas de cinema, seja para promover seus empreendimentos e produtos, seja por pura promoção pessoal. Assim, os realizadores nacionais *cavavam* o financiamento necessário junto à elite que, por sua vez, acabava controlando o conteúdo dos filmes que financiavam. O que era retratado nas telas passou a ser calibrado pela ótica das elites. Bernardet esclarece que “a produção cinematográfica brasileira assentou-se num documentário exclusivamente ligado a elite mundana, financeira, política, eclesiástica, de que os cineastas tornaram-se dependentes”. (BERNARDET, 1978, p.23)

Longas-metragens construídos a partir da narrativa ficcional; costumes norte-americanos associados à imagem e hábitos da emergente burguesia brasileira; um país querendo veicular a imagem de desenvolvimento: esses foram os componentes que chegavam ao mercado exibidor tornando-se a nova inquietação dos produtores nacionais.

O cinema brasileiro da década de 20 buscou, então, desenvolver seus enredos em ambientes modernos e cultos, espelhados no progresso das capitais. Tratava-se, em grande parte, da ambientação aqui de argumentos e histórias num esforço de

equiparação com a realidade europeia e, sobretudo, a norte-americana. Iniciou-se o período que podemos considerar como de importação dos hábitos e costumes no ambiente fílmico nacional.

Obviamente que a vanguarda nacionalista em afirmação iria se posicionar sobre a influência hollywoodiana nas produções brasileiras. Mário de Andrade, em texto publicado no mensário de arte moderna *Klaxon*, faz o seguinte comentário sobre o filme de José Medina, *Do Rio a São Paulo para Casar*:

Acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são os nossos. E outras coisinhas. É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que tem de bom sob o ponto de vista técnico e não do ponto de vista dos costumes. (ANDRADE, 1922, p. 16)

Dois lados de um mesmo jogo: a modernidade norte-americana difundida por Hollywood e a modernidade brasileira buscando ressaltar os padrões culturais nacionais. Entre eles é que teria que se posicionar o cinema de Cataguases.

No Cinema Recreio, dentre as produções estrangeiras que desaguavam no país, foram exibidas as norte-americanas. A partir de entrevista feita com Humberto Mauro, Paulo Emílio Salles Gomes comenta que até *Valadião o Cratera*, o cineasta não teria visto um filme brasileiro. O primeiro referencial seria o do cinema hollywoodiano de *D. W. Griffith*, *King Vidor* e *Henry King*:

Estávamos em 1926. A escola de cinema era o Cine-Theatro Recreio, onde a minha sagacidade empírica e voraz ia assiduamente beber ensinamentos de cameraman, continuidade e direção, familiarizando-se com a técnica aplicada, o close-up, a fusão, visualização, simbolismo etc. D. W. Griffith empolgava com os gênios criadores que tiram do nada a criatura. Era o tempo em que King Vidor e Henry King, dando cores diferentes ao lirismo – David, o Caçula (“Tol’able David”), por exemplo – descobrindo novos caminhos na técnica em formação, enriqueciam a eloquência da linguagem cinematográfica. (MAURO, 2009 [1952], p. 237)

Além das referências obtidas como expectador, a influência de Adhemar Gonzaga foi fundamental no caminho seguido por Mauro. Gonzaga e Pedro Lima veiculavam constantemente na *Cinearte*, a opinião sobre o que o cinema brasileiro deveria mostrar:

Um aspecto europeu desagrada em geral ao público que deseja ver o moderno, o belo. O filme americano se apresenta filmado no jardim que é Hollywood. O filme europeu se apresenta em becos de um metro de largura, sujos, realistas... Nós não podemos apresentar tipos asquerosos e maltrapilhos como delegados de polícia, como nos filmes realistas europeus. Precisamos apresentar um Brasil bonito, bem vestido, moderno, com os seus arranha-céus e suas fábricas, muitas fábricas... Esse aspecto de país novo e fotogênico que também possuímos. O filme europeu nunca constituiu grande concorrência aos americanos, porque não tem esse aspecto novo de país novo e fotogênico que também possuímos. (*CINEARTE*, 03/02/1932)

Ao assistir *Na Primavera da Vida* (1926), Gonzaga teceu várias críticas a respeito do longa-metragem⁵⁵. A principal delas foi relacionada à quantidade de letreiros. Para ele a significação no cinema é criada a partir de recursos intrínsecos ao uso das imagens - cortes, elipses, enquadramentos, montagens. O princípio seria sugerir sem mostrar [55].

55. O breve parecer sobre Na Primavera da Vida. *Cinearte*, 07/04/1926



⁵⁵ *Cinearte*, 07/04/1926.

Outra insistência do jornalista foi quanto à propaganda, cobrando as fotos das filmagens, como forma de aumentar a expectativa do público em relação ao filme e alimentar o incipiente *star system* nacional:

A Phebo precisa de propaganda. Agora é que eu avalio mesmo como adianta. O pouco que temos feito tem causado furor [...] só com nosso cinema adiantado é que se pode resolver exigindo coisa melhor das fábricas, ou tendo a nossa aqui... Nós temos que ter. Faz parte dos meus sonhos. O cinema falado está causando sucesso e avassalando os EU. (GONZAGA, 1928 apud SCHWATZMAN, 2004, p.43).

Instruções que conduziam Humberto Mauro para o modelo norte-americano.

De fato, na sequência em que foram sendo criadas, as produções da *Phebo* demonstram uma apropriação, filme a filme, de temas caros à crítica como, por exemplo, expor temas tipicamente nacionais transplantados para ambientes e hábitos luxuosos com o intento de mostrar um Brasil civilizado. Imagem que, por certo, pretendia agradar a elite ao se distanciar da representação de um *país atrasado*.

Em *Thesouro Perdido* (1927) ainda estão presentes ambientes, tipos, usos e costumes rurais. Cenas de um Brasil rústico que iria diminuir e desaparecer nos demais filmes⁵⁶, em favor das novidades dos estúdios americanos. Como índices dessa aproximação, temos histórias mais complexas, o uso cada vez mais apurado da montagem e uma maior habilidade na construção de personagens e de situações.

Embora guardasse muito de nossos hábitos rurais, *Thesouro Perdido*, conforme testemunha o próprio Humberto Mauro, foi inspirado em *David, o caçula* (1921), de Henry Kind, que reproduz a vida provincial americana. A referência legara ao filme brasileiro a fórmula *mocinhos e bandidos*, na qual não faltavam perseguições a cavalo, lutas e até mesmo o sacrifício de um dos irmãos. Tudo devidamente

⁵⁶ Dos seis filmes produzidos em Cataguases, apenas três possuem cópias disponíveis no Centro Técnico de Audiovisual (CTAV) do Rio de Janeiro. São eles *Thesouro Perdido* (1927), *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929). Os demais: *Valadião, o Cratera* (1925), *Na Primavera da Vida* (1926) e *Symphonia de Cataguases* (1928), constam como desaparecidos.

adaptado ao contexto regional de Minas Gerais. As cenas mostram a ruralidade mineira, ambientadas em sítios da região de Cataguases, onde estão presentes a criação de bois, as casas de estrutura de madeira com paredes de pau-a-pique, os pequenos armazéns de secos e molhados [56]. Poucas cenas, como de uma casa de campo com piscina e algumas vistas do Rio de Janeiro, tiram o filme de seu caráter exclusivamente regional.



56. Do armazém a criação de bois: apelo rural ainda presente em *Thesouro Perdido* (1927).
Cinamateca Brasileira: <http://www.bcc.org.br>.

Paulo Emílio Salles Gomes argumenta que, na ruralidade de *Thesouro Perdido*, estaria uma suposta ligação de Humberto Mauro com a idade do ouro mineiro. Ela é tida, pelo autor, como um dos prováveis motivos que levaram o cineasta a realçar o cotidiano rural, um mundo mítico já superado na época das primeiras filmagens, mas que guardava parte da história das duas cidades onde Mauro viveu: Além Paraíba e Cataguases:

Dei um passo na sua compreensão quando percebi que inculcar eletricidade nas fazendas e granjas da Mata decadente não era apenas pouco estimulante para a sua imaginação, mas a contrariava frontalmente. Esclareceram-se então as nostalgias prematuras que impregnavam o jovem electricista. Sua afetividade estava colada a uma paisagem, a uma maneira de ser e de viver vislumbrada alguns anos antes pelo colegial em férias. Definindo melhor, sua imaginação aderiu de fato a um mundo ainda anterior e largamente mítico. (...) Sonhando com uma harmonia e uma graça de viver ilusória, com as lembranças da infância além-paraibana e das férias em Cataguases, o Humberto que imagino se assemelha – acentuada a ressalva de uma sensibilidade maior – aos cataguasenses (...) da geração anterior, que teciam a lenda em torno da idade do ouro (GOMES, 1974, p.71).

Não é improvável que as lembranças da infância fossem resgatadas por Humberto Mauro. Carga nostálgica que, provavelmente, sobrelevaram o ambiente regional como uma das referências utilizadas nos primeiros filmes. Não obstante, outro fato extrínseco às naturais recordações podem também ter vindo da ligação de Mauro com intelectuais da literatura, como: Emanuel Teixeira, Sizefredo Resende, Ophir Ribeiro e Alzir do Nascimento Arruda. O grupo fundou em Cataguases o *Grêmio Literário Belmiro Braga* que se reunia regularmente aos domingos para leitura de trabalhos e treinos de declamação e oratória.

Dentre eles, Ophir, casado com a irmã de Mauro, “foi quem o fez conhecer alguns autores, entre os quais, Raul Pompeia com o seu *O Ateneu*” (GOMES, 1974, p. 46). Da literatura, Mauro foi atraído também pelo teatro. Juntamente com Alzir Arruda montou e encenou a peça *A Roça* de Belmiro Braga. Não poderíamos deixar de mencionar o estreito vínculo de Mauro com o grupo *Verde*, que se dedicou à literatura modernista, como veremos no capítulo subsequente.

Segundo Alfredo Bosi (2006 [1970]), no movimento pendular nacionalismo-cosmopolitismo, muitos os escritores do começo do século XX adotaram o regionalismo como tema, expondo os seus contornos físicos e sociais na linguagem em prosa. Voltando as costas para as modas que as elites urbanas importavam, trataram de interpretar o lado brasileiro pesquisando o folclore e a linguagem do interior. Tema que, com outra linguagem, daria o tom nacionalista da práxis modernista na década de 20.

A incursão de Mauro pelo universo da literatura nos permite supor que a maneira crua e explícita com que o cenário e os hábitos rurais foram tratados em *Thesouro Perdido*, tivesse como referência o regionalismo visitado pelos escritores naturalistas do início do século. A ideia de inserir na trama, em meio ao enredo dos faroestes americanos, um mapa partido ao meio que guiaria a uma misteriosa riqueza personifica um mundo fantasioso mais próximo da literatura.

THESOURO PERDIDO (1927) conta a história de Bráulio (Bruno Mauro) e de seu irmão Pedrinho (Máximo Serrano). Após a morte do pai, Bráulio e Pedrinho são criados por um amigo, Hilário, pai de Suzana (Lola Lys), por quem Bráulio se apaixona. Quando Bráulio atinge a maioridade, Hilário lhe entrega um fragmento de um mapa de um tesouro enterrado por seu avô. Uma espécie de herança. Esse fragmento é cobiçado por um bandido e um falso médico, o Dr. Litz (Alzir Arruda). Para conseguir o mapa, os bandidos assassinam um velho, dono de outro fragmento, e raptam Suzana, exigindo a entrega do outro pedaço. Pedro localiza os raptos e, após intensa luta, mata-os. Quando Hilário e Bráulio chegam ao esconderijo, encontram Pedro ferido que morre nos braços do irmão. Diante da tragédia Bráulio desiste do tesouro que amaldiçoara sua família, desfaz-se do mapa e casa-se com Suzana. (SCHVARZMAN, 2004, p. 39)

Outro momento do filme em que se alternam planos de um sapo e uma criança negra, ambos com um cigarro na boca⁵⁷, alude ao universo ficcional presente nas obras de escritores como Monteiro Lobato [57]. Nelas figuras pitorescas e tradições folclóricas entram de forma irônica nas narrativas. Interpretação que vai de encontro à de Sylvio do Amaral Roch:

⁵⁷ Alguns críticos, como o próprio Paulo Emílio e Sheila Schwarzman, viram como certo racismo incorporado dos filmes norte-americanos onde as personagens negras eram habitualmente impregnadas de comicidade ambígua.

Crianças colocam um cigarro na boca de um sapo. Brincadeira típica da roça, coisa de moleque. A ideia é fazer o sapo explodir. Confesso que até hoje não sei se o sapo realmente explode. O filme *Thesouro Perdido* (1927), de Humberto Mauro, também não dá a resposta. Uma das mais belas do cinema nacional, esta é uma cena síntese. Remete à infância, faz lembrar travessuras de menino, nada corretas. Traz um Brasil meio Saci, uma imagem que, para quem não entende de roça, pode parecer um tanto demoníaca: um negrinho fumando e um sapo com um cigarro na boca. Mas poucas sequências retratam tão bem esse país, que é tão familiar e ao mesmo tempo tão difícil de captar. Mauro, ao longo de sua trajetória, vai buscar imagens como essa. Ele acredita no poder do cinema para pensar, discutir e mostrar o Brasil ao brasileiro. (ROCHA, 2010, s.p.)



57. O jogo de quadros com a imagem de uma criança negra e um sapo com cigarros na boca: uma possível referência ao pitoresco presente na literatura de Monteiro Lobato
Thesouro Perdido (1927)
Cinemateca Brasileira: <http://www.bcc.org.br>.

O mundo de *Thesouro Perdido*, que o próprio Humberto Mauro vê como uma liberdade criativa e carregada de improvisos vai, aos poucos, sendo abandonado. Em uma de suas entrevistas, enfatiza os conselhos dados por Gonzaga de que era chegada a hora de mudar a abordagem do seu cinema: “de qualquer maneira, precisas apresentar agora um filme de mais bilheteria. Não são beijos nem farras,

mas um sensualismo elegante. Todo filme deve ter uma boa dose pelo menos de mocidade”. (MAURO apud WERNECK, 2013, p.27)

Com esse objetivo, *Braza Dormida* (1928) assumiu ares de superprodução. Foram contratados do Rio de Janeiro profissionais como o fotógrafo Edgar Brasil que logo se tornaria o melhor iluminador do cinema brasileiro [58].

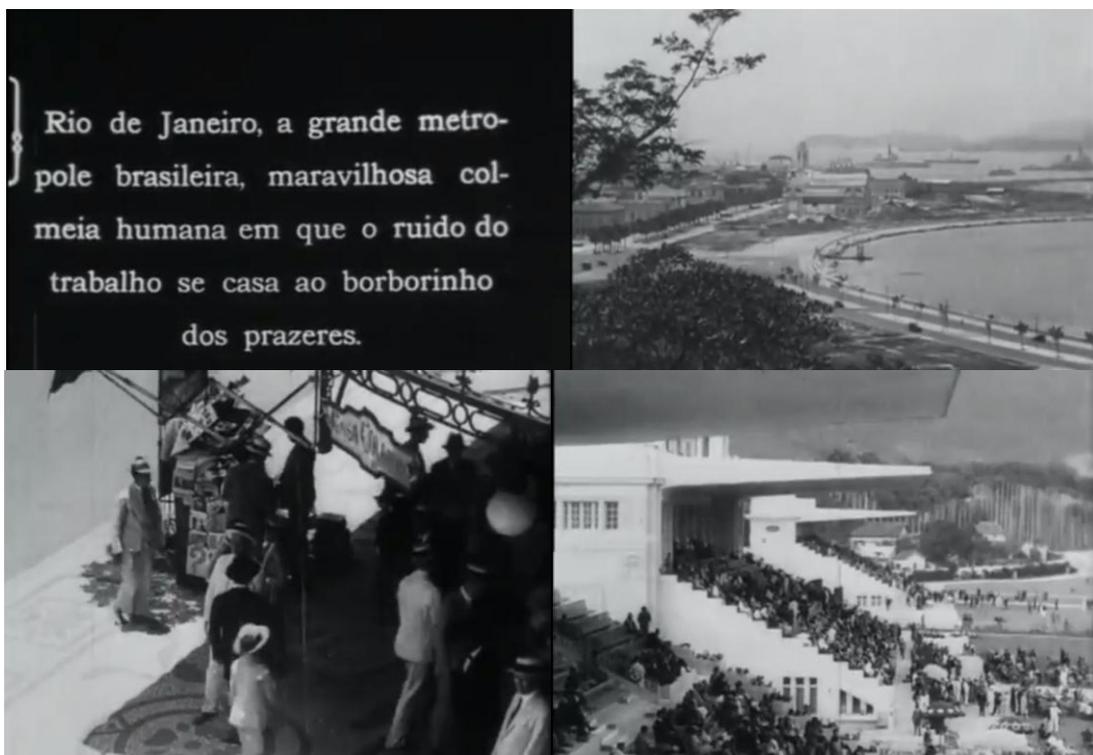
Se nas outras três filmagens as locações ficaram, em sua maioria, restritas à região de Cataguases, em *Braza Dormida* a imagem moderna e desenvolvida do Rio de Janeiro toma o lugar do preponderante contexto rural. É lá que o galã Luís Soares (Luiz Sorôa) vai estudar; onde são filmadas corridas de cavalos; onde mora a mocinha rica Anita (Nita Ney) filha de um rico industrial.



58. Abertura de *Braza Dormida* (1928).
Capturada do filme disponível em www.youtube.com

BRAZA DORMIDA (1928) conta o romance entre Luís Soares (Luís Soroa) e Anita (Nita Ney). O jovem Luís Soares é mandado para o Rio de Janeiro pelo pai industrial, para estudar. Na cidade grande, Luís perde nas corridas de cavalo o dinheiro que lhe restava, o que o obriga a largar os estudos. Casualmente, lê um anúncio procurando pessoa para gerenciar uma usina de açúcar. Luís apresenta-se ao usineiro e é aceito para o cargo. Na ocasião, conhece Anita, filha do milionário, e um interesse mútuo surge entre eles. Já na usina, no interior de Minas Gerais, Luís mostra-se eficiente e trabalhador. Enciumado, o ex-gerente e vilão Pedro Bento escreve cartas anônimas ao dono da usina revelando o namoro de sua filha com Luís. Não querendo o romance, o pai manda a filha de volta ao Rio de Janeiro. Luís vai à capital no dia do aniversário de Anita. Aproveitando sua ausência Pedro Bento dinamita a chaminé da usina. Luís e Pedro Bento discutem e lutam à beira dos tanques de melado fervente. Durante a briga, Pedro Bento cai na caldeira de melado e morre afogado. O usineiro descobre que Luís é filho de um velho colega e amigo seu. Anita e Luís casam-se e partem em lua-de-mel. (SCHVARZMAN, 2004, p. 46)

O filme começa com tomadas de paisagens cariocas, símbolo da grande cidade moderna, mostrando a agitação de pessoas se movimentando apressadamente pela calçada; os carros e os bondes; o Jóquei e os espectadores das corridas de cavalo. Característica herdada dos filmes naturais da primeira década do século XX, que fizeram das cidades e da sua modernização um de seus assuntos de maior interesse [59].



59. Imagens de *Braza Dormida* (1928) filmadas no Rio de Janeiro. Capturada do filme disponível em www.youtube.com

As cenas no Rio de Janeiro introduzem o personagem de Luís Soroa: filho de industrial que foi estudar na capital. Estilo de vida próximo dos filhos das famílias nobres de Cataguases [60]. Alguns dos membros dos clãs dos Vieira Rezende e dos Peixoto deixaram o interior para estudar engenharia ou direito em capitais como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Ainda que em condição financeira inferior, foi o caso também de Humberto Mauro.



60. A sofisticação, reivindicada por Adhemar Gonzaga, define os personagens de *Braza Dormida* (1928).
Cinemateca Brasileira: <http://www.bcc.org.br>.

A referência que ainda tenciona a modernidade da grande cidade e o contexto regional é a da usina açucareira, palco das lutas entre o mocinho e o vilão. Dela é mostrado o maquinário; a chegada da cana; os tanques de melado; o ensacamento do açúcar. Atividade familiar à região da Zona da Mata, onde municípios como Visconde do Rio Branco e Ponte Nova tiveram na produção açucareira a principal fonte econômica.

O olhar moderno de Mauro aparece, precisamente, na intenção de desatrelar a ideia de trabalho do tradicional de cultivo da terra ou de animais. O tempo do labor e da geração de capital econômico vem associado à máquina. A usina com sua alta torre simboliza esse novo lugar. Assim caracterizado, o campo aparece apenas como fonte de matéria prima, onde as plantações de cana são extensão da indústria e da modernização. A cidade se torna o centro ao redor do qual gravitava a vida rural. Não o seu oposto.

A usina é, ainda, onde o glamour e o romantismo das outras locações desaparecem. Tratada como o lugar da rudeza é lá, e nos bares frequentados pelos trabalhadores, os ambientes dos personagens mais simples. Segundo Schwarzman (2004), é o reino dos instintos e um ambiente masculino, por excelência, onde está representada uma parcela daqueles que Mauro parece caracterizar como *o povo*. Retrata ao mesmo tempo o progresso e o fim da fantasia. Intencional ou não, é também o cenário de ação do vilão que morre numa caldeira de melado fervente, trazendo como mensagem subliminar a associação entre o ambiente industrial, tratado de maneira sombria, e a perversidade daquele que representa o vilão da história [61].



61. A imagem da usina associada à rusticidade e à máquina em *Braza Dormida* (1928).
Capturada do filme disponível em www.youtube.com

Se no filme anterior Mauro elegeu como tema o estilo *far-west*, mesclado com o pitoresco e o extravagante como na literatura naturalista, nesse adere à visão dramática e romântica. O idílico é representado pela paisagem natural. Porém, não mais como ambiente rural com seus casebres, vacas e estábulos. A natureza é paradisíaca, não produtiva, vista num tom campestre. São paisagens aprazíveis que remetem a uma atmosfera lírica composta pela luminosidade, por montanhas, árvores e rios. Cenário do romance entre Anita e Luís.

Nesse ambiente campestre são enfatizados elementos como uma vitrola e discos de vinil. Os personagens trazem nos figurinos a clara referência do modo de vida urbano, da elite bem sucedida. Anita usa saltos altos, chapéus e vestidos esvoaçantes que, em contraste com a paisagem, evidencia a imagem de moça da cidade a passar alguns momentos no campo. Assim como Luís, com os cabelos impecavelmente vaselinados, ternos e sapatos sempre lustrosos [62].



62. A natureza idílica contrastando com a vitrola, as roupas e o automóvel. *Braza Dormida* (1928)
Capturada do filme disponível em www.youtube.com

Percebemos, em *Braza Dormida*, a tentativa de equilibrar a espontaneidade de *Thesouro Perdido* com as induções de Adhemar Gonzaga e o apelo à fotogenia reivindicada pela *Cinearte*.

A quinta e última produção da Phebo foi o longa-metragem *Sangue Mineiro* (1929). Segundo Alex Viany (1959), foi o filme mais caro da *Phebo* custando em torno de 48

contos⁵⁸. Paulo Emílio (1974), Sheila Schwarzman (2004) e Maurício Gonçalves (2009) atribuem o fato de Adhemar Gonzaga, através da *Cinearte*, tentar introduzir a *Phebo* e Humberto Mauro na indústria do cinema nacional.

Sem dúvida, *Sangue Mineiro* substituiu definitivamente os hábitos e cenários rurais por uma Minas Gerais de feições modernas. Tanto que a abertura do filme mostra Belo Horizonte, a jovem capital, representada pelo conjunto eclético da Praça da Liberdade. Da cidade prevalece o tom *belle époque* associado ao padrão afrancesado da arquitetura do final do século XIX. Já a casa da família rica foi ambientada no *Solar de Monjope*, casarão em estilo neocolonial do Rio de Janeiro [63]. Ali o estilo parece querer caracterizar a identidade mineira adaptada aos tempos modernos.



63. A modernidade travestida pelo neocolonial. *Sangue Mineiro* (1929). Capturada do filme disponível em www.youtube.com

⁵⁸ A saber, *Na Primavera da Vida* custou 12 contos; *Thesouro Perdido*, 20 contos; e *Braza Dormida*, 36 contos.

SANGUE MINEIRO (1929) - O filme trata das desventuras amorosas de Carmen. Depois que perdeu seu pai, a jovem Carmen (Carmen Santos) vivia sob a proteção de seu tutor, Juliano Sampaio, dono de um hotel em Belo Horizonte. Ambos viviam felizes no solar da rica família. Juliano tinha uma filha, Neuza, que estudava num colégio da capital. Numa noite de São João, Carmen, apaixonada por Roberto, amigo da família, vê seu amado beijando Neuza. Diante da decepção, Carmen tenta o suicídio jogando-se num lago, mas é salva por dois jovens que a recolhem numa fazenda. Os dois rapazes apaixonam-se por ela, ao mesmo tempo em que sua família a procura. Após encontro com sua irmã e seu ex-namorado, Carmen os perdona e aceita o pedido de casamento de um dos jovens, enquanto o outro mantém seu amor em segredo. (SCHVARZMAN, 2004, p. 56)

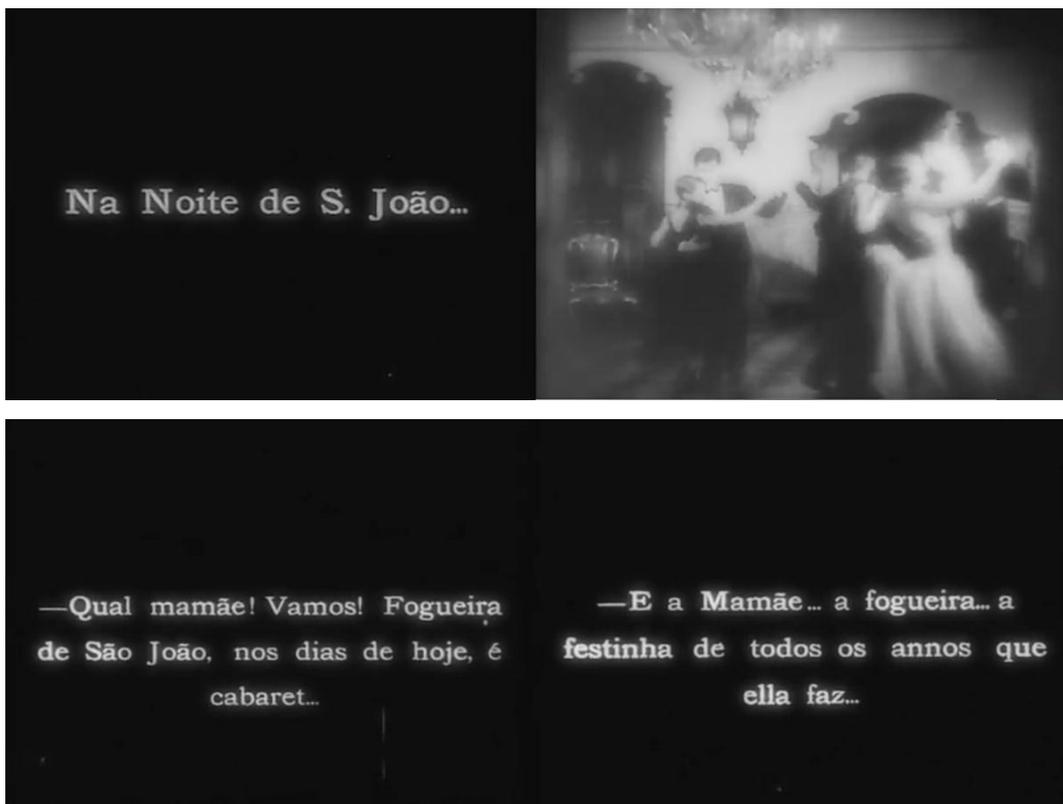
A vida moderna é também simbolizada na tomada em que Carmen, uma das protagonistas, dirige o carro da família com extrema naturalidade. À novidade representada pelo neocolonial soma-se à imagem do automóvel conversível dirigido por uma das mocinhas do filme. Por fim, o letreiro que apresenta a personagem Neuza, anuncia uma “garota moderna educada à americana”, o que evidencia a americanização adotada por Mauro [64].



64. A garota moderna criada à americana dirige o automóvel em *Sangue Mineiro* (1929). Capturada do filme disponível em www.youtube.com

Nas próximas sequências do filme, outro letreiro anuncia uma festa de São João. Ao contrário do que se esperaria de uma festa eminentemente popular, as cenas mostram um refinado baile no solar neocolonial, com os personagens trajados a rigor incluindo *smoking* para os homens. Num primeiro julgamento parece tratar-se de uma cacofonia cometida por Mauro. Entretanto, na totalidade da obra, concluímos ser um dos questionamentos de Mauro acerca da manutenção de

certos costumes. Mauro parece buscar na festa de São João a medida entre o discurso que apregoava a necessidade de mudança e uma mentalidade que resiste as suas consequências. Nesse sentido, cria uma contradição entre a imagem do que seria nacional desprovido do que lhe seria típico. Apresentando-o travestido da imagem vigente do progresso, da civilidade, do moderno [65]. Ou seja, expõe o choque entre hábitos tradicionais num mundo já de aparência cambiante.



65. Festa de São João em traje de gala. *Sangue Mineiro* (1929). Capturada do filme disponível em www.youtube.com

Tal interpretação concorda com a análise feita por Sheila Schvarzman que julga tratar-se da tensão entre o tempo que muda e o que deve permanecer, projetada por Humberto Mauro. Uma visão da chegada das novidades não em seus aspectos exteriores, mais facilmente mutáveis e fáceis de compor, mas nos mais resistentes traços de comportamento arraigados na memória coletiva. Para a autora esse foi um dos elementos recorrente em suas tramas.

Entretanto, a opção feita por Humberto Mauro suscitou uma série de considerações pelos estudiosos do cinema. Paulo Emílio Salles Gomes comenta que, aos poucos, os filmes deixaram de retratar a realidade brasileira, indo rumo ao Brasil ficcional e elitista, a desaguar num universo diegético socialmente mais alto, equivalente ao expresso na média dos filmes urbanos dos Estados Unidos:

Depois que em 1926, Humberto Mauro apresentou *Na Primavera da Vida* para Adhemar Gonzaga, esforçou-se para seguir à risca as lições da escola de Cinearte [...] *Na Primavera da Vida*, *O Tesouro Perdido*, *Braza Dormida* e *Sangue Mineiro* traçam a curva dessa influência através dos mais variados enfoques. Foi anotada, por exemplo, a presença em todos eles de uma personagem do repertório dramático, o pai nobre, cuja posição social cresce de filme para filme. Um modesto vigia fiscal vira sitiante abastado que se transforma em usineiro burguês para se metamorfosear finalmente em aristocrata industrial. As casas modestas de *Na Primavera da Vida* se prolongam em *Tesouro Perdido* onde já aponta a sede de uma chácara luxuosa e as residências citadina e rural de *Braza Dormida* se eclipsam para dar lugar ao solar suntuoso de *Sangue Mineiro*. O mesmo sucede aos exteriores. Dos quintais interioranos a paisagens agrestes dos dois primeiros - que ainda insiste no terceiro - passamos para uma paisagem cada vez mais domada até chegar aos jardins e bosques do último, moldura natural e confortável para o drama de gente rica [...] Em suma, de fita para fita, Humberto Mauro se modernizava de acordo com a orientação da escola de Cinearte... (GOMES, 1974, p.451-453)

Para Renato Ortiz (1989), a situação do cinema brasileiro das três primeiras décadas do século XX ecoa a intenção forçosa de construir sonhos e fantasias de modernidade. O cinema brasileiro viria então funcionar como um instrumento dessa inserção ilusória, refletindo não somente uma dependência dos valores estrangeiros, mas revelando um esforço de esculpir um retrato do Brasil condizente com o imaginário civilizado e reforçado em coro pelas camadas dominantes: o que diriam os estrangeiros de nós (ORTIZ, 1989, p.32).

Com outro olhar Janet Wolff (1982), ao discutir a produção social da arte, considera a intervenção artística como uma possibilidade; como algo em potencial não sendo, sempre e totalmente, conduzida pela base social e ideológica numa relação de

determinismo uniforme e unilateral. Para a autora, a produção artística pode representar um veio antecipatório de uma mudança que estaria a caminho.

Com essa inflexão, o caso do cinema nacional na década de 1920, pode ser vista como uma produção cultural manifestando uma vontade antecipatória de modernização. Preparando o espaço social para as mudanças que viriam. Não estando, necessariamente, alienada ou à parte da realidade cultural do país, mas já representando características e interesses de uma situação iminente.

De fato, o Brasil da Primeira República, mostrava o desejo por mudanças coexistindo com as resistências mais conservadoras. Contexto que nos permite relativizar algumas críticas feitas à produção cinematográfica e que, de certa forma, recaem sobre Humberto Mauro.

Havia, sem dúvida, um mimetismo e uma influência americana na forma de conceber e levar adiante a ideia de um cinema brasileiro de molde industrial e de grande público, como, aliás, em várias partes do mundo.

No entanto, a história mostra que os ideais e ideias, bem como as tensões expostas pelo cineasta, estavam na sociedade como um todo. Não era apenas Adhemar Gonzaga e a *Cinearte*, mas as elites e seus letrados que estavam em busca de uma nova identidade como bem acentua Durand (2009).

Tratava-se, portanto, da busca de uma nova fotogenia para o Brasil daquele momento. Que aspectos privilegiar: a imagem de uma sociedade com hábitos burgueses cada vez mais emergentes ou uma sociedade original lembrada por seus elos passadistas? Questão posta já a partir dos meados do século XIX, mas que se atualizaram e persistiram por boa parte do século XX [66].

—Os tempos mudaram. E as tradições se fôram com os tempos...

—Desapareceu o culto pelas coisas bellas do passado.

66. Uma apologia ou crítica aos novos tempos? *Sangue Mineiro* (1929).
Capturada do filme disponível em www.youtube.com

Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Humberto Mauro revelou não trabalhar com roteiro ou diálogos pré-definidos. Tinha ideia do que queria filmar, mas deixava-se levar pela própria situação:

Eu nos meus filmes, nunca pus nada no papel. Dividia o argumento em sequência. O cenário era o desdobramento. Eu sempre fiz de improviso. É como se estivesse escrevendo. Os planos não eram determinados antes. Há coisas bonitas que você vê de improviso e tem que filmar. (MAURO, 1966 apud SCHVARZMAN, 1994, p. 68)

Nesse pequeno trecho Mauro assume-se como um criador receptivo e disposto a revelar o mundo que estava a sua volta. Entendemos, portanto, que se em *Sangue Mineiro* o rural e regional dão lugar à fisionomia de uma sociedade rica e moderna, é porque esse era também um dos retratos do Brasil daquela época.

Fisionomia presente também em Cataguases que se formava entre polaridades como o rural, representado pelas fazendas, e o urbano, representado pela indústria têxtil. Isso imerso num contexto social composto por imigrantes, operários, industriais, cafeicultores, trabalhadores agrícolas, advogados, médicos, engenheiros. Universo que os filmes do Ciclo de Cataguases expuseram nas telas.

Mais uma vez Cataguases com seu cinema esteve atrelada às novidades que transformavam o país. Manifestação que ocorreu paralelamente a produção

literária do grupo *Verde*. Enquanto Mauro manipulava imagens, um grupo de jovens se dedicava a escrever:

Sempre fui amigo dos meninos da Verde, do Francisquinho, do Fusco, daquele que tá no Rio Grande, o Guilhermino, do Enrique de Resende. O Enrique, por exemplo, era meu amicíssimo. As legendas de Na Primavera da Vida foram feitas por ele. O pessoal da Verde levava a sério a aventura do cinematógrafo, tanto que eles visitaram o estúdio da Phebo. (MAURO, Humberto, 2009 [1952], p.237)

No primeiro número da revista publicada pelo grupo, o filme *Thesouro Perdido* é reverenciado em tom ufanista:

O Brasil é dos brasileiros. E todo o fã que acompanha com interesse o progresso da nossa cinematografia deve assistir a esse filme onde o Sr. Humberto Mauro revelou-se um diretor de peso! Talvez o melhor do Brasil. (Revista *Verde*, set. de 1927, p.31).

Situação que revela a conexão entre as ideias que permearam a produção cinematográfica e literária de Cataguases, para a qual, partiremos a seguir.



REVISTA VERDE
Arte e cultura impressa



GINÁSIO DE CATAGUAZES



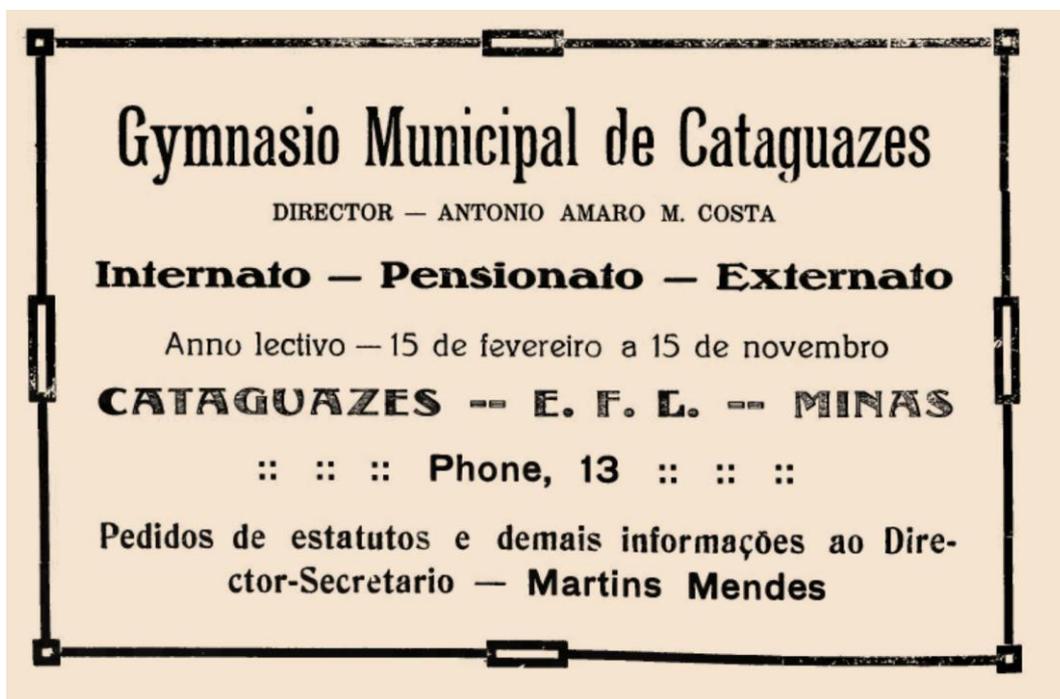
67. Antigo Ginásio de Cataguazes.
(COSTA, 1977, p. 70)

O Cineteatro Recreio foi o palco das aventuras cinematográficas de Humberto Mauro. A partir dele foi possível relacionar Mauro, Comello, o cinema e Cataguazes.

Situação análoga envolve o Ginásio de Cataguazes [67] e o grupo *Verde*. Guilhermino César menciona o ambiente estudantil como um dos motivadores do fenômeno literário ocorrido paralelamente ao ciclo cinematográfico:

...mas surgiu o fenômeno Cataguases, o fenômeno literário em Cataguases. Era o que eu achava, pois era um negócio esquisito um fenômeno literário em uma cidade tão pequena. Surge em 1927, por efeito de um ginásio muito bem estruturado, onde se aprendia realmente alguma coisa; por efeito de uma boa casa de espetáculos, onde realmente se podia projetar filmes; por efeito dos jornais do Rio de Janeiro, que chegavam lá todos os dias às 17:05 da tarde pela estrada de ferro Leopoldina... (CÉSAR, 1978, p.65)

Por esse ambiente começaremos a descortinar o fenômeno Verde, assumindo o Ginásio como elo entre a cidade, a literatura e o grupo da vanguarda literária [68].



68. Propaganda do Ginásio de Cataguases veiculada nas páginas da Revista Verde. Revista Verde, set. 1927 – Edição fac-similada de 1972.

A ideia de fundar um estabelecimento de ensino secundário em Cataguases foi cogitada pela primeira vez em 1898, como mostra a Lei nº 86 de 15 de outubro daquele ano, promulgada pelo Agente-Executivo Municipal Antônio Cavalcanti Sobral:

Art. 1º - Com o título de Ginásio de Cataguases será criado e mantido pela Câmara Municipal desta cidade, um estabelecimento de instrução secundária, modelados pelos estabelecimentos congêneres, custeados pelo governo do Estado. (COSTA, 1977, p. 69)

Essa foi a intenção dos dirigentes da cidade e das *camadas mais cultas*, como menciona Costa (1977, p. 69). Entretanto, por motivos financeiros, o poder público não teve como arcar com o custo do investimento. Cerca de uma década depois, a ideia foi retomada e financiada por um grupo de comerciantes locais, tendo à frente os portugueses Manuel Ignácio Peixoto e João Duarte Ferreira. Fato noticiado pelo jornal *Cataguazes*:

Temos informações positivas e seguras de que um grupo de capitalistas e comerciantes da nossa praça, a cuja frente se acham os Srs. Manoel Ignácio Peixoto, João Duarte Ferreira e Antônio Henriques Felipe está organizando uma associação para o elevado e profícuo fim de fundar nesta cidade um Ginásio e uma Escola Normal. (JORNAL CATAGUAZES, 17/10/1909)

Em 31 de março de 1910 foram inaugurados o Ginásio e a Escola Normal, nas chácaras Granjaria e Drummond respectivamente; o que, para Costa (1977, p.70) representou “a vontade de elevação do nível cultural em igualdade de condições com o desenvolvimento econômico”.

Entre 1911 e 1913, o ginásio esteve filiado ao Colégio Americano Granbery de Juiz de Fora. Nesse curto período, o ensino seguiu a prática educativa metodista que estimulava a criação de grêmios literários como uma espécie de laboratório prático de aprendizagem de expressão verbal, oratória e de interpretação artística⁵⁹.

No começo de 1914 o vínculo passou a ser com o Ginásio São José de Ubá, até 1917, quando foi adquirido pelo professor Antônio Amaro Martins da Costa. Em 1927, foi elevado à categoria municipal sob a denominação de Ginásio Municipal de Cataguases. (COSTA, 1977)

⁵⁹ Histórico do Instituto Metodista Granbery de Juiz Fora. Disponível em: <http://www.granbery.edu.br>. Acessado em: 07 de abr. de 2014.

Com a mudança em 1914 a orientação metodista foi substituída pelo modelo de ensino difundido pelo Ginásio Nacional do Rio de Janeiro (antigo Colégio Pedro II). O curso secundário padronizado pelo Ginásio Nacional matinha as características do ensino francês que objetivava a preparação da elite para o ingresso nos cursos superiores. O currículo seguia o tipo enciclopédico, onde os estudos clássicos e literários predominavam. (GONÇALVES, 2005; HAIDAR, 1972).

Guilhermino César, estudante do Ginásio de Cataguases no período ainda de primeira República, comenta que o ensino literário percorria da tragédia clássica francesa de Racine aos modernistas brasileiros:

Um Ginásio com 80 alunos, mas com uns 20 professores de primeira categoria que obrigavam a gente a decorar o texto clássico, a traduzir Racine com 11 anos de idade e, sobretudo, ensinavam a gente a escrever a língua portuguesa. Nos jornais, que nós líamos todos – porque a cidade dava tempo para isso –, estava o país onde desencavaram o Modernismo de uma maneira impiedosa, fazendo caricatura mais engraçada que conheço acerca do que chamavam o futurismo [...] Os jornais daquela época publicavam mais literatura que hoje. Lá estava, por exemplo, Ronald de Carvalho, e colaboravam Prudente de Moraes Neto, Ribeiro Couto, Graça Aranha, Rodrigo de Melo Franco, Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, tutti quanti... A Gazeta de Notícias tinha os rodapés literários de Agripino Grieco; e n'O Jornal, o famoso rodapé que saía aos domingos de Tristão de Athayde. E nós de Cataguases líamos tudo por uma razão muito simples: o nosso ginásio era obrigatória a leitura de jornais. Aos domingos, a gente era obrigado a ir ao ginásio para assinar ponto. Isso significava ler, declamar uma poesia, apresentar uma pequena crítica literária. Abençoados mestres que tiveram a iniciativa, naquele ano, de tornar o ginásio uma coisa viva, e não um arquivo de jovens. Os nossos professores levavam livros do dia, mostravam para a gente as capas das revistas: Já leram esse artigo? Não, o senhor não leu? Vai ler e resume na próxima vez. Quer dizer então que tínhamos uma vida literária intensa, tanto que no ginásio havia uma coisa chamada Grêmio Literário Machado de Assis. Quem não pertencia a ele não tinha status e não arranjava namorada. E não tinha as graças do diretor, porque ele dizia assim: aluno que não vai ao grêmio literário, pra mim não é aluno. (CÉSAR, 1978, p. 64-68)

Do ginásio, Guilhermino César destaca a figura do professor Francisco Cleto Toscano Barreto e a de João Luís de Almeida, filho de um rico e influente fazendeiro da região, que estudava no Rio de Janeiro e semanalmente ia a Cataguases levando as

novidades literárias da capital. Os dois foram alguns dos responsáveis por incentivar leituras de autores como Alphonsus de Guimarães, Vicente de Carvalho, Guerra Junqueiro, Menotti del Picchia, Afonso Arinos, João do Rio, Monteiro Lobato, Hoffmann, Machado de Assis, Balzac, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Augusto Meyer, Raul Leoni, Jackson de Figueiredo, Afonso Arinos e Tristão de Athayde. Vemos aí, fortes influências do modernismo na literatura fazendo parte da rotina literária dos jovens estudantes de Cataguases:

Fomos colhidos pela insurreição modernista. O ginásio fervia de literatura mal assimilada. Seus estudantes liam de tudo um pouco, principalmente os novos da semana de Arte Moderna e respectivos sequazes espalhados pelo Brasil. (CÉSAR, 1979a, p. 3)

Outro dado importante foi a mítica presença do *Grêmio Literário Machado de Assis*, desde sua fundação em 13 de maio de 1914. Em eventos como as tertúlias dominicais, eram lidos poemas de natureza romântica. Além desses encontros, o jornal *O Estudante* foi o principal veículo de divulgação de trabalhos literários. Num dos prospectos de divulgação do Ginásio de Cataguases, os dizeres mencionam que em suas colunas eram publicados como prêmio, “os trabalhos mais interessantes dos alunos”⁶⁰.

Segundo Joaquim Branco Ribeiro Filho (2002) os primeiros ensaios do grupo *Verde* foram publicados naquele jornal. O autor atribui ao ambiente aglutinador do Grêmio a convivência, as relações de afetividade e sociabilidade que aproximaram os membros do grupo:

Era uma vez...nove rapazes mineiros residentes em Cataguases. O que faziam? Muitas poesias, contos, crônicas, romances, mas isso tudo ao longo das respectivas existências. Juntos estudaram, participavam do Grêmio Literário Machado de Assis, colaboraram em jornais locais, trocaram livros e, provavelmente, sonhos e aspirações. Os jornais locais, especificamente o *Mercúrio* serviram de “tubo de ensaio para a aventura modernista”, assim como as sessões do grêmio também foram veículos para os poemas “revolucionários” do grupo. (RIBEIRO FILHO, 2002, p.53)

⁶⁰ Os prospectos fazem parte do acervo histórico do atual Colégio de Cataguases.

Concordando com a afirmação de Alfredo Bosi (2006 [1970]) que os ideais estéticos não vêm de chofre, devemos considerar que a influência recebida por grande parte dos modernistas brasileiros veio do contato com as vanguardas em prolongadas estadias na Europa. Aspecto também ressaltado por Durand (2009). Pioneiros que fizeram circular pelos jornais e revistas nacionais termos como futurismo e poemas de versos livres ao estilo francês desde 1914.

Por esses meios impressos a vanguarda atingiu o grupo de Cataguases, sobretudo, no ambiente literário propiciado pelo Grêmio Machado de Assis. O Grêmio pode ser visto, portanto, como o principal formador da competência literária e, através do jornal, o veículo inicial para os poemas revolucionários dos estudantes Guilhermino César, Ascâncio Lopes, Camilo Soares, Fonte Boa, Francisco Ignácio Peixoto, Oswaldo Abritta e Rosário Fusco. Com eles Martins Mendes e Enrique de Resende, já mais velhos e com a vida profissional consolidada⁶¹, fundaram o grupo *Verde*:

Naquele ano de 1927, alguns jovens – bem jovens ainda – cervejando certa noite no bar do Fonseca, e, ao mesmo tempo, equacionando problemas de literatura e estética, entenderam de fundar a Verde, assim batizada porque verde quer dizer mocidade, e mocidade é insurreição. Então esses loucos e visionários (assim eram tidos e havidos os modernistas) encontravam-se o autor desta pequena história sentimental de Cataguases. (RESENDE, 1969, p. 100)

“Loucos e visionários” escritores que deixaram como legado revistas, livros e jornais publicados a partir da década de 1920.

⁶¹ Martins Mendes era professor e Enrique de Resende era engenheiro.

OS VERDES DA VERDE⁶²

Os nomes de Rosário Fusco, Camilo Soares, Francisco Ignácio Peixoto, Guilhermino César, Ascâncio Lopes, Christóphoro Fonte Bôa, Enrique de Resende, Oswaldo Abritta e Martins Mendes, aparecem registrados na historiografia da literatura brasileira como membros do grupo *Verde* de Cataguases, responsável por publicar uma das importantes revistas de vanguarda do Brasil.

Além da revista, a maioria desses escritores publicaram também livros, com maior ou menor grau de filiação ao modernismo. A partir de uma breve biografia, buscaremos arrolar os demais trabalhos desses autores, para mostrar que o fenômeno literário de Cataguases não se limitou aos seis exemplares da *Verde*.

O critério para apresentação do grupo seguiu a sequencia da narrativa *A cidade e alguns poetas* de Enrique de Resende:

Minas acompanha S. Paulo e Rio em todas as suas modernas manifestações estéticas [sic], não desmentindo, assim, que sempre foi, é, e ha de sempre ser o berço dos que se degladiam pelas supremas aspirações, — hontem [sic], a liberdade politica, hoje, a liberdade de pensamento. Mas o movimento modernista em Minas não se limita ao de Bello-Horizonte [sic] e Juiz de Fora. Também aqui, nesta pequenina cidade de algumas milalmas [sic], cresce a flor maravilhosa do espirito moderno. Vindo de um centro de intellectuaes [sic] aqui vivi dois anos [sic] e meio na mais completa ignorância de que em Cataguazes, minha cidade natal, também se cultivava “a vagabundagem lírica do espirito...” E eis que uma bela tarde me apareceu Rosário Fusco... (VERDE, 01/09/1927, p.10)

⁶² Título utilizado por Guilhermino César no texto publicado em 1978 na edição *fac-similar* em comemoração aos 50 anos da *Verde*.

ROSÁRIO FUSCO

São Geraldo, MG, 1910 – Cataguases, MG, 1977.

... E eis que uma bela [sic] tarde me apareceu Rosário Fusco, poeta de uma sensibilidade estranhíssima, cujos versos cheirando as mais profundas raízes que se afinam no seio moreno da terra brasileira, souberam abrir na minha sympathia [sic] um lugar que é hoje bem seu.... (VERDE, set. 1927, p.10)

Rosário Fusco de Souza Guerra, filho do comerciante italiano Rosário Fusco e da lavadeira Auta de Souza Guerra, foi levado órfão de pai em seus primeiros meses de vida para Cataguases. Lá, estudou na Escola Maternal Nossa Senhora do Carmo e no Ginásio Municipal de Cataguases.

Com situação financeira distinta dos demais, trabalhou em diversos ofícios enquanto estudava: servente de pedreiro, pintor de tabuletas de cinema, aprendiz de latoeiro, lavador de vidros, prático de farmácia, auxiliar de correntista numa casa bancária, professor de desenho e bedel do ginásio.

Em 1925, iniciou intensa correspondência com o grupo modernista de São Paulo, quando começou a publicar seus poemas no jornal *Mercúrio* [69] da Associação Comercial de Cataguases, dirigido por Guilhermino César. Escreveu também para o *Boina* e o *Jazz Band* [70]. Intitulado “*Quinzenário moderno e mundano*”, o *Jazz Band* foi tido como um precursor da revista: “o nosso movimento Verde nasceu de um simples jornaleco da terra – Jazz Band”. (MANIFESTO VERDE, 1927)

ASSIG. POR ANNO
Para fóra 68000
Num. avulso 8300

MERCURIO

ASSIG. POR ANNO
Para fóra 68000
Para cidade 58000

Orgão da Associação dos Empregados no Commercio de Cataguazes
COM DIRECÇÃO DA MESMA

COLLABORADORES DIVERSOS

Anno I

Cataguazes, Agosto de 1925

Num. 1

Ao que vimos

Apresentamo-nos hoje ao publico, de fronte erigida e animo sereno, propondo-nos firmemente propugnar com toda a força das nossas convicções pelo progresso constante das classes commerciaes.

Orgão da «Associação dos Empregados no Commercio», é bem de ver que o nosso escopo principal será norteado pelo interesse masculino da classe a que pertencemos e á qual dedicaremos o melhor do nosso esforço nas columnas deste mensario que hoje inicia a sua publicação.

Orgão de classe, no entanto, não quer isto dizer que deixaremos no olvido outros assumptos de relevancia masculina ao progresso da magnifica Cataguazes. Não. Tanto quanto em nós couber, mereceremos o melhor da nossa attenção tudo quanto se relacionar com a *urbs* cataguazense, por cujo desenvolvimento nos batemos com perseverança, carinho e elevada solicitude.

Sem querermos, absolutamente, dar feição partidária á orientação deste jornal, não deixaremos, todavia, de elogiar os bons actos da criteriosa e honesta administração que nos vem felicitando e á frente da qual se encontra a figura do preclaro dr. Antonio Lobo de Rezende Filho.

Palavras de louvor não

regatearemos tambem aos dirigentes da nossa politica quando, como actualmente, temos na alta administração do Estado um cataguazense illustre, o dr. Sandoval Azevedo, esforçado chefe que tanto vem contribuindo para os altos surtos do progresso cataguazense e desenvolvendo em prol do Ensino um esforço que lhe tem valido os maiores encomios da população mineira.

Querendo, embora, fazer abstracção de politica nós não podemos e nem devemos deixar de fazer justiça a quem a merece e affirmando verdades que estão na alma da população.

E' assim que entendemos a grande e nobilitante missão do jornalismo.

Veritas super omnia.
E agora encerramos estas linhas fazendo um apello aos nossos associados. Unamo-nos!

E' sabido que a união faz a força e que a desunião gera o enfraquecimento!

Que cada socio da Associação dos Empregados no Commercio seja um esteio desta aggreição e solidificar o edificio que estamos erigindo!

Que o espirito associativo una a nobre classe commercial para os mais altos ideaes, colimando alçados objectivos!

Que cada socio em particular e todos em geral trabalhem com afan, com esforço, com alma e com dedicação para que a nos-

sa Associação se torne, dentro em pouco, grande, querida, forte, estimada e cada vez mais respeitada, prehenchendo nobremente os seus fins e caminhando desassombadamente para os altos destinos que lhe estão reservados.

Continuam abertas as matriculas da Escola d'esta Associação, para todos os socios que quiserem estudar Portuguez e Arithmetica, estas serão pages 2 mezes adiantadas.

CONFERENCIA

Será realizada hoje no Theatro Recreio, uma conferencia pelo meviozo Poeta Belmiro Braga que vem a esta cidade especialmente para este fim, a convite da Associação dos Empregados no Commercio de Cataguazes, sendo o producto da referida Conferencia em beneficio da mesma Associação, sendo um terço para o Orphanato D. Silverio.

No proximo numero daremos noticia detalhada sobre a conferencia.

Acha-se contractado o enlace matrimonial do muito digno thesoureiro da nossa sociedade, sr. Serafim Alves Diniz, com a gentil senhorita Anadège do Carmo. Aos jovens, que tiveram a gentileza de nos enviar um cartão de participação, enviamos nossos agradecimentos e muitos votos de felicidades.

Aos nossos associados

Lançamos, por meio destas linhas, um apello aos nossos associados, que se acham em atrazo com o pagamento de suas mensalidades.

Convidamos a estes *distrabidos* a virem cumprir com seus deveres, pedindo-os que se compenentrem melhor de suas obrigações e aproveitando o ensejo, scientificamos que no proximo numero do «Mercurio», estamparemos os seus respectivos nomes.

Levamos ao conhecimento de todos os nossos consocios, que dentro em breve ser-lhes-á entregue um exemplar dos nossos estatutos, devidamente reformados.

Ficam a'ê a distribuição dos novos estatutos, suspensas as prerogativas concedidas pelo mesmo, no seu artigo 2º § 1º e letra A do artigo 8º.

A Directoria.

De accordo com a proposta do sr. Presidente da Associação foram acceitos como socios os seguintes srs.: major Taveira Junior, Vitalino da Cunha Ayala, Waldemar Antunes, Luiz do Carmo Rocha, Osiel Seor de Souza, José Gonçalves, Oclavio Carlos Mourão, Magno Camarinha, Jacintho Passado, Mario E. Dellim, Paulo Teixeira, Joaquim Queiroz Pereira, Gennaro Ciribelli e Pedro Procacci.



70. Edição (28/08/1927) do jornal *Jazz Band* de Cataguases.
(MENEZES, 2013, p. 433)

Para Humberto Werneck (1992), esses três jornais juntamente com *O Eco*, de João Luís de Almeida, foram embrionários para o nascimento da revista *Verde*. O autor considera Fusco o motor da *Verde*. Era quem escrevia, ilustrava, diagramava e trocava correspondências com outros escritores, principalmente com Mário de Andrade:

Mário de Andrade gostava de lembrar, deliciado, o caso do bilhete que um dia, no final dos anos 20, lhe chegou de Cataguases, na Zona da Mata de Minas Gerais. O missivista, um garoto de dezessete anos, pedia ao já ilustre autor de *Paulicéia desvairada*, sem maior cerimônia, que mandasse “uma bosta qualquer”, para uma revista que ele e seus amigos estavam editando. O garoto, filho de lavadeira, chamava-se Rosário Fusco. (WERNECK, 1992, p.62)

Patrícia Moran Fernandes (1991) o considera um dos escritores que se dedicou quase exclusivamente à *Verde* e à relação desta com os modernistas brasileiros; o que encontra eco nas palavras de Francisco Peixoto:

Se não fosse o Fusco, não haveria a *Verde*. Nós éramos todos vagabundos, mas fantasiados de estudantes. E ele nem isso era. Era vagabundo mesmo. Ele escrevia para todo mundo, descobria endereços. Tinha um detalhe: nós íamos ao correio todas as tardes. Vinham cartas do Chile, Argentina, Uruguai... (PEIXOTO, 1979 apud MENEZES, 2013, p. 227)

Talvez, a *vagabundagem* apontada por Francisco Peixoto, que entendemos aqui como tempo disponível para se dedicar à revista, tenha feito de Fusco a principal conexão do grupo com a vanguarda literária nacional e internacional, como descreve Guilhermino César (1978):

Desabusado, franco, alegre, extrovertido, assimilava tudo e a tudo atendia com presteza. Carteava-se com Mário de Andrade, Oswald, Antônio de Alcântara Machado, Drummond, José Américo de Almeida, Graça, Paulo Prado; com os platinos de *Proa*, com bolivianos e uruguaios. Sua correspondência passiva inundou o Brasil. Mário escreveu-lhe uma dezena de cartas que hoje são fundamentais para se estudar a irradiação do modernismo. (CÉSAR, 1978, s. p.)

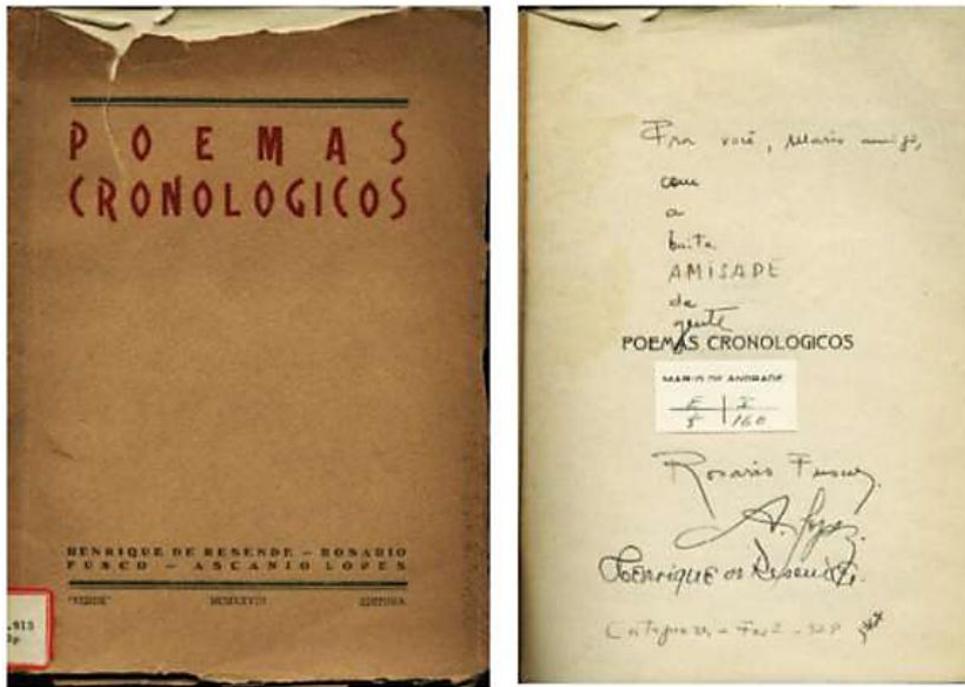
Na época do lançamento da revista, Fusco já idealizava um primeiro livro de poesias que se chamaria *Verde*. A coletânea chegou a ser anunciada na edição nº 01 (set. 1927), por Martins Mendes. Entretanto, o projeto foi abandonado ainda no início das atividades do grupo [71]

Setembro 1927	VERDE	29
<p>«VERDE» ROSARIO FUSCO.</p> <p>Rosario Fusco vae publicar 20 e 4 poemas modernos. Vae publicar o “VERDE” Livro bom, verdadeiramente bom. O poeta delicado do “VERDE”, de uma sensibilidade estranha e fina, vae aparecer. Cataguazes ainda não o conhece intellectualmente. Sabe que o poeta é pobre. Nada mais sabe. Pobre! que pobre-rico o extraordinario poeta-verde!</p>	<p>Seus versos teem a caricia do vento leve, a tepidez do sol-poente, o colorido bizarro das flores-tropicaes, o sabor dos fructos maduros. São brasileiros da gemma, “brasilieiros de Minas Geraes”</p> <p>O “VERDE” não é verde — é amarello porque é todo pó-de-ouro, ouro que a batea da sensibilidade do poeta-garimpeiro tirou da terra das minas geraes.</p> <p>Do “VERDE” este delicado poema:</p>	

71. Matéria da *Verde* (set. 1927), anunciando o lançamento do livro de poesias *Verde*.
Edição fac-similada da revista *Verde*, 1978.

Apesar de o primeiro livro ter ficado somente na intenção, no ano seguinte foi criada a Editora Verde, através do que Enrique Resende (1969, p. 110) chamou de *vaquinha literária*. O dinheiro arrecadado possibilitou a tiragem de *Poemas Cronológicos* (1928) com autoria de Rosário Fusco, Ascânio Lopes e Enrique de Resende [72]:

Animados com o sucesso da revista, passamos a editar os nossos próprios livros, inaugurando neste país, e talvez no mundo, aquilo a que se dá hoje o nome de *vaquinha literária*, e a que se refere Henrique Pongetti, no seu livro *Câmara Lenta*. Ascânio Lopes, Rosário Fusco e Enrique de Resende associam-se e põem na rua os *Poemas Cronológicos*. Imprimiu-os, em 1928, por uma tutaméia, Daniel da Silva Lopes, sempre coadjuvado por Sebastião Ventura, o inesquecível *Botão, do Cataguases*. (RESENDE, 1969, p.110)

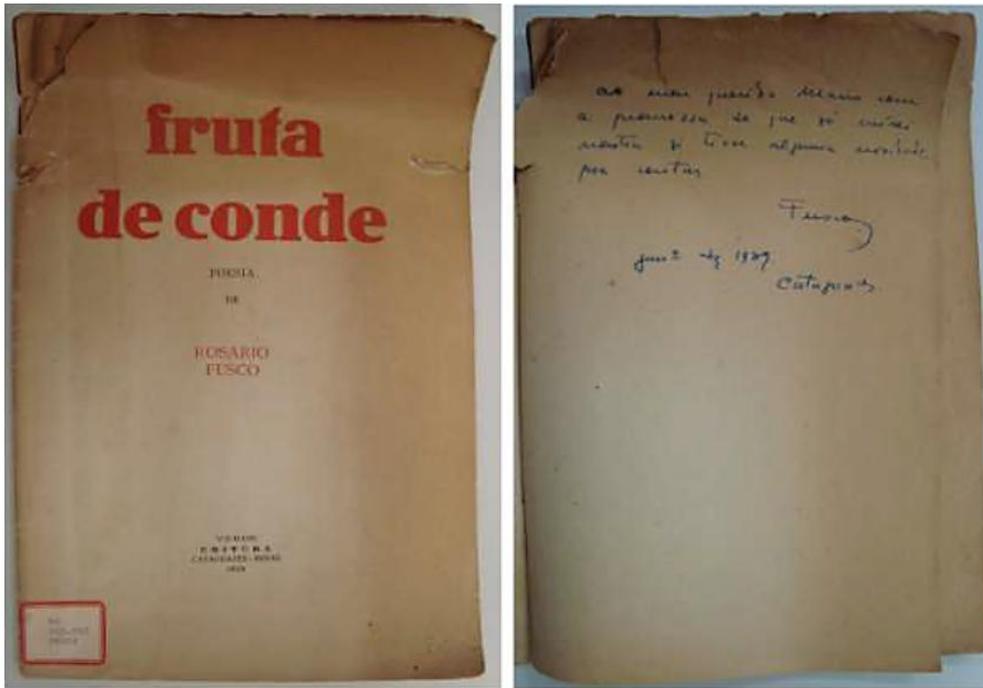


72. *Poemas Cronológicos*, 1928.
(MENEZES, 2013, p. 401)

No curso da editora veio *Fruta do Conde* (1929), primeiro livro de poesias de autoria exclusiva de Rosário Fusco [73]. Segundo Menezes (2013), o livro contém oito poemas que retratam Cataguases como metáfora das cidades interioranas brasileiras. Os temas abordam o clima; a modernização com a chegada do trem; a decadência rural com o declínio do café; os problemas de áreas da cidade ainda não urbanizadas, como a Vila Tereza; o jeito interiorano e as modificações da arquitetura local seguindo novos modismos estrangeiros. As críticas sobre a Vila Tereza e a arquitetura merecem aqui uma menção:

Em todo caso, lá pras bandas da Vila Tereza, os sapos ainda martelam bem surdo no charco imundo...

Só que o espírito americano está se acomodando tão bem [...] Bangalôs fazem conta de multiplicar, de tanto que estão crescendo! Porém isso é tão esquisito, meu Deus. Esse jeito de casa está estragando tudo. (FUSCO, 1929 apud MENEZES, 2013, p. 235)



73. *Fruta de Conde*, 1929.
(MENEZES, 2013, p. 402)

Depois do livro e do fim da *Verde*, Fusco mudou-se para o Rio de Janeiro em 1932, para cursar Direito. Nessa época trabalhou como publicitário, jornalista e crítico literário do jornal *Diário de Notícias* e, também, como redator-chefe da revista *A Cigarra*. Entre 1941 a 1943, dirigiu ao lado de Almir de Andrade, a publicação *Cultura Política: Revista de Estudos Brasileiros*, financiada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de censura e propaganda instituído pelo governo Vargas.

No conjunto de sua obra, Fusco é considerado por Cardoso (2008) um escritor que transita por um hibridismo de gêneros que vai do trágico ao cômico. Deixou como legado uma diversificada produção literária: *Amiel*, ensaio, 1940; *Vida literária*, crítica, 1940; *Política e letras*, repertório, 1940; *O Agressor*, romance, 1943; *O Livro de João*, romance, 1944; *Introdução á experiência estética*, ensaio, 1949; *Anel de Saturno*, teatro, 1949; *O viúvo*, teatro, 1949; *Carta á noiva*, romance, 1954; *Auto da noiva*, farsa, 1961; *Dia do Juízo*, romance, 1961. No ano de 2001 foram publicados os inéditos *Vacachuvamor* e *ASA (Associação dos Solitários Anônimos)*.

CAMILO SOARES DE FIGUEIREDO JUNIOR

Eugenópolis, MG, 1909 – São Paulo, SP, 1982.

... Depois, pelas mãos de Fusco, veio Camillo Soares Filho — inteligência revoltada, espírito desalinhavado, cheio de grandes exageros, é certo, mais não menos brilhante que o primeiro... (VERDE, set. 1927, p.10)

Camilo Soares, filho de Amélia Secunho de Figueiredo e Camilo Soares de Figueiredo, mudou-se para Cataguases, por volta do ano de 1926, com o propósito de estudar no Ginásio. Época em que publicou poemas no jornal *Estudante* do Grêmio Literário Machado de Assis. Contudo, sua contribuição maior foi para o jornal *Mercúrio*. Nele, Camilo publicou na edição de nº 10, de 25 de maio de 1926, o poema *Rua*:

RUA

Terça-feira de confeti.

Na esquina um moleque assobia a Gigolette.

Pela rua deserta, de luz incerta passa um automóvel.

O vento – telegrama do infinito anuncia que a chuva rompe no céu muralhas de granito.

Cismo encostado na minha tristeza... (... esta rua silenciosa é a minha rua, a rua da minha vida, triste rua sem beleza...).

Camilo Soares

Vemos transparecer no poema de Camilo Soares, traços da nova linguagem como certa contenção lírica e exploração do cotidiano na descrição da vida nas ruas, tema recorrente na modernidade.

Porém, apesar da evidência estilística, Soares se opôs, num primeiro momento, ao verso livre, como fala Francisco Peixoto:

Lembro-me de que, um dia, durante o recreio, Camilo Soares, com o Correio da Manhã na mão, intimava-me a ler um artigo de Raul Machado – A Morte do Verso. Dele se valia para me atacar. Ficamos mal e, quando regresssei das férias, fui encontra-lo convertido ao Modernismo e já participando do grupo. (PEIXOTO apud CÉSAR, 1978, s. p.)

Segundo Luiz Gonzaga e Silva, a principal influência de Camilo Soares foi Carlos Drummond de Andrade, com quem trocou correspondências ao longo de 53 anos. Cartas que mostram um Camilo inconformado com a vida no interior com “espírito arredio, tão introspectivo, tão amargurado, tão visivelmente triste” (SILVA, 2000, p. 99).

No final de 1927, Soares se afastou do grupo Verde por desentendimento com os demais membros. Período em que foi para o Rio de Janeiro, para estudar Direito, onde ficou até 1932. Foi quando publicou o poema *Prelúdio* na revista *A Época*.

Em 1951, transferiu-se para São Paulo. Na capital paulista trabalhou como redator de verbetes sobre literatura na editora da *Enciclopédia Jackson*. Além de contista para a revista *Manchete*.

O final dos anos 50 escreveu *Rio Tonto*, coletânea de 21 contos que retratavam a vida interiorana, e *Ermida*, para ser lançada em 1958. Entretanto, nenhuma delas foi publicada. Nesse período lançou apenas *O Soldado Nicolau* (1970), com 49 poemas.

FRANCISCO IGNÁCIO PEIXOTO

Cataguases, MG, 1909 – Cataguases, MG, 1986.

...E agora, pelas mãos de Camillo, veio vindo Francisco Ignácio Peixoto — poeta dos poemas simples, que naturalmente escreveria a Costureirinha se Ribeiro Couto já a não houvesse escripto [sic]... (VERDE, set. 1927, p.10)

Nascido em 5 de abril de 1909, Francisco Ignácio Peixoto foi o último filho de Francisca Cândida Peixoto e do imigrante português Manuel Ignácio Peixoto, dono da Companhia Fiação e Tecelagem de Cataguases.

Após concluir os cursos primário e secundário no Ginásio de Cataguases, Chico Peixoto, como era chamado, foi para Belo Horizonte e depois para o Rio de Janeiro, onde se formou em Direito em 1930.

Mesmo morando e estudando no Rio, foi um dos idealizadores e principal patrocinador da revista *Verde*, situação semelhante à de diversas famílias de industriais de São Paulo. Para Durand (2009), os mais jovens representantes das famílias que enriqueceram por conta do café e da indústria desempenharam um duplo papel: de produtores e consumidores das artes de vanguarda⁶³. E assim foi a trajetória de Chico Peixoto, o principal mecenas da vanguarda em Cataguases.

Como acadêmico de Direito produziu seus primeiros poemas publicados na *Verde*; o que Chico Peixoto diz ter sido “não uma experiência, mas o resultado da inexperiência de jovens fogosos dados ao vício impune”⁶⁴. Sobre a revista, Francisco Peixoto completa:

⁶³ Durand cita a trajetória de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade assim como a de Paulo Padro e Olívia Guedes Penteado, que tiveram participação fundamental na promoção da arte moderna em São Paulo.

⁶⁴ Entrevista de Francisco Inácio Peixoto concedida a Joaquim Branco Ribeiro Filho. RIBEIRO FILHO, et. al. *Francisco Inácio Peixoto: o ás de Cataguases*. Revista Totem nº12. Suplemento do Jornal Cataguases, 05 de abril de 1979.

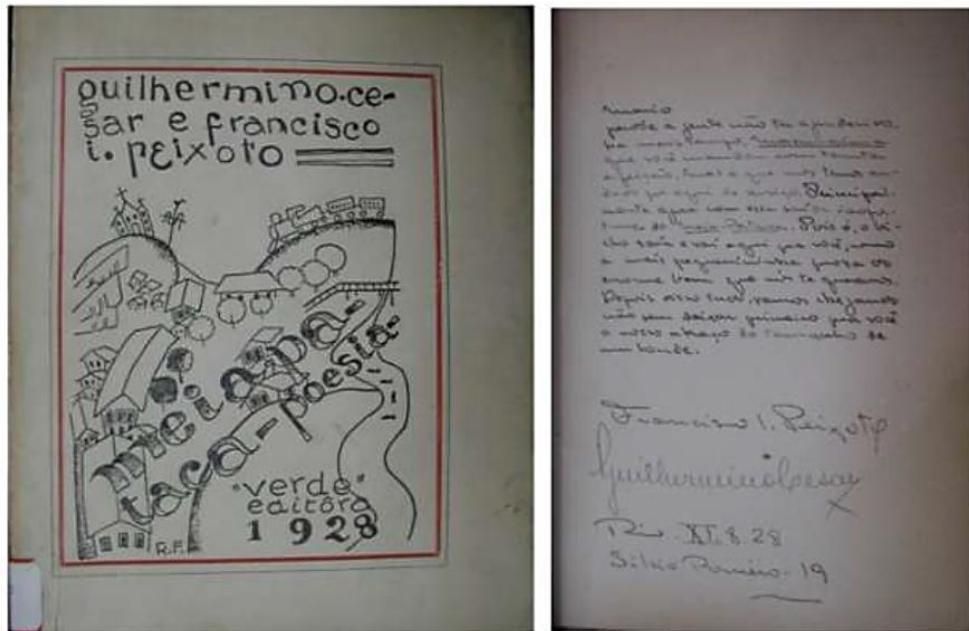
Claro que, à época do lançamento da revista, estávamos convictos da importância de nossa aventura, pois tínhamos a aboná-la a receptividade, às vezes exaltada - dos pioneiros do movimento renovador, expressas nas inúmeras cartas que recebíamos e nas colaborações que nos chegavam de todas as partes. Anos mais tarde, porém, já me encontrava em situação na convicção do pouco mérito do nosso feito. E foi por isso, mais constrangimento que envaidecido, ouvi de Oswald de Andrade esta confidência: “Vocês não podem calcular o bem que fizeram, nem o que representou para nós a adesão de vocês.” Prosseguem, entretanto, as tentativas de exumar a Verde e não é outra coisa o que você agora pretende. É verdade que dela sobraram, principalmente, Enrique de Resende, Guilhermino César e Rosário Fusco. Ascânio Lopes também, embora tenha morrido prematuramente e, para desgraça maior, desaparecesse a maior parte do seu legado poético. (PEIXOTO apud RIBEIRO FILHO, 1979, p. 01).

Assim como Rosário Fusco, lançou pela Editora Verde o livro *Meia-Pataca* (1928) em parceria com Guilhermino César [74]. Posteriormente, publicou a coletânea de contos *Dona Flor* (1940).

Num hiato de cerca de 20 anos, volta a escrever ao retornar de uma viagem para a antiga União Soviética e Tchecoslováquia, transcrita no relato de viagem *Passaporte Proibido* (1960). Entre 1960 e 1982, trouxe a público: *A janela*, contos, 1967; *Erótica*, poesias, 1981, com ilustrações de Aldary Toledo; *Chamada Geral*, contos, 1982.

Sobre a produção literária de Chico Peixoto, Guilhermino César considera:

O escritor pertence a uma linhagem de escritores humanistas em que é pródiga a província de Minas. Adicionou ao complexo da prosa moderna um terço de ternura humana capaz por si só de lhe garantir o apreço das criaturas sensíveis. Tendo surgido antes de João Guimarães Rosa, Murilo Rubião e Luis Vilela, Peixoto deu ao conto em Minas Gerais, uma gostosura de forma e uma dimensão humana só encontráveis na mesma época em João Alphonsus. (CÉSAR, 1978, p. 06)



74. *Meia-Pataca*, 1928.
(MENEZES, 2013, p. 401)

Mais que um dos membros do *Movimento Verde*, Francisco Peixoto foi uma das inspirações que levou Cataguases a experimentar outro agudo processo de desenvolvimento cultural. Ele teria sido, talvez, o que mais contribuiu para inserir a cidade no universo do mecenato da arte e da cultura, seguindo o rastro do modernismo. Juntamente com Marques Rebelo, um dos principais intelectuais a serviço do governo Vargas, foi precursor ao introduzir na paisagem da cidade as primeiras obras de arquitetura assinadas pelos emergentes arquitetos da Escola Carioca, como veremos no Capítulo 4.

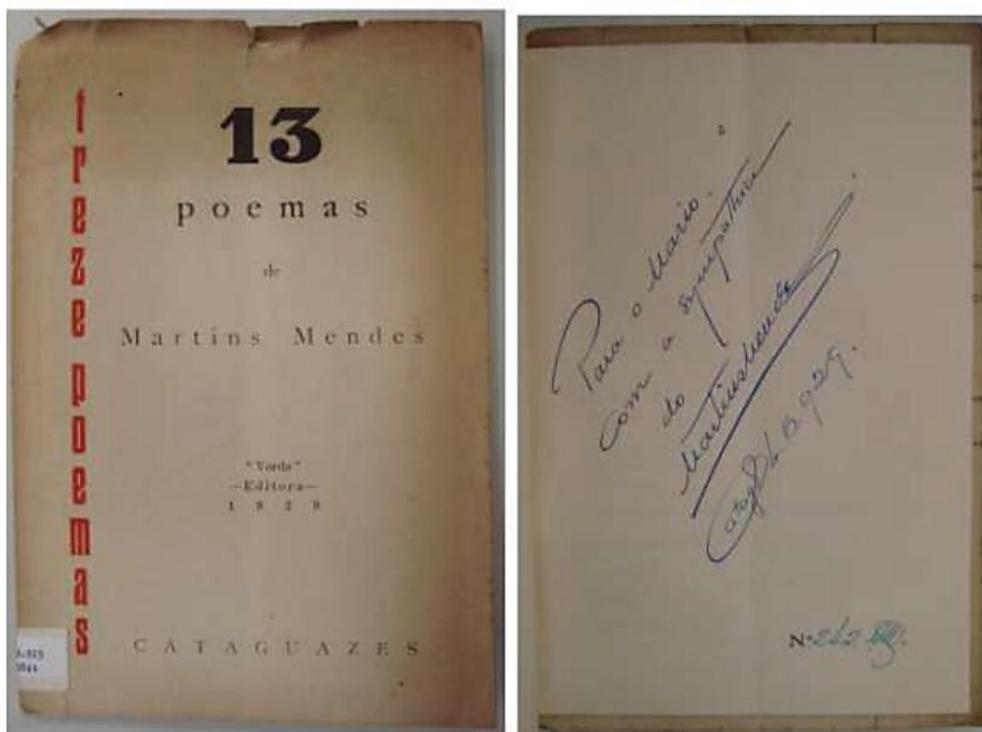
ANTÔNIO MARTINS MENDES

Cataguases, MG, 1903 – Rio de Janeiro, RJ, 1980.

... Formado este pequeno grupo, a que se juntou, uma bella [sic] noite, Renato Gama — jovem de requintados talentos pianísticos [sic] — outros mais apareceram, dois deles [sic] conhecidíssimos entre nós: Antônio Martins Mendes e Guilhermino César... (VERDE, set. 1927, p.10)

Martins Mendes era filho de José Francisco Mendes e de Amélia Martins Mendes. Depois de estudar até o ensino secundário em Cataguases, foi para o Rio de Janeiro, onde se formou em Direito em 1929.

Além da participação na *Verde*, como redator e diretor, deixou o livro *13 Poemas* (1929), último livro da Editora Verde [75].



75. *13 Poemas*, 1929.
(MENEZES, 2013, p. 402)

GUILHERMINO CÉSAR

Eugenópolis, MG, 1908 – Porto Alegre, RS, 1993.

Guilhermino César foi poeta, ensaísta, jornalista, memorialista e advogado. Dedicou-se, porém, ao trabalho docente, com atuação em Minas Gerais, no Rio Grande do Sul, em Coimbra e em Lisboa.

Saiu de Eugenópolis aos doze anos e, depois de passar por Leopoldina, mudou-se para Cataguases. Em 1923, ingressou no Ginásio de Cataguases tendo participação ativa no Grêmio Literário Machado de Assis. Nessa época, dirigiu o jornal *Mercúrio* e ajudou organizar o jornal *Estudante*.

Mudou-se para Belo Horizonte para cursar Medicina. Logo no primeiro ano, abandonou o curso, indo para a Faculdade de Direito, junto com Chico Peixoto. Formou-se em 1932.

Por esse tempo conheceu o escritor Cyro dos Anjos, seu colega de turma, e Carlos Drummond de Andrade. Foi quando publicou o livro *Meia-Pataca* (1928), escrito em parceria com Francisco Ignácio Peixoto.

No ano seguinte, com a experiência da *Verde* fundou, com Achilles Vivacqua e João Dornas Filho, o tabloide *leite crioulo* (1929), transformado depois em página especial do jornal *Estado de Minas*. Pela data, *leite crioulo* e a *Verde* coexistiram no ano de 1929.

Novamente a experiência adquirida em Cataguases com o jornal *Mercúrio*, direcionaria a carreira de Guilhermino. Entre o período da faculdade e poucos anos após formar-se, investiu na carreira de jornalista como redator do jornal *Estado de Minas* e redator-chefe do *Diário da Tarde*. Foi também, secretário do jornal *A Tribuna*, dirigido por José Maria Alkmin e Otacílio Negrão de Lima, em 1933, e secretário do jornal *O Diário*, em 1934. Ainda ligado ao trabalho na imprensa mineira, foi auxiliar de gabinete de Mário Casassanta, diretor da Imprensa Oficial de Minas Gerais, em 1930.

Em 1934, iniciou sua carreira acadêmica como professor fundador da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Minas Gerais. Já atuando como professor dirigiu a

revista *Mensagem*, que teve como colaboradores os escritores Augusto Frederico Schmidt, Lucio Cardoso e Murilo Mendes.

Foi em Porto Alegre que se dedicou, quase plenamente⁶⁵, ao ensino e à pesquisa junto a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e onde publicou o maior volume de suas obras como escritor. Tanto que os temas abordados destinam-se mais a elucidar traços culturais daquele estado do que de Minas Gerais.

Sobre as obras, Guilhermino César deixou *Sul* (1939); *Arte de Matar* (1969); *Sistema Imperfeito e Outros Poemas* (1977); *Cantos do Canto Chorando* (1990); *História da Literatura no Rio Grande do Sul, 1737-1902* (1956); *O Romance Brasileiro Contemporâneo* (?); *O Embuçado do Erval: Mito e Poesia de Pedro Canga* (1968); *Qorpo-Santo: Relações Naturais e Outras Comédias* (1969); *Primeiros Cronistas do Rio Grande do Sul, 1605-1801* (1969); *História do Rio Grande do Sul: Período Colonial* (1970); *O Contrabando no Sul do Brasil* (1978); *O Conde de Piratini e a Estância da Música: Administração de um Latifúndio Rio-Grandense em 1832* (1978); *Historiadores e Críticos do Romantismo: A Contribuição Europeia* (1978). Além de traduções e edições estrangeiras como *Lira Coimbrã* e *Portulano de Lisboa*.

Guilhermino, no tempo *Verde*, vivia entre Belo Horizonte e Cataguases. Situação comum a outros membros do grupo, que fragilizava a periodicidade da revista, como mostra o trecho da carta de Enrique de Resende:

Sua contribuição tem sido minguada. *Verde* precisa de você meu amigo – pois os verdes estão diminuindo cada vez mais. Atualmente somos apenas dois: o Fusco e eu. Ninguém mais. Você naturalmente perguntará pelos outros. Digo-lhes que desapareceram. O Mendes, sempre fora; se anda por aqui – pouco ou nenhuma vez vem à redação, dado a seu infundável serviço no Ginásio. O Fonte Boa e o Abritta – morreram. O Camilo desligou-se, inventando uma série de coisas em Juiz de Fora. Quanto ao Francisquinho somente agora é que veio do Rio. Contávamos com ele na parte comercial em virtude do seu vasto parentesco no comércio local. Mas tudo falhou. Não nos arranjou sequer um anúncio! [...] O Fusco, como sabe, não pode providenciar nesse sentido, pela absoluta falta de relações com os anunciantes, mas, em compensação tem prestado à *Verde* relativíssimos serviços. Se a revista tem vivido, não é devido a mim, mas também – e muito a ele. (apud MENEZES, 2013, p. 256)

⁶⁵ No Rio Grande do Sul ocupou alguns cargos políticos como o de presidente do Tribunal de Contas e de Secretário da Fazenda.

Por Guilhermino chegamos aos últimos membros da Verde, que serão apresentados nessa sequência: Fonte Boa, Oswaldo Abritta, Ascânio Lopes:

... Finalizando a citação juntaremos os nomes de Fonte Bôa, Oswaldo Abritta e Ascânio Lopes creadores [sic] de coisas comoventes e belas, que e completam o quadrado luminoso dos que hoje aparecem em VERDE, a mostrar á intelectualidade do Brasil que também em Cataguazes, pequenina cidade do interior de Minas, o espirito moderno içou a bandeira verdamarella [sic] do reacionismo [sic], formando ao lado daqueles [sic] que se esforçam pelo triumpho [sic] da mais linda cruzada intelectual de nossa terra... (VERDE, set. 1927, p.10)

CHRISTÓPHORO FONTE BOA

São Gotardo, MG, 1906 – Juiz de Fora, MG, 1993.

Fonte Boa era filho de Sebastião Lopes Fonte Boa e Firmina Alves da Silva. Fez parte do curso ginasial em Ouro Preto, concluindo-o no Ginásio de Cataguases. Trabalhou em ambos como inspetor de alunos. Em 1932, formou-se em Direito, em Belo Horizonte onde, em seguida, exerceu o jornalismo no *Diário de Minas*. Morando em Juiz de Fora, fez parte da Academia de Letras da cidade. Como produção literária, deixou o livro *Eu, tu e a Quarta Dimensão*.

OSWALDO ABRITTA

Cataguarino, MG, 1908 – Carandaí, MG, 1947.

Oswaldo Abritta era filho de Boaventura José Abritta e Ana Lopes do Nascimento. Fez o curso médio no Ginásio de Cataguases, onde teve intensa atividade literária no Grêmio Literário Machado de Assis. Sua obra *Versos de ontem e de hoje*, escrito em 1931, foi editada postumamente pelo filho Luiz Carlos Abritta, em 2000.

ASCÂNIO LOPES QUATORZEVOLTAS

Guidoval, MG, 1906 – Cataguases, MG, 1929.

Com sobrenome pouco comum herdado dos pais Antônio Lopes Quatorzevoltas e Maria Inês Quatorzevoltas, Ascânio morreu prematuramente, aos 23 anos, de doença pulmonar.

Assim como os demais, estudou no Ginásio de Cataguases. Fazia o terceiro ano da Faculdade de Direito em Belo Horizonte quando teve que abandonar os estudos por motivo de saúde.

Em *Confissões de Minas* (2011), Carlos Drummond de Andrade registrou a perda de Ascânio e a amizade entre os dois poetas nos tempos de Belo Horizonte:

... Discreto até o fim, Ascânio Lopes foi morrer em Cataguases... distante, mas realmente bem perto de Ascânio, eu fui dos seus amigos mais certos... A Rua da Bahia não conheceu bem Ascânio Lopes, que passou por ela como um automóvel. Há os que sobem e há os que descem a outrora famosa via pública. Os que sobem gloriosos e aplaudidos e os que descem obscuros e silenciosos. O auto de Ascânio desceu com o farol apagado, sem buzinar, e desceu para sempre. (Andrade, 2011)

Drummond o considerava mais parte dos escritores da capital que de Cataguases: “o Ascânio é mais nosso de Belo Horizonte, embora nascido em Cataguases, aqui estuda aqui trabalha” (DRUMMOND, 2002 apud MENEZES, 2013, p. 245); o que revela sua proximidade maior com Pedro Nava, Emílio Moura e João Alphonsus, além do próprio Drummond.

Os membros do grupo atribuem à morte de Ascânio, o fim da *Verde*: “Ascânio morreu no dia 10 de janeiro de 1929, e com ele morreu a *Verde*. O número de maio daquele ano é póstumo. Foi editado in memoriam do companheiro morto”. (RESENDE, 1969, p. 112)

ENRIQUE DE RESENDE

Cataguases, MG, 1899 – Rio de Janeiro, MG, 1973.

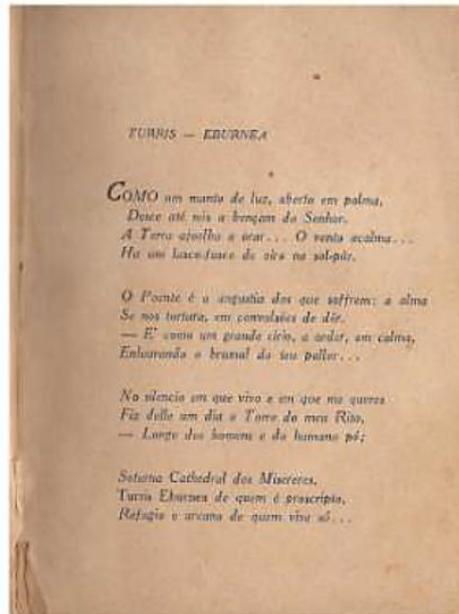
... E foi para falar sobre estes poetas novos, literatos de literatura essencialmente brasileira, que alinhavei tanta coisa velha, com estylo [sic] passadista e ridícula citação de alguns francezes [sic] sovadíssimos. (VERDE, set. 1927, p.10)

O seu nome correto era Henrique Vieira de Rezende. Enrique de Resende, sem o *H* inicial e com *S* no lugar do *Z*, tornou-se o nome utilizado para assinar suas obras. Nascido na fazenda do Rochedo em Cataguases era descendente dos Vieira Rezende, filho de Afonso Henrique Vieira de Rezende e de Josefina Adelina Faria de Rezende. Estudou no Colégio Anglo-Brasileiro do Rio de Janeiro, matemática em Ouro Preto, vindo a formar-se Engenheiro Civil pela Faculdade de Engenharia de Juiz de Fora, em 1924.

Enrique foi o mais velho do grupo Verde e, por sua experiência, foi diretor da revista. Publicou, entre outras obras, *Turrís Eburnea* (1923), antes da formação do grupo [76]. Depois de sua aventura modernista editou *Bonecos & Bonecas*, crônicas, 1931; *Cofre de Charão*, poesia, 1933; *Retrato de Alphonsus de Guimaraens*, crítica, 1938; *Rosa dos Ventos*, poesia, 1957; *A Derradeira Colheita*, poesia, 1964; *Pequena História Sentimental de Cataguases*, história e memória, 1969; *Estórias e Memórias*, crônicas e poemas, 1971.

Legado que o levou a ocupar umas das cadeiras da Academia Mineira de Letras em 1966. Sobre Enrique de Resende, escreve Tristão de Athayde:

Tantos anos passados, depois daquela revelação Verde de Cataguases, que foi um momento marcante na poesia moderna brasileira, é um encanto ler e reler Enrique Resende, que agora, de súbito, reaparece com a mesma frescura de outrora, e mesma expressão lírica que fez de sua poesia a continuadora natural da lira do pobre Alphonsus. Essa Fazenda do Rochedo, agora revelada, está cheia da alma de Minas. E os sonetos, que belos são! Tudo em plena forma, sem que o tempo tivesse nada apagado o brilho interior, tão suave e lírico, de sua poesia. (ATHAYDE apud COSTA, 1977, p.528)



76. *Turrís Eburnea*, 1923.
(MENEZES, 2013, p. 413)



A passagem pela vida e obra dos escritores de Cataguases expõe alguns aspectos importantes. O primeiro deles: com exceção de Enrique de Resende, todos os demais estudaram Direito, ou em Belo Horizonte ou no Rio de Janeiro, entre o final da década de 1920 e início de 1930. Como bem atesta Sodré (1988) e Durand (1991), as faculdades de Direito foram responsáveis por formar a *burguesia culta* que assumiu postos no campo político como também na imprensa. Grande parte dos modernistas da literatura passou por essas escolas; o que, provavelmente, fazia do ambiente acadêmico, um lugar propício para as discussões das novas ideias que perfilavam no campo das humanidades. Vemos nessa conexão, um importante interstício que levaria a novidade até Cataguases.

Outro ponto relevante: a produção literária do grupo *Verde* não se restringiu somente às seis edições da revista como mostram os panoramas sobre a literatura brasileira, como o traçado por Alfredo Bosi (2006 [1970]). Ainda que pelo vanguardismo a *Verde* tenha se sobressaído, os livros publicados mostram que a

literatura extrapolou no tempo a década de 1920, no estilo a estética modernista e no espaço os limites definidos pelas montanhas mineiras.

Principalmente os escritos publicados em jornais e revistas de Belo Horizonte, do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Rio Grande do Sul, relativizam o recorte regional, no qual panoramas literários mantêm circunscritos os escritores do interior mineiro. Nesse caso, Guilhermino César é o maior exemplo, dada as valiosas contribuições deixadas sobre a história do Rio Grande do Sul.

Assim como Humberto Mauro projetou *Cataguases*, seja nas telas do cinema, seja nas páginas das revistas especializadas, o conjunto das obras dos escritores desempenhou o mesmo papel. Ainda que as manifestações locais importassem ideias e referências, a troca aconteceu também em sentido inverso.

Ana Lúcia de Menezes (2013) investigou a diálogo epistolar travado entre Mário de Andrade e o grupo *Verde*, que evidencia outra analogia com o cinema: assim como Adhemar Gonzaga é tido por Paulo Emílio Salles Gomes (1974) como a principal influência externa para Humberto Mauro, Mário de Andrade foi um dos principais mestres para o grupo. Antes de serem publicados, vários poemas dos jovens escritores mineiros foram submetidos às críticas e a avaliação do veterano paulista.

Se não foi o único, quais os outros escritores dialogaram com os mineiros? Para encontrar a resposta, é necessário caminhar pelas páginas da *Verde*, buscando identificar as demais referências.

A VERDE

Esse negócio ocorreu-nos á memória a propósito do aparecimento deste primeiro numero da nossa revista, VERDE. Aparecemos para um publico que não existe. Vamos ser incompreendidos e criticados. É certo. Mas, que esse público ainda virá a existir, é certo também. É certo e é um consolo... Portanto, conversar muito é bobagem!
Somos novos.
E viemos pregar as ideias novas; da Nova-Arte.
E só.
E está acabado.
E não precisa mais.

Abrileirar o Brasil—é o nosso risco.
Pra isso é que a VERDE nasceu.
Por isso é que a VERDE vai viver.
E por isso, ainda, é que a VERDE vai morrer.

Ponto. Leitor camarada: muita honra e muito prazer em conhecê-lo. Disponha.

(APRESENTAÇÃO. Revista *Verde*, set. 1927)

Somos nós. Somos VERDES. E este manifesto foi feito especialmente para provocar um gotosíssimo escândalo interior e até vaias intimas.

(Parte do MANIFESTO VERDE, 1927)

Com irreverência, tom provocador e um ar sarcástico, saiu o primeiro número da *Verde* em setembro de 1927:

E os ventos daquela noite, impregnados do pólen vivificador da Semana de Arte Moderna, fecundaram o país, de norte a sul, e daí o surgimento de excelentes revistas, representativas das novas correntes do pensamento brasileiro, em todos os ramos da sua atividade criadora: Klaxon, Estética, Revista do Brasil, Terra Roxa, Festa, Arco e Flexa, Antropofagia, A Revista e muitas outras. De São Paulo, Mário de Andrade lançando a Paulicéia Desvairada, passou a comandar a insurreição que evoluía. Foi, sem dúvida, o líder incontestável do movimento, estruturando-o e consolidando-o, em bases realmente sólidas, ao passo que Tristão de Athayde, pelas colunas de O Jornal, se fazia o mais lúcido e convincente de seus intérpretes [...] Às revistas acima citadas – mensageiras do novo credo – acrescenta-se a Verde, de Cataguases, Minas Gerais. (RESENDE, 1969, p.98)

Para Alfredo Bosi (2006 [1970]), as interpretações sobre a produção literária da década de 20 oscilam entre dois extremos: o da liberdade formal e o das ideias nacionalistas. O primeiro considera a vanguarda literária, exclusivamente, como uma ruptura com os códigos vigentes; como expressão do irracionalismo transplantado da Europa para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral. Já a vertente nacionalista assume a produção literária como algo mais que um conjunto de experiências de linguagem. Veio como um movimento que representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira.

A postura contestadora e crítica, como alto-intitulado no Manifesto de 1927, somou-se aos temas regionais e cotidianos que viraram poesias e crônicas já no primeiro número da revista: *Serão do menino pobre*, de Ascânio Lopes; *Ternura*, de Francisco Ignácio Peixoto; *O poema do meu primeiro amor*, de Oswaldo Abritta; *Santinha da encarnação*, de Guilhermino César e *O estranho caso de Matias Qualquer*, de Camilo Soares. Tais características sugerem que a euforia dos jovens escritores de Cataguases foi em direção ao projeto nacional-modernista que pretendia promover a reavaliação da cultura brasileira, sob influxo das vanguardas europeias.

Em *A cidade e alguns poetas*, Enrique de Resende confirma o posicionamento nacionalista da *Verde*:

E não houve jovem da geração citada que não contemplasse a Lua — essa pobre e indefesa vítima dos nossos abusos líricos — dançando a dança mágica dos sete véus no tablado xadrez da abobada celeste. Ai estávamos quando veio a moderníssima geração. E com ela vieram os legítimos, os verdadeiros reacionários. 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 e aqui fundou esta coisa engraçada que se chama poesia modernista brasileira [...] 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 jugo de outras literaturas. De como se vê, a reação brasileira nasceu de um remorso: o remorso de havermos imitado, copiado e decalcado sem precisão, durante tantos anos, quando deveríamos ser o modelo novo de uma literatura nova. De entre os muitos bens que nos trouxe o modernismo, sobressai, é certo, a liberdade com que sonhávamos. Dai o abandonarmos tudo que pudesse subjugar-nos o espírito, — como são os cânones de toda espécie [...] Hoje contamos o que é nosso com palavras nossas. O verde das nossas matas e o mistério das nossas selvas. O esplendor dos nossos campos e a força bruta das nossas águas. A fartura das nossas lavouras e o ouro dos nossos garimpos. O brilho metálico das nossas montanhas e o trabalho das nossas fabricas rangendo. Os modernistas vivem, não ha duvida, numa desordem ensurdecadora. Mas não importa. O que importa é o triunfo da reação, que se faz patente em todos os recantos do país... (VERDE, set. 1927, p. 10)

Vemos que o nacionalismo procurava enaltecer a cultura brasileira sobrelevando o fato que, mesmo poetizando o Brasil, não deixariam de ser vanguardistas. Consistia, pois, em operar no limite entre a brasilidade e a universalidade. Para Mário de Andrade sem antes construir uma identidade nacional; sem assumir os temas e a linguagem tipicamente brasileiros numa narrativa própria, continuariam a “macaquear”⁶⁶ pura e simplesmente os europeus:

Minha ideia exata é que é só sendo brasileiros, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo assemblage de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano. (ANDRADE, 2009, p. 65)

⁶⁶ Termo utilizado por Mário de Andrade para se referir a reprodução acrítica dos modelos estrangeiros.

A proximidade do grupo *Verde* com Mário de Andrade, como revela Menezes (2013), mostra outra das faces da produção literária de Cataguases: o arrebatamento. Essa foi uma das características dos escritores paulistas, cuja intenção era questionar o *status quo*, levando-os a se pronunciarem “mais pelo ímpeto que pela coerência” (BOSI, 2006 [1970], p.354).

O próprio Enrique de Resende (1969) reconhece, tempos depois, o espírito irrequieto, reportando de maneira bem humorada aos *Verdes*:

O Manifesto, publicado há 42 anos, é fruto da época: espelha a adolescência do grupo e a sua natural desenvoltura, E como fora impresso em papel verde berrante, já não traduzia apenas desenvoltura e adolescência, mas certos pendores para o exagero, para a extravagância – fenômeno frequente no comum dos moços, e a que se referia Francisco de Castro, chamando-lhe “a inquietude dos púberes”. O diabo, entretanto, é que essa “inquietude dos púberes” contagiou os mais velhos do grupo, e daí a razão por que a estes lhes faltou a necessária autoridade para refrear os mais jovens. (RESENDE, 1969, p.109).

Enquanto no cinema e na arquitetura foi marcante a ligação de Cataguases com o Rio de Janeiro, a literatura reafirmava as vertentes do modernismo de São Paulo como a liberdade expressiva e a temática nacionalista. Vínculo atestado por Luiz Ruffato:

... o grupo da revista *Verde*, ao invés de se ligar aos modernistas de Belo Horizonte (cidade em que morava Ascânio Lopes e onde Francisco Inácio Peixoto mantinha relações com Carlos Drummond de Andrade) ou aos do Rio (onde estava João Luís de Almeida), preferiu se relacionar com o grupo de São Paulo. Isso explica porque, tanto o movimento iniciado em Belo Horizonte, com *A Revista*, quanto o grupo que se formava em torno de *Festa*, eram bastante discretos em suas experiências, ao contrário do que pregava o grupo paulista, que queria avanços radicais de conteúdo e forma. Essa radicalização estava muito mais próxima do pensamento que norteava o Grupo *Verde*. (RUFFATO, 2002, p.60)

Apesar das evidências, os *Verdes* fizeram questão de frisar sua autonomia ideológica, propondo uma espécie de competição intelectual com os demais:

... acompanhamos S. Paulo e Rio em todas as suas inovações e renovações estéticas, quer na literatura como em todas as artes belas, não fomos e nem somos influenciados por eles, como querem alguns [...]

Resumindo:

- 1 - Trabalhamos independentemente de qualquer outro grupo literário.
- 2 - Temos perfeitamente focalizada a linha divisória que nos separa dos demais modernistas brasileiros e estrangeiros.
- 3 - Nossos processos literários são perfeitamente definidos.
- 4 - Somos objetivistas, embora diversíssimos, uns dos outros.
- 5 - Não temos ligação de espécie nenhuma com o estilo e o modo literário de outras rodas.
- 6 - Queremos deixar bem frisado a nossa independência no sentido "escolástico".
- 7 - Não damos a mínima importância á critica dos que não nos compreendem.

E é só isso.

(MANIFESTO VERDE, 1927)

De fato, ainda que os paulistas dessem o tom do discurso, a *Verde* tornou-se um território aberto à contribuição de diferentes origens. No primeiro número (set. 1927), além dos escritores de Cataguases, prevalecem as contribuições dos mineiros Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Achilles Vivacqua de Belo Horizonte; Theobaldo de Miranda e Edmundo Lys, de Juiz de Fora [77]:

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 melindrosas, á 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 plagio do Regulamento Interno da Inspetoria de Veículos. E a Viagem Sentimental do sr. Edmundo Lys ? Uma bambochata, com mistura de canivetes, Código Civil, tenentes e laranjas. Depois o sr. Martins de Oliveira, com uns negócios complicados de palhaço de circo,— tudo sem rima e de pé quebrado. E o sr. Theobaldo! Cruz credo! Um verdadeiro escândalo é que é. Todos malucos. Todos com macaquinhos no sótão. E' o sr. Fusco fingindo que não sabe grafar direito. O sr. Camillo com um Xixi incompreensível. O sr. Peixoto, o sr. Ascanio. Etc. Etc. Uma boa corja com tendências para o 70 Sul. E triunfantemente o respeitável público se delicia: ora, os futuristas... E a cidadezinha culta e progressista — como o são, no geral, as cidadelas do interior, segundo os seus hebdomadários,— enrubesceu todinha com a publicação de Verde. (VERDE, out. 1927, p. 07)



77. Número 01 da revista *Verde* (set. 1927) com os principais colaboradores.
<http://www.brasiliana.usp.br>

Foi logo depois do lançamento desse número que Rosário Fusco escreveu sua primeira carta para Mário de Andrade, datada de 25 de setembro de 1927, anunciando ao grupo paulista a fundação da revista *Verde*:

Sou de Cataguases, cidadezinha pacata de Minas Gerais. E venho trazer a notícia de que eu e Henrique de Resende fundamos uma revista moderna aqui. Verde é o nome da baita. Espero a tua colaboração pra ela. (Fusco, 1927 apud Menezes, 2011, p. 1217)

Atendendo ao pedido feito por Fusco, Mário de Andrade enviou *Rondó do Brigadeiro* para o segundo número da revista (out. 1927). Não somente enviou o poema como tratou de divulgar a revista. Segundo Menezes (2011), a troca de correspondências entre Fusco e Mário de Andrade ampliou o envolvimento do paulista com a revista mineira, para onde Mário mandava a colaboração de outros escritores e indicava lugares para onde a *Verde* deveria ser enviada. Tanto que na segunda edição, além dos mineiros aos quais se inseriu Abgar Renault, foi a vez da participação maciça dos paulistas ligados ou à organização da Semana de 22 ou a *Revista de Antropofagia* como: Antônio de Alcântara Machado com crônica *O aventureiro Ulisses*; Antônio Carlos Couto de Barros com *A propósito do "Braz, Bexiga e Barra Funda"*, crítica do livro de Alcântara Machado e Sérgio Milliet (1898 – 1966) com o poema *Elegia* [78].

A contribuição de Mário de Andrade serviu como estímulo e reação positiva à solicitação feita por Rosário Fusco. Depois do número dois, Mário tem textos em todas outras quatro edições: *Caso da Cascata* (nov. 1927, p. 12), trecho de Macunaíma; *Codaque* (dez. 1927, p. 10), apresentação escrita para o livro de Rosário Fusco; *Homenagem aos homens que agem* (dez. 1927, p. 09), poema escrito junto com Oswald de Andrade reconhecendo os rapazes da *Verde* como modernistas; *Présentation de la Jeune Fille* (jan. 1928, p. 12), crônica escrita em francês; transcrição de seu parecer sobre o grupo (jan. 1928, p. 10), publicado originalmente no *Diário Nacional* de São Paulo (15/4/1928); e *Vitória-Régia* (mai. 1928, p. 02), fruto da primeira viagem etnográfica do escritor ao Norte, passando pela Amazônia até chegar ao Peru. Texto ilustrado pelo linóleo da argentina María Clemência [79].



78. Número 02 da revista *Verde* (out. 1927) com os principais colaboradores.
<http://www.brasiliana.usp.br>



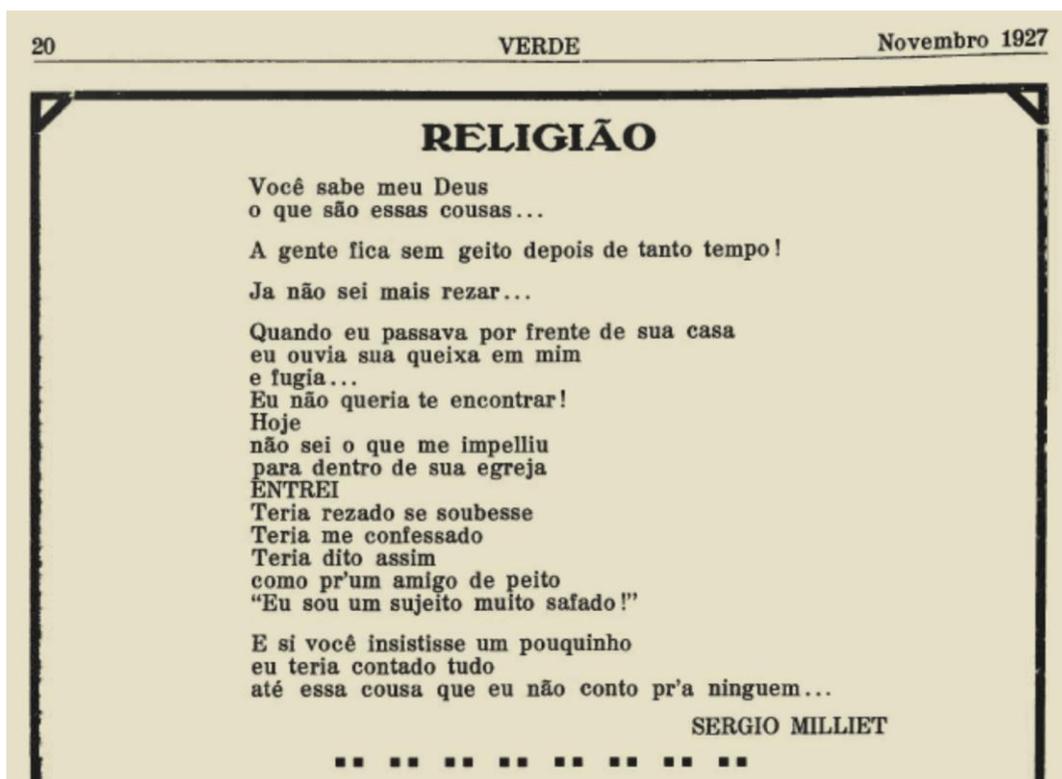
79. Linóleo de María Clemencia, *Moisés salvado de las aguas*.
(Verde, mai., 1928)
<http://www.brasiliana.usp.br>

Da *aventura antropofágica* pelo interior mineiro, devo ressaltar a contribuição de Sérgio Milliet que esteve no epicentro das vanguardas do século XX [80]. Nascido em São Paulo foi, em 1912, para Genebra. Lá iniciou o curso de ciências econômicas e sociais (1915-1922) terminando-o em Berna. Antes de retornar definitivamente ao Brasil esteve uma temporada também em Paris, por volta de 1923, momento em que se desenvolviam as novas teorias a respeito da arte. Por isso, é considerado por Lisbeth Rebollo Gonçalves (1992, p. 15) como o homem-ponte entre Genebra, Berna, Paris e o Brasil; como o verdadeiro cosmopolita da geração de escritores da

vanguarda brasileira que, pela educação europeia, aprendeu e vivenciou o surgimento do pensamento modernista em sua fonte.

No período que esteve Fora, Milliet escreveu para revista *Le Carmel* e publicou seus primeiros livros de poesia: *Par le Sentir* (1917) e *Le Départ Sur la Pluie* (1919). Ao retornar, tornou-se importante animador cultural da vida paulistana, ligado à fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e à Bienal Internacional. (GONÇALVES, 1992)

Alfredo Bosi considera Milliet já moderno antes de 22, por suas publicações em Genebra e avalia sua produção como “poesia moderníssima e cosmopolita” (2006 [1970], p. 401).



80. A poesia “moderníssima” de Sérgio Milliet invadiu Cataguases pelas páginas da *Verde*.
(VERDE, nov. 1927, p. 20)
<http://www.brasiliana.usp.br>

Não só Milliet, mas também Blaise Cendrars fez a ponte entre a Suíça, a França, o Brasil e Cataguases. Ele que, segundo Durand, foi o principal ponto de apoio entre o grupo de brasileiros e o campo cultural parisiense:

Seja a Léger, como a todos os escritores e artistas (com) que (Oswald e Tarsila) entrariam em contato nesse ano, a mão que os guiava era sempre Blaise Cendrars, que tornava já, então, um companheiro constante. Por meio de Cendrars eles chegaram a Léger e a outros cubistas como Lhote, Delaunay, Gleizes... (DURAND, 2009 [1989], p.81-82)

Dos diversos desdobramentos relativos à passagem do poeta franco-suíço pelo Brasil na década de 1920, Wilson Martins (1973) e Aracy Amaral (1997) enfatizam o papel de Cendrars como legitimador, ou encorajador, da virada nacionalista. A valorização da estética primitivista, uma das fontes da renovação vanguardista na Europa defendida por ele, aliada ao gosto pelo exótico teriam respaldado a exploração artística de elementos tradicionais e populares de nossa cultura, em especial por Tarsila do Amaral e por Oswald de Andrade, com quem teve maior envolvimento.

Sobre a relação de Cendrars com o modernismo brasileiro, Aracy Amaral assim resume:

... sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início a redescoberta do Brasil pelos modernistas. A visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923 [...], segue-se a revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os guiava no Carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924 (AMARAL, 1997, p. 16).

Já a presença de Blaise Cendrars na *Verde* reforça não somente a conexão de Cataguases com a vertente nacionalista, mas com ideias e escritores da Europa [81]. Enrique de Resende chegou a se surpreender com a chegada do poema satírico escrito especialmente para a revista:

Eis que um dia, porém, houve uma desconfiança. Foi quando recebemos coisa de Blaise Cendrars e um bilhete sujo do Milliet. Eu falei pro Fusco: isto é trote. Trote do Alcântara, do Mario, de todos. O Cendrars não está no Rio, e, mesmo que estivesse, não nos mandaria verso. Quanto ao Milliet é um safadão de marca. Eles querem é ridicularizar a gente. E danamos a procurar o nome do Cendrars nos jornais. Estávamos abatidos com a desconfiança. Seria uma vergonha. No dia seguinte veio o Rosário, com as suas pernas quilométricas, trazendo uma página do Correio da Manhã, onde vermelhava um traço marcando a notícia. Cendrars no Rio! Que alívio! Acreditamos então na autenticidade do verso do francês, no bilhete do Sérgio e retiramos em seguida o adjetivo com que ultrajamos este último. (VERDE, dez. 1927, p. 07)

Além de Cendrars, a *Verde* manteve ligação também com Nicolas Fusco Sansone e Ildefonso Pereda Valdez, do Uruguai; Marco Fingerit, Jorge Luís Borges e Ricardo Guiraldes da Argentina [82]; e Guillermo de Torre da *Geração de 27* da Espanha. E assim saiu publicado em novembro de 1927:

Os dois gostosíssimos poemas de Ildefonso Pereda Valdes e Blaise Cendrars que oferecemos hoje aos leitores de VERDE foram escritos especialmente para esta revista e constituem o início duma série de colaborações inéditas dos maiores artistas estrangeiros da atualidade — que iremos publicar, e que constituirá, de certo, uma das partes mais interessantes de VERDE. (VERDE, nov. 1927, p. 26)

Se, a princípio, Mário de Andrade tratou de divulgar e angariar publicações para a *Verde*, a visibilidade alcançada pela revista fechou a suas seis edições com poesias, prosas e ensaios assinados por nomes do primeiro escalão do modernismo brasileiro. Além dos já citados, colaboraram nas edições posteriores: Afonso Arinos de Melo Franco, Cândido Martins de Oliveira, Godofredo Rangel, Pedro Nava, João Dornas Filho, Pimenta Veloso, Wellington Brandão, Prudente de Moraes Neto, João Alphonsus, Martins de Oliveira, Emílio Moura, Ildefonso Falcão, Marques Rebello, Albano de Moraes, A. Fonseca Lobo, Ribeiro Couto, João Dornas Filho, Peregrino Junior, Jorge Fernandes, Maria Clemência, José Américo de Almeida, Peregrino Junior, Murillo Mendes, Walter Benevides, Yan de Almeida Prado, Carlos Chiacchio, Frederico Schmidt, Saul Navarro, Willy Levin e Aquiles Vivacqua.

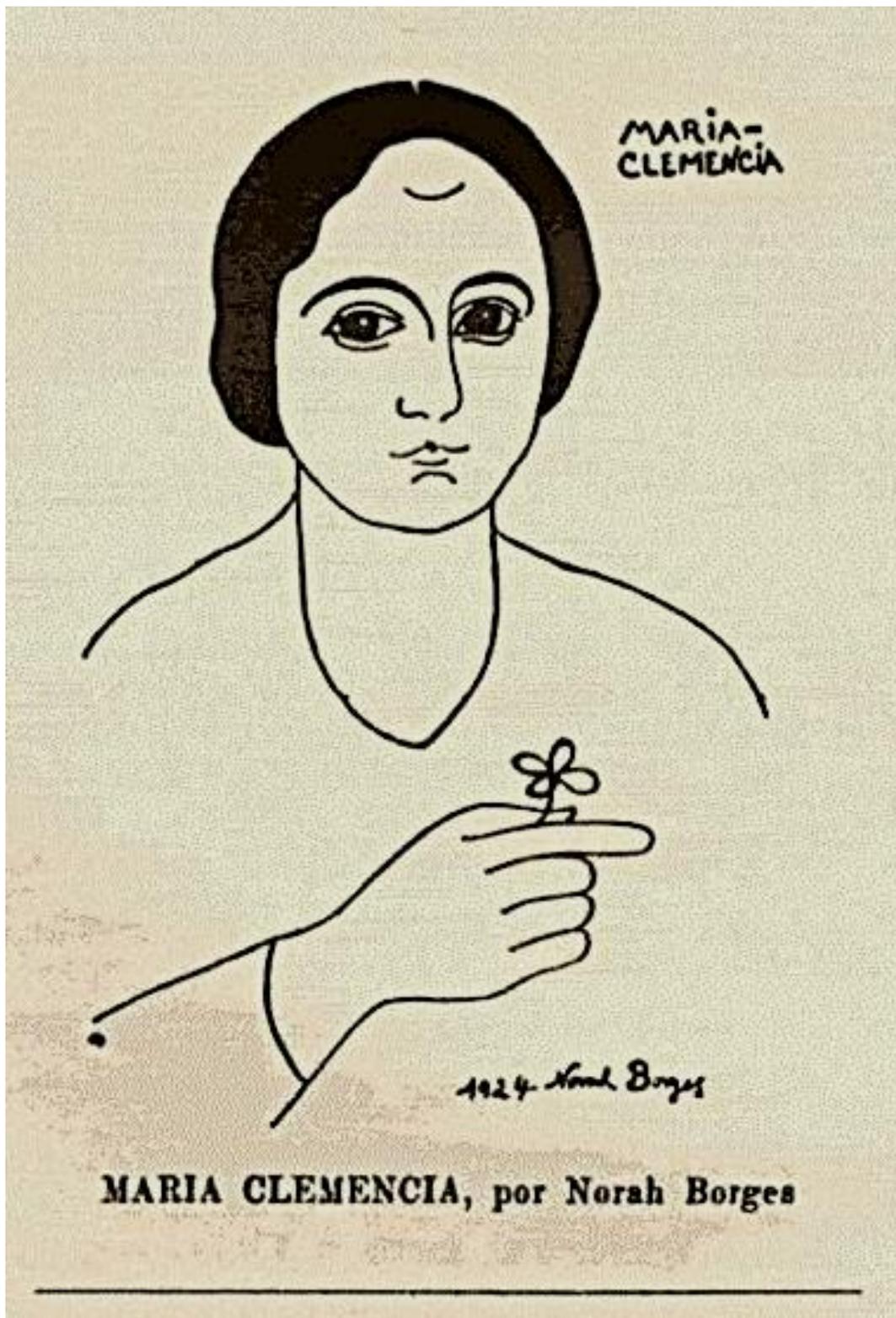
AUX JEUNES GENS DE CATACAZES

Tango vient de tanguer
Et jazz vient de jaser
Qui importe l'etymologie
Si ce petit klaxon m'amuse ?

BLAISE CENDRARS.

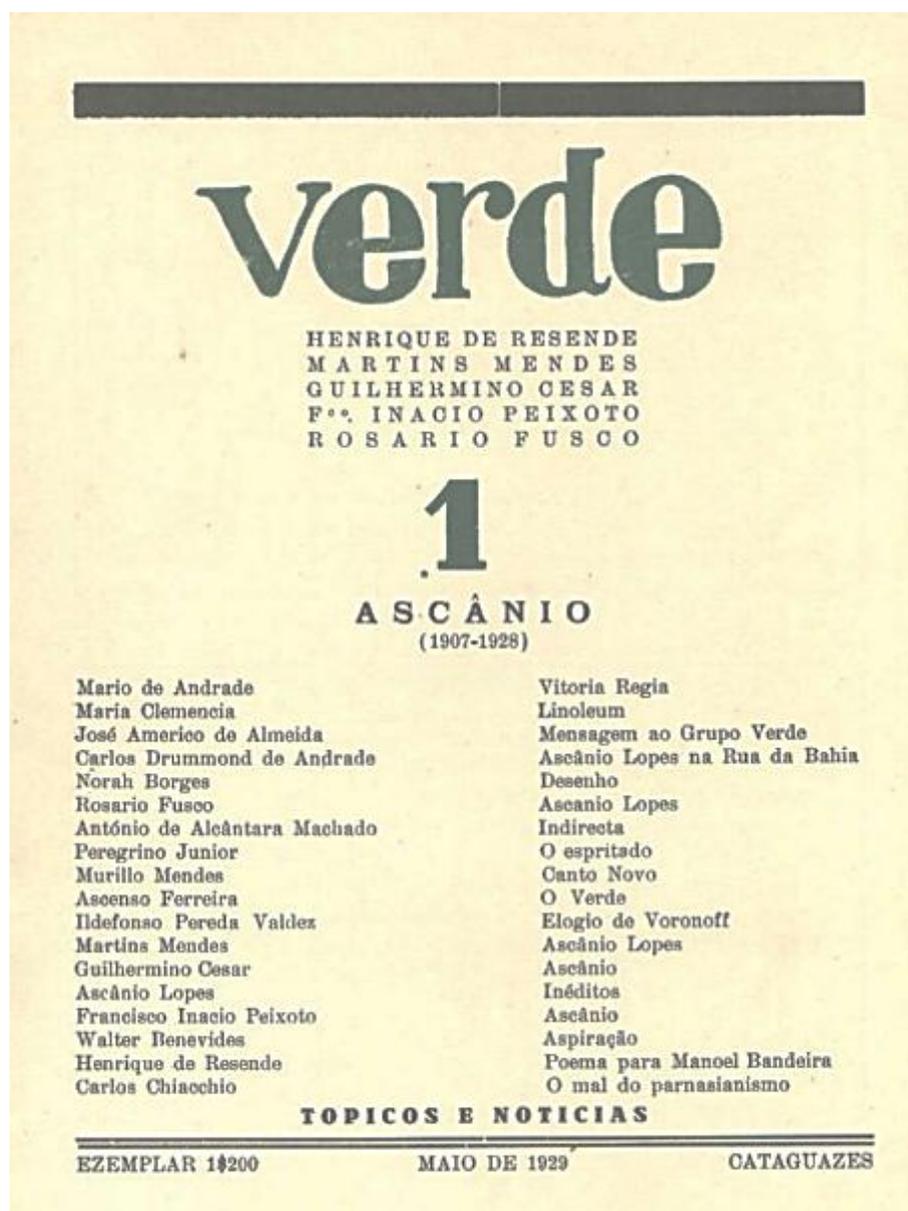
Rio—9—11—927.

81. Poema de Blaise Cendrars.
(VERDE, nov. 1927, p. 11)
<http://www.brasiliana.usp.br>



82. O retrato de María Clemencia, por Norah Borges, celebra o envolvimento dos escritores de Cataguases com os artistas da América do Sul. (VERDE, mai. 1929, p. 04) <http://www.brasiliana.usp.br>

Na capa do sexto número da *Verde* sem margens, molduras, nem anúncios, havia a indicação do número 1, anunciando o início de uma nova fase [81]. Entretanto a revista chegava ao fim [83].



83. Última edição da *Verde* que pretendia dar início a uma nova fase da revista.
(VERDE, mai. 1929)
<http://www.brasiliana.usp.br>

Um dos fatos que acarretou a dispersão do grupo foi a morte de Ascânio Lopes. Outro foi a ida de Guilhermino César, Francisco Peixoto e Rosário Fusco para capitais, como o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, onde deram continuidade aos estudos (WERNECK, 1992). O que teve início no Ginásio Cataguases, com o término do ensino secundário, chegou ao fim. O ambiente criado em torno do ginásio esteve associado tanto com a formação, quanto com a *diáspora Verde*.

Não obstante, a curta duração da revista teve um papel importante para a solidificação do movimento modernista em termos nacionais, tornando-se uma oportunidade para a difusão e divulgação de novas ideias e ideais. Principalmente por mostrar que o modernismo havia chegado ao interior do país, fato que outras tendências não conseguiram.

A esse respeito, Mário de Andrade considerou tratar-se de uma “descentralização intelectual”, contrastante com outras manifestações sociais do país.

O movimento modernista, pondo em evidência e sistematizando uma “cultura” nacional, exigiu de a Inteligência estar a par do que se passava nas numerosas **Cataguazes**. E se as cidades de primeira grandeza fornecem facilidades publicitárias sempre de natureza especialmente estatística, é impossível ao brasileiro, “culto” nacionalmente, ignorar um Erico Veríssimo, uma Raquel de Queiroz, um Camargo Guarnieri, nacionalmente gloriosos do canto das suas províncias [...] Conhecer um Ciro dos Anjos, um Gilberto Freyre, um Guilherme Cesar, hoje, é uma exigência de “cultura”. Dantes esta exigência estava relegada aos historiadores. (ANDRADE, 1942, s. p., grifo nosso)

Mais que o valor global do trabalho do grupo *Verde*, retratado como um capítulo da história da literatura nacional, precisa ser ressaltado que as páginas de uma revista nascida em Cataguases reuniu toda uma plêiade de novidadeiros no momento de mais alta tensão e revisão conceitual pela qual passava o campo das artes no país, levando para o interior de Minas um discurso crítico e, sobretudo, estético, como expõe Mário de Andrade: “a *Verde* chamava às armas... denunciava as investidas da ideia modernista no país. A *Verde* conseguia a um tempo centralizar e arregimentar o movimento moderno no Brasil”. (Diário Nacional, 10/07/1932)

Além disso, as biografias mostraram que os membros da *Verde* mantiveram, pelas décadas seguintes, uma considerável produção bibliográfica. O que parecia ser apenas um arroubo estudantil foi mais que um evento episódico ou acontecimento pitoresco, mas resultado de um desejo constante de renovação que continuaremos a investigar a partir Francisco Ignácio Peixoto e de sua família, que levaria Cataguases a experimentar outro agudo processo de renovação cultural.



OS PEIXOTO
Fabricantes de modernidade



O PORTUGUÊS E OS OPERÁRIOS:

Indústria, mobilização política e modernismo.

As estruturas de poder em Cataguases fundaram-se centralizadas na figura do Major Vieira e de seus descendentes. Domínio oligárquico típico, ao qual Paulo Emílio Salles Gomes refere-se com certa ironia:

Astolpho Dutra pertencia, como tantos outros, à terceira geração dos Vieira pioneiros. Depois do major xucro e do coronel civilizado chegara a vez dos doutores. Antes de se aguçar o declínio do efêmero patriciado e a perda do poder baseado na posse de terras produtivas, a família tinha tido tempo de formar os descendentes de maneira a assegurar, através de advogados, jornalistas, juristas e políticos, a continuidade de uma presença respeitável na vida social. (GOMES, 1974, p. 28)

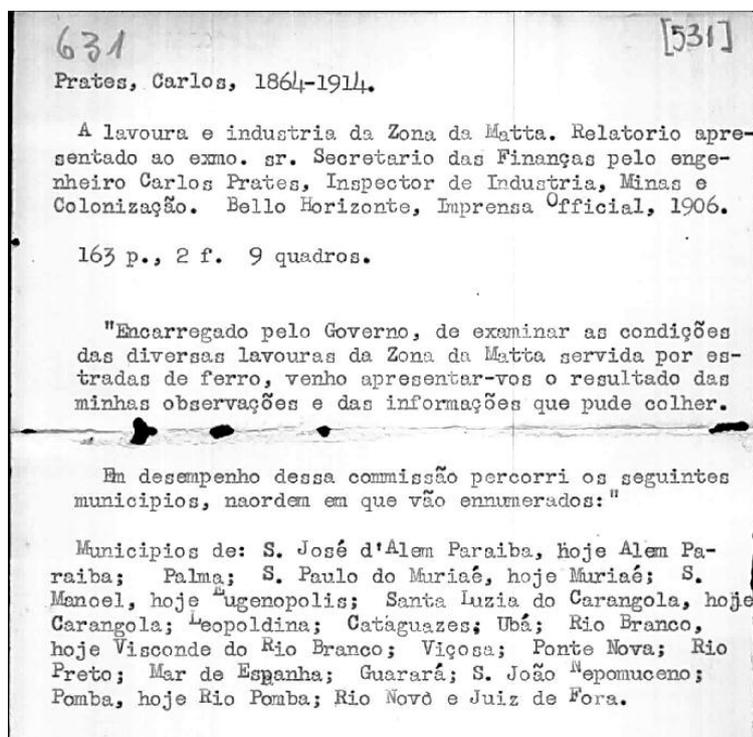
Sob o comando dos “civilizados e doutores”, Cataguases experimentou momentos de glória e da modernidade da época. Apesar de algumas permanências do passado, as transformações atribuídas à nova geração dos Vieira Rezende levaram para cidade muitas das novidades que desembarcavam nas grandes cidades do país. Foi quando a cafeicultura que impulsionou a cidade do século XIX, intensificando as atividades urbanas e possibilitando o acúmulo de capital, possibilitou aos ricos agricultores locais investir noutro segmento econômico: a indústria.

A vida aqui sempre girou em torno da indústria. Tinha uma fábrica, aquela fábrica mais velha do que eu, só tinha aquela. Depois foi criando as outras indústrias, a cidade foi crescendo, foi crescendo, mais indústrias... Sempre o forte aqui foi a fábrica. Tinha muito português, tinha italiano, espanhóis... mas português era mais.

Teodorico Teixeira Cardoso, ferroviário.

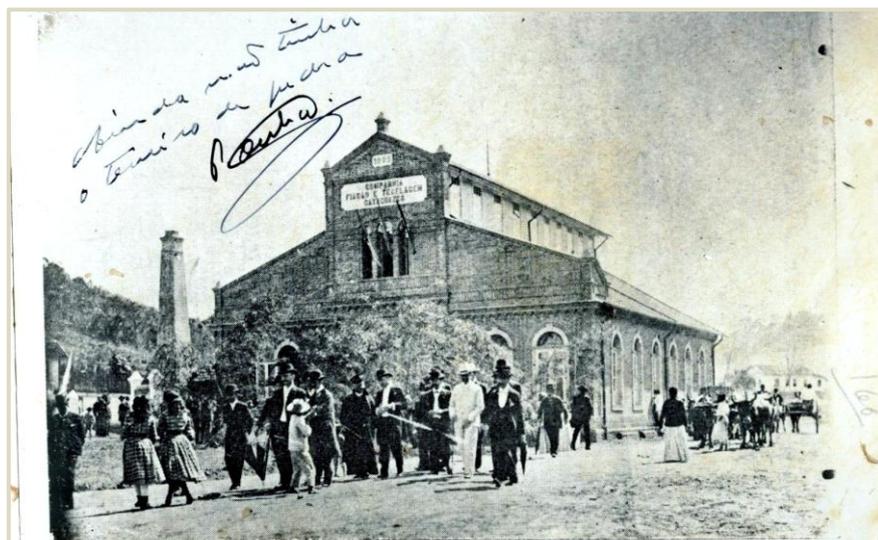
Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 126.

Antecipando-se ao Relatório Carlos Prates (1906) que prenunciou a crise cafeeira em Minas Gerais [84], um grupo de empreendedores, composto por Coronel Joaquim Gomes de Araújo Porto, Major Maurício Eugênio Murgel, Coronel João Duarte Ferreira e Dr. Norberto Custódio Ferreira, fundou em 1905 a Companhia Fiação e Tecelagem de Cataguases (CFTC), primeira fábrica de tecidos da cidade [85]. Em agosto do mesmo ano, iniciou-se a construção da sede, inaugurada em 1906, "com 20 modernos teares importados da Inglaterra e produção mensal de 15 mil metros de tecidos"⁶⁷.



84. Relatório de Carlos Prates, 1906.
Arquivo Público Mineiro.

⁶⁷ Dados obtidos nos histórico da empresa, a atual Companhia Industrial de Cataguases.



Fabrica de Tecidos, no dia da inauguração em 1-8-1906
 vide "O Iluminador" de Cataguases de 1906 e 1907. P. Coelho n.º 2 336,337 e 338



85. Inauguração da Companhia Fiação e Tecelagem Cataguases, o maquinário e as tecelãs. DEMPHAC.

Paralelo à indústria têxtil foi fundada a Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina (CFLCL) em 26 de fevereiro de 1905 [86, 87 e 88]. Dos quatro acionistas que criaram a CFLCL, três participaram do empreendimento: Norberto Custódio Ferreira, Coronel João Duarte Ferreira, Coronel Joaquim Gomes de Araújo e, ainda, José Monteiro Ribeiro Junqueira. A inauguração da primeira usina hidroelétrica, a Usina Maurício, aconteceu em 1908 quando foi também inaugurado o sistema de eletrificação urbano de Cataguazes, numa época em que menos de 5% das habitações brasileiras possuíam tal benefício [84, 85, 86]. (RESENDE, 1969; COSTA, 1977; RUFFATO, 2002)

Com a CFLCL houve a substituição da energia a vapor pela elétrica. Por isso, mais que um luxo, foi outra iniciativa fundamental para o desenvolvimento industrial de Cataguazes:

Até 1907, a maior parte das máquinas empregadas na indústria têxtil era movida a vapor. Sua substituição por equipamentos elétricos deu-se a partir de então, e foi acelerada, no período de 1914 a 1918, com o impacto da Primeira Guerra Mundial no desenvolvimento do setor industrial já em processo de substituição das importações. (PENTEADO JUNIOR & DIAS JUNIOR, 1994, p.248)

Aderbal de Arruda Penteado Junior e José Augusto Dias Junior (1994) consideram o desenvolvimento das formas de aproveitamento produtivo da eletricidade, um dos grandes fatores de transformação tecnológica do mundo moderno.

No Brasil, a energia hidroelétrica⁶⁸ teve a primeira unidade em Diamantina, com a Usina Ribeirão dos Infernos, usada para auxiliar os trabalhos de mineração. Já a primeira hidroelétrica para serviços de utilidade pública foi a Usina de Marmelos-Zero, no Rio Paraibuna, construída em 1889 para fornecer energia a Juiz de Fora, em especial, para a Tecelagem Bernardo Mascarenhas. Assim como na construção das ferrovias, logo empresas estrangeiras assumiram o controle do fornecimento

⁶⁸ Antes da energia hidroelétrica, com o uso da termoelétrica foi possível, em 1879, um pequeno sistema de iluminação pública na antiga Estação da Corte da Estrada de Ferro Central do Brasil. A partir daí, a cidade de Campos (RJ) tornou-se a primeira da América do Sul a receber iluminação pública elétrica, em 1883. A inovação começou a se espalhar com relativa rapidez, chegando a Rio Claro (SP) no ano seguinte. (PENTEADO JUNIOR & DIAS JUNIOR, 1994, p.180)

como a canadense *The São Paulo Railway, Light and Power Company Limited*, em 1899. (PENTEADO JUNIOR & DIAS JUNIOR, 1994, p.180).

A comparação entre esses dados históricos nos permitiu, novamente, situar o pioneirismo de Cataguases. Primeiro com a fundação da Companhia Fiação e Tecelagem de Cataguases. Quando a economia brasileira deixava de ser essencialmente agrário-exportadora para se tornar também uma economia industrial, teve como principal setor da modernização industrial justamente o têxtil. Já a Força e Luz Cataguazes-Leopoldina foi fundada num momento em que a produção de energia hidroelétrica era ainda uma novidade ou como esclarecem Penteado Junior & Dias Junior, quando a eletricidade se destacava como um verdadeiro ícone de modernidade.



86. A Usina Maurício
DEMPHAC.



87. A Usina Maurício
<http://www.memoriadaeletricidade.com.br->



88. A sede da Companhia Força e Luz Cataguases Leopoldina na Praça Rui Barbosa.
DEMPHAC.

A relação entre a abertura da Usina de Marmelos-Zero e a Tecelagem Bernardo Mascarenhas indicou algumas semelhanças entre o processo de industrialização de Juiz de Fora⁶⁹ e Cataguases. Além de ter suas primeiras indústrias fundadas a partir do capital gerado pelo café, ambas contaram com a participação dos imigrantes nas duas pontas da indústria: ou como dono ou como operário. Se por um lado foram fundadores, noutro extremo formaram a camada operária como mão-de-obra qualificada e, em alguns casos, como técnicos especializados. (LIMA, 1981; GIROLLETTI, 1988)

Nesse contexto, o patriarca da família Peixoto de Cataguases, Manuel Ignácio, fecha a analogia com Juiz de Fora. Depois de trabalhar como braçal na construção da estrada de ferro, o imigrante português estabeleceu-se na cidade como comerciante. A prosperidade no comércio lançou-o também na cafeicultura e da cafeicultura na indústria⁷⁰.

Mesmo com todo o investimento, já nos primeiros anos de funcionamento a Companhia Fiação e Tecelagem de Cataguases entrou em crise tanto por questões administrativas de ordem interna quanto de ordem global como a alta e conseqüente escassez do algodão ocorridas em 1910. Momento em que Manuel Peixoto comprou a massa falida da empresa.

Em 1911, surge aquele que deveria ser, como o foi, legitimamente o grande incentivador do nosso desenvolvimento industrial. Adquirindo, naquele ano, a fábrica de tecidos, com a ajuda de seus filhos, Altamiro, José e Manoel, imprimiu-lhe acentuado impulso, fazendo crescer e prosperar continuamente. Com o controle acionário da empresa, liquidou todos seus compromissos, encomenda da Inglaterra um conjunto de filatório e dá-lhe o nome individual de *M. Ignácio Peixoto*. (COSTA, 1977, p.285)

⁶⁹ Juiz de Fora, desde aquela época, é polo regional posicionado hierarquicamente entre Cataguases e o Rio de Janeiro.

⁷⁰ Nasceu na Freguesia da Candelária, Ilha do Pico no Arquipélago dos Açores, em 20 de Setembro de 1852. De lá, veio para o Brasil, radicando-se em Cataguases. A trajetória de Manuel Peixoto, o imigrante que chega ao país com poucos recursos e atinge o posto do bem sucedido industrial, remete também a dois dos maiores industriais italianos de São Paulo – Matarazzo e Crespi – que começaram como importadores por terem já habilidade com os trâmites da importação.

Sob o comando do imigrante português, a Companhia de Fiação e Tecelagem de Cataguases, recebeu o nome individual de M. Ignácio Peixoto (1911) e M. Ignácio Peixoto & Filhos (1913). Com a morte do patriarca em 1917, a empresa passou para o controle dos filhos com o nome de Irmãos Peixoto & Cia.

Nesse ínterim, Altamiro Peixoto permaneceu por cerca de dois anos na Inglaterra, onde fez o curso técnico em Indústria Têxtil. Ao voltar para Cataguases assumiu a direção da fábrica juntamente com o irmão, Manoel Ignácio Peixoto Filho (COSTA, 1977). Em 1935 a Irmãos Peixoto & Cia foi transformada em sociedade anônima quando passou a se chamar Indústrias Irmãos Peixoto S/A.

Por esse tempo, a indústria têxtil já era o motor econômico da cidade. Tanto que, em setembro de 1936, a administração municipal constituiu uma delegação para estudar o apoio à instalação de uma nova fábrica. Como conclusão o prefeito, Joaquim Martins da Costa Cruz, apontou a importância do empreendimento:

...com a fábrica virá a construção de vilas operárias, emprego para operários, marceneiros, pedreiros, que vêm passando seis longos anos de dificuldades. Com o emprego de 600 operários é previsível o aumento de 1.500 a 2.000 habitantes (mais de vinte e cinco por cento da população atual), melhorando a demanda de bens, inclusive da área rural, assim como a valorização das casas, desenvolvimento do comércio, novos centros de diversões, aumento da renda da área rural e o favorecimento da cultura do algodão.⁷¹

Com esse prognóstico, a administração pública apoiou a instalação da nova fábrica concedendo, através do decreto Lei nº 96 de 1936, o terreno para sua construção além de outras facilidades, como a isenção de impostos. O que não era novidade no cenário político e econômico nacional. Segundo Francisco Iglésias (1994), desde a crise de 1929, o investimento no setor industrial foi a solução encontrada pelo governo brasileiro para minimizar os efeitos da queda no preço e nas exportações do café.

⁷¹ Informações levantadas no histórico da empresa.

A Companhia Industrial de Cataguases (CIC) foi então fundada, em 1936, como estratégia que uniu interesses do poder público e outros três grupos privados - dos irmãos Peixoto, de Ormeo Junqueira Botelho e do pernambucano Severino Pereira da Silva. Posteriormente, com a saída do pernambucano da sociedade, manteve-se à frente da CIC a família Peixoto, representada por José Ignácio Peixoto.

A participação de Severino Pereira da Silva reforça o potencial industrial de Cataguases. O empresário havia comprado, ao final de 1935, a Fábrica de Tecidos Aliança no Rio de Janeiro com o intuito de promover a sua dissolução para aproveitar o maquinário noutras tecelagens de menor porte. Estratégia usada para driblar o Decreto Lei, de 1931, que restringia a importação de maquinaria para todas as indústrias consideradas de superprodução. Desse ato nasceu a Companhia Industrial Cataguases, a Fiação Santa Terezinha, de Juiz de Fora e a Companhia Industrial de Estamparia - CIANE, de Paraguaçu, sul de Minas Gerais.

A indústria foi o primeiro dos meios a conceber poderes e privilégios aos Peixoto. Mais que outro eixo econômico, pode ser vista como símbolo da progressiva participação daquela família nos jogos pelo poder, conforme a teoria dos *campos* apresentada por Bourdieu⁷². O universo fabril tornou-se, portanto, a via de mobilização que desestabilizaria a estrutura centralizada nos Vieira Rezende e a partir do qual se formaria um ambiente de disputa entre os dois clãs.

No campo político a disputa se acirrou, a partir de 1927, quando José Ignácio Peixoto foi eleito vereador pela Câmara Municipal de Cataguases. Desse momento em diante, os Peixoto tornaram-se os principais adversários da situação dominada pelos Vieira Rezende. Cenário que perduraria até por volta de 1980 tendo, de um lado, o grupo liderado por Pedro Dutra em nome dos Vieira Rezende e, de outro, o grupo liderado pelos Peixoto e seus correligionários. (ALMEIDA, 2004)

⁷² A definição de *campo* pode ser vista em O Poder Simbólico (2010, p.50-73) e serve de instrumento ao método relacional de análise das dominações e práticas. De maneira sucinta os *campos* são espaços sociais dotados de próprias regras, princípios e hierarquias. Espaços que são definidos a partir dos conflitos e das tensões, no que diz respeito à sua própria delimitação, e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros. Noção que caracteriza a autonomia de certo domínio de concorrência e disputa interna. Cada espaço corresponde, assim, a um campo específico – cultural, econômico, educacional, científico, jornalístico, etc. - no qual é determinada a posição social dos agentes pela posse de capital e onde se revelam, por exemplo, as figuras de *autoridade*.

Em 1933, Pedro Dutra perdeu a chefia local do Partido Progressista para Sandoval Azevedo e Manoel Peixoto que passaram a presidir as reuniões do partido, orientando os diretórios distritais e indicando candidatos às eleições. Momento em que a chefia política do município passa oficialmente para as mãos da família Peixoto, permanecendo até o término do Estado Novo, em 1945. A partir daí alternaram-se no poder, ora correligionários de Pedro Dutra, ora correligionários dos Peixoto. (ALMEIDA, 2004)

A política era braba aqui... os Peixoto brigavam com o Pedro Dutra, e então a coisa ficou preta! Tinha que ser Peixoto ou do Pedro Dutra. Aí tinha rivalidade... O Sandoval entrou na política também. O Pedro Dutra não achou muito bom e brigou com o Sandoval, o Sandoval de Azevedo. O Sandoval subiu também. Subiu muito! O Pedro queria mandar mais do que o Sandoval. Aí começou uma briga feia! Tinha, por exemplo, "A Mata", um jornal contra o Dr. Astolfo... Anísio Cardoso escreveu no jornal que o pai do Pedro era protetor de ladrão de cavalo! Um distinto, que também fazia parte, deu um tiro na boca do Anísio! Ali, onde foi a casa no início, no princípio da Rua Tenente Fortunato... Os Peixoto eram industriais e o Pedro era político só... não fazia nada mais... Só tratava de política. Os Peixoto tinham fábrica e resolviam os problemas. Tinham brigas até nos hospitais... Houve uma discussão no cinema, no alto – antigamente em cima era salão de baile - houve uma reunião política... tiveram divergências... queriam também tomar conta do hospital. O Pedro queria entrar (como sócio) e eles não queriam que ele entrasse! Chegou até a sair uma briguinha meio preta, pesada...

Oswaldo Barroso - comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 95.

Outra novidade no campo das disputas políticas esteve no aumento, em número e em representatividade, dos operários. Com o fortalecimento do segmento industrial, o operariado tornou-se um importante objeto de disputa eleitoral. Tanto que em seu discurso de posse como prefeito em 1931, Pedro Dutra prometeu a construção de uma vila e a criação de uma nova Liga Operária. (ALMEIDA, 2004)

Não é difícil entender os motivos que levaram Pedro Dutra a se preocupar com a questão do operariado. Seu adversário político, Manoel Peixoto, era dono da principal fábrica da cidade. Numa época quando o voto ainda era visto como instrumento de dominação ou, na melhor das hipóteses, como instrumento de troca, era fácil para os industriais controlarem o voto de seus operários.

Havia cabresto (na eleição). Aí que era duro! Porque o seguinte: operário não tinha liberdade de votar. Se eu amanhã chegasse e contasse que era do Pedro Dutra (PSD), você estava na rua! Essa liberdade nós não tinha. Então nós era da UDN, um partido completamente em desacordo com o operário, quando o partido (do operário) era o PTB. Mas nós era tudo udenista, você está entendendo? E eles faziam com que... e aquilo tudo acabava cativando porque havia liderança. Eu aqui (na Industrial), o Adauto na Manufatura, Mário Bagno, o Djalma, o Serafim na Irmãos Peixoto. Então além de nós ter a liderança entendeu, nós já estava impregnado naquela política, entendeu? É que a própria pressão... Tudo deles! Só gente ligado, pessoas que eles pudessem mandar... Porque ele mandava embora!

Mário da Paixão – Operário e servidor público

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 86.

Pressão (política) houve demais, porque antigamente existia duas arenas aqui: Peixoto, naquela época era UDN e Pedro Dutra, PSD. Então existia aquela política! Qualquer trabalhador que falasse no Pedro Dutra era mandado embora! Se passassem até no portão da casa do Pedro Dutra... se eles vissem bater o pé no portão, era mandado embora! Eles perseguiram mesmo! Claro, eram obrigados a votar com eles! Não tinham aquela liberdade pra poder falar no nome do Pedro Dutra! Mas eu não ligava pra isso. Toda vida, eu sempre pensei: “eu sou um homem livre”! Tinha a minha liberdade! Eu conversava com o Pedro Dutra, ia lá dentro da Rádio, saía com Pedro Dutra, não queria nem saber o que ia dar! O trabalhador não entendia que ele tinha aquela liberdade... eles não entendiam que tinham o direito de expressar aquilo que...

Homero de Souza – Operário

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 52.

Toda vida fui dos Peixoto! Toda vida fui! Desde que começou a primeira eleição. Na primeira eleição votamos com eles. A gente votava porque gostava. Eu, por exemplo, gostava. Tudo o que eles fazia, para mim era bom. Eu gostava muito deles! Mas muitos falam, até hoje! Falam que era cabresto! Que era isso, que era aquilo. Mas não era cabresto nada! Não era não. Eu considero assim. Agora, outra gente eu não sei... porque tem muita gente que não é do mesmo lado da gente, né.

Amélia Gomes Fernandes – Tecelã

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p.33.

Quando foi em 47 houve outra eleição. Não sei quais eram os candidatos... Aí eles mandaram o João Ramalho. Ele foi lá em casa, bateu lá em casa:

- Maria, o João mandou falar com você. Se você votar neles...

- Você fala com eles lá, com João, com doutor Manoel ou com doutor Francisco, que eu nunca fui contra eles. Eu não sou fingida não. Eu sou uma pessoa muito pontual, muito sincera na minha vida. Eu não votei contra eles não! Eu tô pronta pra trabalhar pra eles: voltar pra fábrica pra trabalhar; trabalhar nas eleições pra eles, como antigamente.

Eu não sei qual dos dois, dos três... eu não sei se é o João, se é o doutor Francisco, ou se é o Seu Manoel... mandou me oferecer uma vaga na fábrica de novo, se por acaso voltaria...

Aí eles arrumaram um discurso pra mim. Quando foi no dia da festa do comício, eles arrumaram um papel pra eu falar. Fui. Trepei no palanque, falei bonito! Decorei o meu papel: um discurso a favor dos Peixoto, a favor do candidato, que eu nem lembro mais quem era... Eu não me lembro quem fez o discurso. Eu só sei que eles me deram o papel pra falar. Aí eu decorei o papel e falei. Aí eu fiz o meu discurso.

Maria Magalhães Vieira – Tecelã

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 72.

Mas vou dizer com sinceridade, jamais vai ter alguém, alguém que faça o que os Peixoto fizeram em relação ao emprego. Começou com eles e eles tinham, a gente via que eles tinham prazer de dar emprego, então isso mudou muito. Tinha que votar no candidato deles na eleição. Tinha isso sempre. Sempre teve e a gente não era boba. Votava mesmo. Eles que mandavam. A gente votava mesmo, queria nem saber, era meu patrão. Eu trabalhava na indústria deles, eu era boba de votar contra nada? Mandava embora mesmo. Mandava embora mesmo. Não podia ir à Rádio [Cataguases]. Passava escondido lá, é verdade mesmo. Mas que era gostoso, era.

Maria Magalhães de Almeida – Operária Têxtil

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 212.

Os depoimentos mostram que algumas práticas continuaram arcaicas e conservadoras, como a eleição, que por muito tempo continuou sendo um instrumento mais de dominação do que de representação política.

Indo além do contexto político, o universo cultural que o operariado foi construindo funcionou como catalisador na construção de fortes identidades coletivas. Segundo Francisco Foot Hardman (2002), a composição da camada trabalhadora absorvida pela indústria no Brasil envolveu de ex-escravos a imigrantes de nacionalidades diversas. Houve, portanto, uma extrema riqueza e diversidade cultural em seu processo de formação derivado, em parte, dessa heterogeneidade.

Em Cataguases a classe operária congeminou tradições, costumes e formas de sociabilidades que refletiria nos espaços da cidade, criando nichos paralelos aos vivenciados pela elite local.

Eu morei na Vila Minalda. A Vila Minalda não era calçada, era tudo terra! Tinha muito barro, muita lama! E a gente vinha trabalhar na fábrica, então a gente atolava! Tinha que lavar os pés, cá perto da ponte, para calçar o tamanco para ir para a fábrica. (Os operários) usavam tamancos, porque não podiam comprar chinelo. Eu calçava o tamanco e vinha para a fábrica. Chegava na fábrica, eu tirava o tamanco para não gastar, pra mim ter o tamanco para atravessar a rua, para ir para casa e voltar. Eu deixava o tamanco de baixo da máquina e, na hora de sair, passava uma estopa nos pés, calçava o tamanco para ir embora. Ninguém podia comprar chinelo e nem sapato! Era mesmo tamanco. Todo mundo usava tamanco! Era um tamanquinho, assim, de pau com um paninho costurado em cima. Tinha um senhor que fazia e vendia nas casas, nas lojas. Não tinha muita loja, não... Tinha a Pernambucana, a Carcacena... Lojinha, eu não me lembro não. Não tinha dinheiro para comprar. (O salário) não dava... Eu entrei para a aula noturna. Aí, a Dona Mercedes era a diretora da escola, Grupo Coronel Vieira... então a Dona Mercedes cortou os alunos da indústria, porque numa semana a gente podia estudar, na outra não. Porque a gente trabalhava de turma. E isto me entristeceu muito. Diz ela que atrapalhava, que atrasava os alunos, os que tinham oportunidade de estudar todo dia... a gente descontrolava o estudo. Então ela cortou os alunos todos da fábrica!

Maria Mendes Neto

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 212.

Na vila onde morei tinha um campinho... tinha um basquete... futebol...ali. Existia um salão: chamava Ninguém Reseste Salão Clube. E tinha o Violeta. 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! E antigamente filho de pobre não podia estudar também. Só estudava rico. Não formava um filho de pobre pra professor! Não formava um filho de pobre pra Direito!

Homero de Souza – Operário

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 212.

Conforme aparece nos depoimentos, o apito cotidiano das fábricas não representavam somente as horas de trabalho profissional, mas também, a reunião de um grupo articulado em torno de interesses comuns que envolviam, logicamente, festividades e comemorações. O 1º de Maio; os desfiles carnavalescos; a banda de música; o time de futebol; a eleição do Operário Padrão; todas essas atividades permeavam as lembranças dos operários como momentos lúdicos adversos ao tempo do trabalho [89].

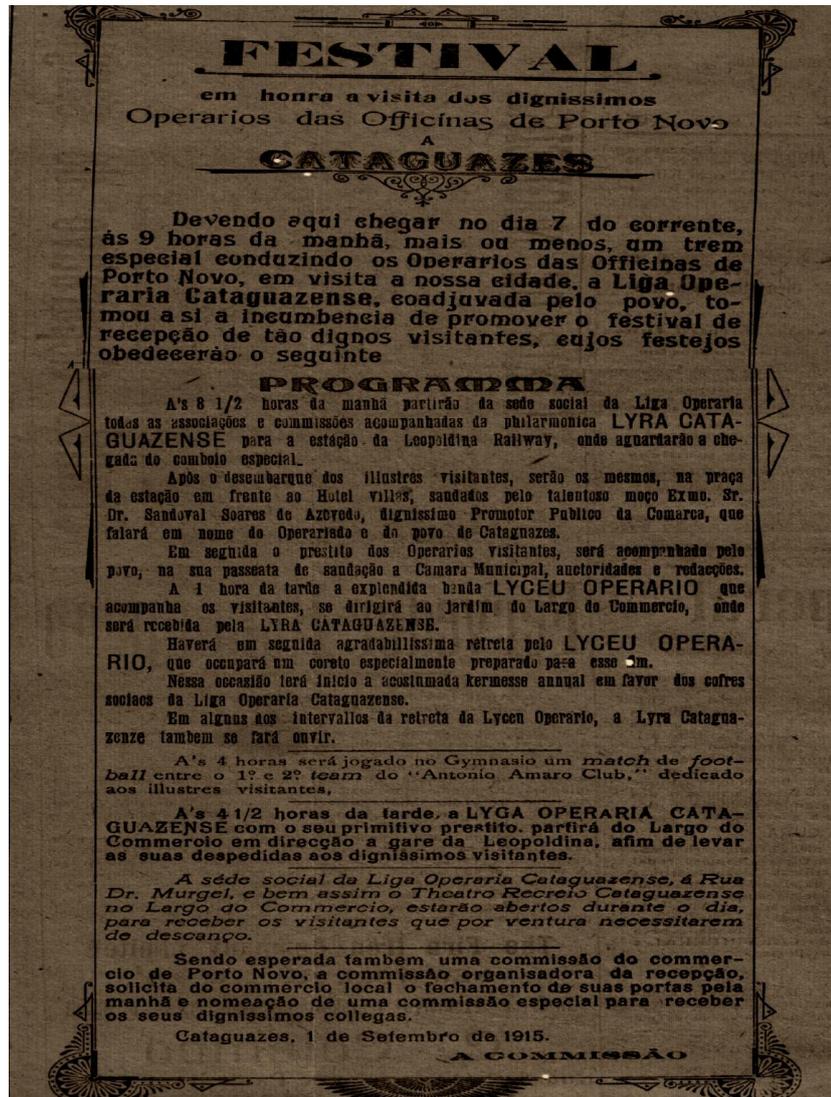
Uma das primeiras expressões que demonstra a união em torno dos interesses comuns foi a organização da Liga Operária Cataguasense em 1906, como noticiado na *Coluna Operária*⁷³ do jornal *Cataguazes*:

De ordem do sr. presidente convido a todos sócios desta sociedade a reunirem-se em casa do tesoureiro, a rua Major Vieira n.93, no dia 6 ás 7 horas da noite , afim de tratar-se do interesses desta associação. Alves, secretário. (JORNAL CATAGUAZES, 03/06/1906)

A construção da sede foi concluída em maio de 1915, época em que contava com 120 sócios:

Liga Operaria Cataguasense: Conforme fora anunciado teve lugar ontem a inauguração do novo prédio da Liga. A Sessão Magna foi presidida pelo Sr. Cel. Agente Executivo. Sendo dada a palavra o Sr. Professor Eurico Rabello dissertou sobre o lema - Operariado, o que com brilhantes palavras recebia de instante Liga em instante prolongadas palmas. Em seguida teve lugar a entrega dos retratos dos Srs. Presidente e Vice Presidente, pelos seus companheiros como prova de gratidão pelos serviços feitos. Fallaram os Srs. Major Soares, Cel. Paulino Fernandes, Professor Alcântara, José Schettini e finalmente o Revm. Sr. Vigario Padre João Chrysostomo que demonstrou com eloquência vibrante as virtudes da união do operariado. O Sr. Cel. Agente Executivo agradecendo o comparecimento de tão seletto auditório encerrou a Sessão Magna. Compareceram ao acto os Srs. Cel. Virgilio V. Rezende José Vidigal, Antonio Silveira Tindó, Dr. Pio Ventania, Alzir Arruda, Arrequinto Costa, Gorgonio Ferreira, Leopoldo F. Santos, Dr. Sandoval Soares de Azevedo, Promotor de Justiça, Dr. Freire de Carvalho, Centro Operário Beneficiente, com o seu pavilhão e grande numero de senhoritas, João Aral e outros. (JORNAL CATAGUAZES, 09/05/1915)

⁷³ Nela eram noticiadas informações sobre greves, festividades, jogos de futebol, concursos de música.



89. Evento organizado pela Liga Operária de Cataguazes. Jornal Cataguazes, 1915.

Não, não tinha greve, não. Minha época tinha uns passeios bons, dia 1º de maio. A gente ia pra Vista Alegre. Ia de trem pra Vista Alegre, fazer piquenique.

Maria Magalhães de Almeida – Operária têxtil

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguazes, vol. IV, 2012, p. 210.

Como um misto de clube social e entidade de ajuda mútua, a Liga Operária de Cataguases se aproxima do que Joffre Dumazedier (2004, [1962]) expõe sobre as organizações recreativas e educativas francesas⁷⁴, consideradas por ele, a forma mais original de sociabilidade desenvolvida para o lazer.

Eliana Dutra (1998) salienta o foco dado, por algumas dessas instituições, à instrução e à educação moral de seus sócios. Sobre esses aspectos a Liga de Cataguases organizou uma biblioteca destinada aos sócios e uma escola noturna com objetivo de atender aos operários que trabalhassem em turnos alternados. Além das aulas regulares de instrução primária e secundária, eram oferecidas disciplinas de francês, inglês, geometria, música instrumental e vocal:

Estão reabertas as aulas deste estabelecimento de ensino primário e secundário, fundado há dois anos nesta cidade, pela popular Liga Operária Cataguasense e sob a direção do professor Batista de Araújo, nosso companheiro de imprensa e apreciado colaborador desta folha. Recomendamos com empenho essa casa de educação à mocidade estudiosa que já tanto deve em cultura e aproveitamento ao proveito educador. (JORNAL CATAGUAZES, 15/07/1913)

A música aparece não só na formação escolar. A Liga teve duas bandas de música [90]. Uma sob a regência de Dyonísio Celestino Brum. Outra composta unicamente por operários e aprendizes de música. (COSTA, 1977)

A respeito da relação entre as bandas e a classe operária, Foot Hardman (1986) considera ter sido uma manifestação comum e inerente à formação da classe, ocupando lugar de destaque na formação de sua identidade, tanto nos grandes centros urbanos como nas afastadas cidades do interior.

⁷⁴ As organizações operárias na França foram regulamentadas em 1901, proliferando, a partir de então, em razão direta da industrialização e da urbanização. (Dumazedier, 2004, [1962])



90. Banda de música da Indústria Irmãos Peixoto.
DEMPHAC.

Ao que parece, as bandas criaram elos importantes na vida social de Cataguases. Na comemoração do 1º de Maio era a banda que anunciava o início das comemorações, ao percorrer as ruas da cidade.

Associados à Liga foram organizados, ainda, os times de futebol: o Flamengo Futebol Clube (1917), fundado por um grupo de jovens chefiados por Aristóteles Fabrino e Manoel Viana, e o Operário Futebol Clube (1917), fundado pelo industrial Deocleciano Werneck (Sinhô) da Fábrica de Tecidos Irmãos Peixoto.

Os dois times representavam a rivalidade esportiva, agregando as comunidades nos campeonatos. Para Batalha (2000), embora a futebol tenha constituído mais um campo de disputa entre as correntes que dividiam o movimento operário, foi um terreno de combate à ideologia e aos valores das classes dominantes. Formadas em seus locais de trabalho, essas associações assumiram para os trabalhadores a feição de uma importante instância de construção de solidariedade. Postura também defendida por Pereira:

... a força do futebol como elemento aglutinador da classe operária faria com que grande parte dos militantes que o criticavam passassem a ter com o jogo uma relação muito diferente. Com seus times e clubes, os trabalhadores davam forma a um tipo de associação de classe que, muito mais do que os sindicatos, conseguiam reuni-los e empolga-los o que levava as próprias organizações sindicais a fazer do jogo uma presença constante. (PEREIRA, 2000, p. 274)

Nenhuma (diversão)! O que tinha era futebol. Sempre existiu Operário e existiu Flamengo. Onde que é a Industrial que era o Campo do Flamengo, antigamente, uns cinquenta anos atrás. E o campo do Operário naquele lugar mesmo, ali...

Homero de Souza – Operário

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 51.

Tinha times de futebol. O Operário foi [criado] 15 de novembro de 1917. Quem não gosta de ver o time da gente? O futebol foi uma glória, passado e tradição. Aqui nós tivemos vários craques na seleção brasileira.

Idmar Vilela – Operário aposentado

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 193.

Na cidade tinha jogos de futebol todos os domingos: Operário e Flamengo, campo lotado! E não tinha arquibancada, não. Precisava sentar no canavial, ali do Flamengo. Quer dizer, cheio porque havia paixão pelo Operário, paixão pelo Flamengo!

Mário da Paixão – Operário

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 89.

Tinha um time, mas era aquele time fixo ali, todo domingo aquele jogador estava ali. Tinha responsabilidade. Hoje não tem mais time, vai fazer um campeonato aí. Eles querem montar time na hora e pagar para jogar. Antigamente você tinha um time e o time ajudava você ainda, entendeu? Ajudava você a comprar bola. Tudo isso. Uma taxa que tinha que pagar lá na Liga, pagava, todo mundo ajudava a pagar. A Liga de Cataguases, não é? Suburbano, não é?

José Dirceu Archete – Trabalhador rural e operário têxtil

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 282.

O *futebol de fábrica* adquiriu uma conotação cultural incentivadora do lazer, assim como os bailes festivos e carnavalescos. Villermé, ao investigar os hábitos dos industriários franceses, discute a importância dos *cabarés* na vida operária:

Para o operário tudo é, por assim dizer, uma boa oportunidade para ir ao cabaret... ele vai quando está feliz para rejubilar-se e quando tem preocupações domésticas para esquecê-las. Numa palavra é no cabaret que ele contrai dívidas, que as paga quando pode, que acerta suas compras, faz amizades e onde até combina o casamento da filha. (VILLERMÉ apud DUMAZEDIER, 2004 [1962], p.46)

Em Cataguases, a função de entretenimento noturno voltado para os trabalhadores foi reconhecida no Clube dos Viajantes e no Clube do Operário. O primeiro parecia ser destinado à boemia e o segundo, associado à Liga e ao time de futebol Operário, era onde aconteciam os bailes frequentados pelas famílias.

Tinha dois clubes. Tinha o Clube dos Viajantes, que era sustentado pelos viajantes... fazia o carnaval aqui em Cataguases, que tinha uma influência danada! Muito confete... serpentina! Era frequentado mais por viajantes. Quem dançasse muito lá... Então tinha as moças pra frente... as moças do tempo aqui... Naquele tempo as moças da cidade não dançavam com os viajantes.

Oswaldo Barroso – Comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 95.

Baile é a coisa melhor que tem! O divertimento melhor que tem, eu acho que é baile! Baile assim familiar somente. Baile direitinho, como antigamente tinha. Tinha o Clube do Operário atrás da Estação. Aquele correio de casa que tem ali... o Clube do Operário era ali, um salão muito bom, prédio novo... Eu dançava muito no Clube do Operário... Agora já tudo velho... O Emílio era ali onde é o Sindicato do Fundo Rural, o Clube do Emílio era ali. O pessoal gostava muito porque o Emílio, quando punha o pessoal dele pra sambar na rua, minha filha! Vou te contar! Todo mundo gostava de ver aquela turma dele nos carnavais!

Maria Magalhães Vieira – Tecelã

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 74.

Dumazedier (2004, [1962]) e Sodré (1988) discutem, ainda, a influência dos meios de comunicação sobre a classe operária. O alcance dos jornais, do rádio, do cinema e, posteriormente, da televisão foi responsável por aumentar o volume de informações trocadas. Agradáveis pela apresentação, os guias de opinião possibilitam a apreensão rápida, justamente para que pudessem ser assimiladas no tempo além do trabalho profissional. Porém, a forma resumida e essencial das mensagens, mostrava uma realidade muitas vezes superficial e distorcida. Motivo de serem considerados “perigosamente fáceis” por Dumazedier (2004 [1962], p.45).

Era uma situação muito difícil naquela época né. Eu nasci em 1917... A gente começou a trabalhar numa tipografia. Cataguases, naquele tempo, tinha três jornais... Foi uma Cidade... sempre foi democracia. Houve sempre um debate político aqui! O Dionísio Cerqueira era o Presidente, era o diretor do jornal que chamava Reação, mais ligado ao Partido Republicano Mineiro. Tinha o Cataguases, que era ligado aos poderes públicos (municipais). E tinha A Tribuna, que era um jornal que esse Sebastião Ventura era diretor. Era mais da intelectualidade... Doutor Francisco... (A Tribuna) era mesmo perto da Phebo. Da Phebo Filmes, né. A Tribuna tinha muita influência daquele movimento... como é que chamava... modernista de São Paulo. Havia muito debate e tinha o pessoal dos Mauro, né. Humberto Mauro, João Mauro, Francisco Mauro... eram assim mais ou menos gente avançada.

Evaristo Garcia – Representante Sindical

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 43.

Desde 1883, Cataguases já contava com cerca de 23 jornais⁷⁵, diários ou semanais, e revistas como: *Revista do Interior* (1915), *Revista da Mata* (1917), *A Nota* (1917) e *Meia-Pataca* (1948). Alguns foram fundados por políticos, em sua maioria do lado dos Vieira Rezende, por instituições de ensino e por advogados que se dedicaram ao jornalismo (COSTA, 1977). O depoimento mostra que tais meios de comunicação formaram outro campo de influência política, cultural e ideológica, criando ligações

⁷⁵ A saber: Gazeta de Cataguases (1883); Folha de Minas (1884); O Povo (1886); Cataguazense (1886); José Bonifácio (1886); O Popular (1890); Echo de Cataguazes (1894); Gazeta de Cataguazes (1901); Monitor Mineiro (1895); Agricultor (1898); Jornal de Minas (1898); O Arauto (1898); Cataguazes (1906); Chimera (1908); Estandarte (s/d); Ruy Barbosa (1922); Evolução (1910); Época (1910); Reação (1930); A Tribuna (1927); O Município (s/d); Itinerário (1930/1940); Nacionalista (1930/1940); Rebate (1930/1940). Deles somente o Cataguazes circula até hoje. Parte dos números publicados nas primeiras décadas do século XX está disponível para consulta no DEMPHAC. Outros como O Povo, Gazeta de Cataguazes, O Cataguazense, com edições de 1887, 1888 e 1897 estão disponíveis no Arquivo Público Mineiro.

entre a elite, os intelectuais, os operários e os imigrantes. Para Sodré (1988) o seu poder residia, precisamente no seu caráter coletivo, operando na formação de gostos e preferências, valores, ideias e atitudes, enfim, no comportamento do homem contemporâneo.

Todos esses elementos que estruturaram a Cataguases do tempo da indústria deixam ver que, mesmo com a manutenção de certos hábitos, prevaleceu a inserção de novos padrões na trajetória da história local: da família de tradição política para a família descendente do imigrante; do domínio de caráter oligárquico gerado pelo vínculo familiar para o domínio regido por interesses comuns estabelecidos entre profissionais liberais, comerciantes e industriais; da economia agrícola pautada no café para a economia urbana pautada no comércio e na indústria; do trabalho com resquícios da escravidão para o proletariado regido por uma inicial política trabalhista. Transformações que corroboraram o surgimento de “um novo homo socius, um novo homo faber, um novo homo ludens, um novo homem imaginário” (DUMAZEDIER, 2004, p.35), promovendo outras formas de sociabilidade, de agrupamentos e de reuniões sociais que, por sua vez, criaram também lugares de convívio, de formação e de informação, opondo-se ou justapondo-se aos já existentes.

Questões que trazem à tona a cidade dos Vieira Rezende. Se naquele momento a invasão do hábito afrancesado, a riqueza do café e a chegada dos imigrantes levaram a replicação do ecletismo na construção de seus espaços, devemos buscar a repercussão das indústrias, dos industriais e industriários, do cinema, da literatura na cidade e na arquitetura.

A CIDADE DOS PEIXOTO

Ainda no início da formação de Cataguases, a família Vieira Rezende exercera o domínio político na cidade. Domínio formalizado a partir de 1877, quando o Coronel Vieira tornou-se presidente da primeira Câmara Municipal, e que permaneceu até por volta dos anos de 1930.

Consideramos que nesse quase um século, Cataguases experimentou de uma primeira modernidade quando, simbolicamente, foi impresso na paisagem da cidade o poder dos Vieira Rezende. Atitude modernizadora por pretender reformular o aspecto colonial vigente, imbuída do espírito da *haussmanisation* e dos primórdios do planejamento urbano no Brasil. Provavelmente, em ressonância das intervenções pelas quais vinham passando o Rio de Janeiro, Campos, São Paulo, Recife, Santos, Manaus, Salvador, Fortaleza, Belém, Porto Alegre.

O período que aqui denominamos *A cidade dos Peixoto* compreende os anos posteriores a 1930, mais precisamente a 1933, quando a família Peixoto assume a liderança política da cidade (ALMEIDA, 2004).

Por essa época, a cidade já assistira aos filmes hollywoodianos; já aparecera nas telas do cinema, sob o olhar regionalista de Humberto Mauro e Pedro Comello, e nas páginas de revistas como *Para Todos*, *Scena Muda* e *Cinearte*; já lera poemas, contos, crônicas e críticas impressos nas páginas da revista *Verde*, seguindo a mais nova linguagem literária que desaguava no Brasil. Ou seja, experimentara do espírito *avant garde* que permeava o ambiente das elites culturais de varias capitais do país.

Paralelo a essas novidades que introduziam outros princípios estéticos, símbolo das mudanças e do novo tempo, a indústria passava efetivamente a sustentar a economia e a reestruturar a sociedade local. A nobreza do café, o trabalhador e a vida rural foram aos poucos substituídos pelo industrial, pelo operariado e pela vida urbana.

Em 1926, a maior produção era das indústrias. Já tinha os Peixoto, as fábricas dos Peixoto espalhadas por aí, por tudo enquanto é lado. O movimento era grande!

Carlos Carvalho – comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 81.

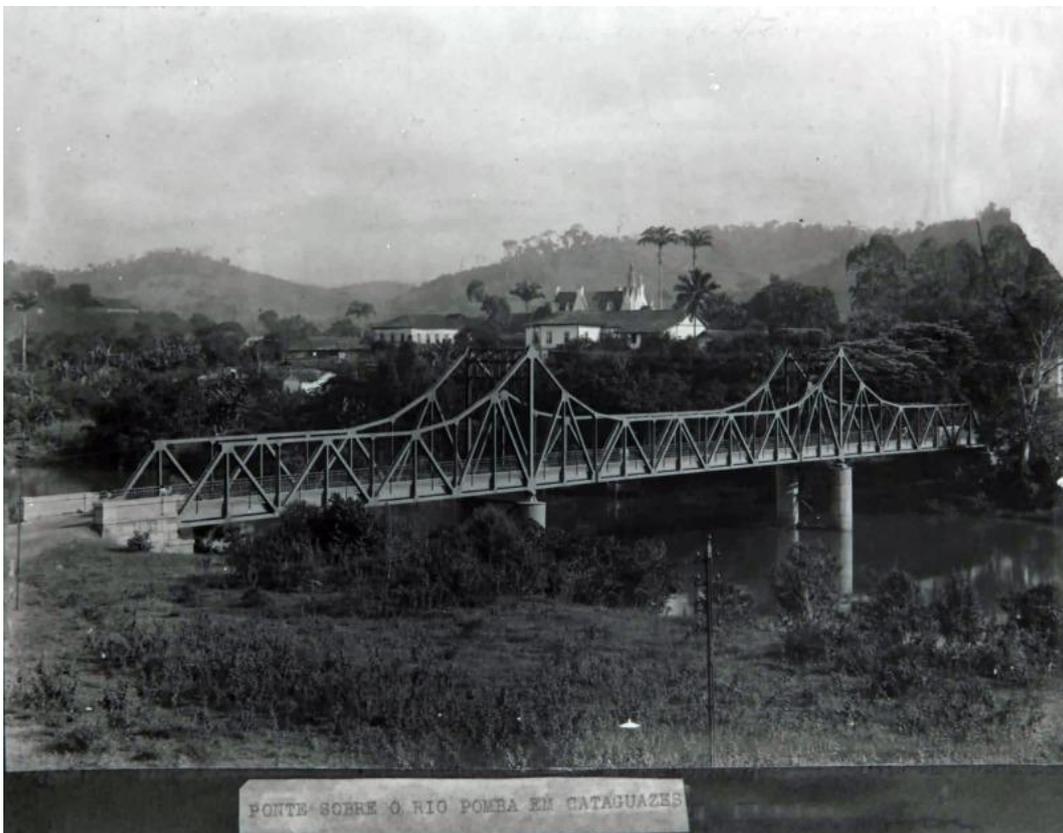
Circunstâncias que nos levaram a olhar para a *cidade dos Peixoto* a partir de duas direções – indústria e arquitetura - que, embora denotem ambientes específicos, andaram em paralelo, convergindo em alguns momentos.

Um dos sinais dessa convergência veio com o edifício para a sede da Companhia Industrial Cataguases (CIC). Derivada da primitiva Companhia Fiação e Tecelagem Cataguases (CFTC), a nova sede da fábrica da família Peixoto foi instalada na Vila Tereza, parte da cidade ainda pouco ocupada e cuja urbanização foi feita pelos Vieira Rezende [91]. Posicionada na outra margem do Rio Pomba, o novo edifício da CIC foi construído de frente a outro marco da modernidade de Cataguases - a Ponte Metálica⁷⁶, construída entre os anos de 1912 e 1915 conforme projeto do engenheiro Raul Carneiro [92].

⁷⁶ A Ponte Metálica é uma das obras tombadas pelo IPHAN em 1994. Sua construção é atribuída à Astolfo Dutra Nicácio no período em que exerceu o mandato de Deputado Estadual. (Costa, 1977)



91. Novo edifício da Companhia Industrial Cataguases – implantação.
Arquivo Público Mineiro.



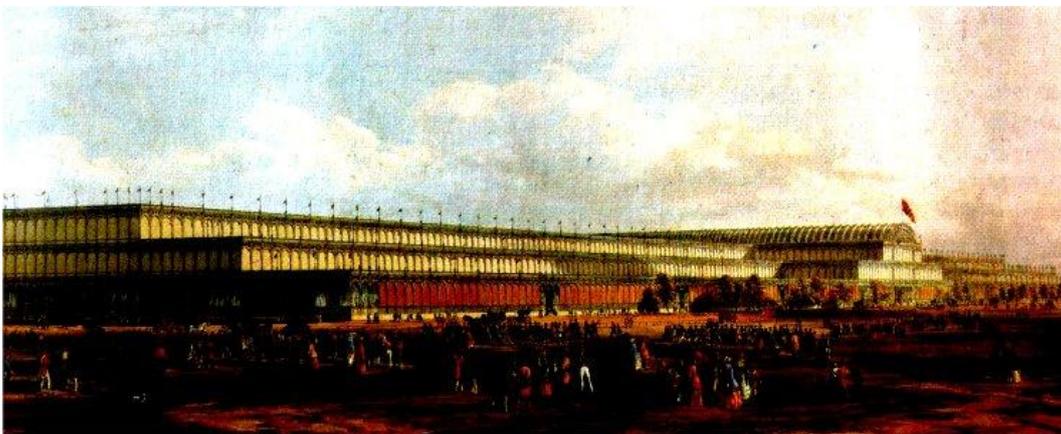
92. A ponte metálica
Arquivo Público Mineiro.

Vejam, a partir de uma pequena digressão pela história da arquitetura, alguns aspectos sobre a inerência da arquitetura com a indústria e o estilo adotado no edifício da CIC.

Ainda no século XIX, quando assistia a mais desdobramentos das transformações da técnica em tecnologia, o arquiteto parisiense Frantz Jourdain mencionou, ao se referir à exposição de Paris de 1889, “que são as necessidades da vida diária que têm o direito de ditar a sua vontade à construção e exigir que ela proporcione exteriores, plantas e proporções racionais”. (JOURDAIN *apud* COHEN, 2013, p. 23).

Dito isso, a “vida diária” transformada pelo desenvolvimento industrial não só reivindicou a reestruturação do ambiente urbano, redes de comunicação e de distribuição mais amplas, novos programas e arranjos espaciais e, derivando desta última demanda, o incremento dos materiais e da tecnologia utilizados nas construções. Questões já consensuais e amplamente exploradas, onde foram elencadas as relações de ordens diversas estabelecidas entre a produção da arquitetura e a industrial.

Interessa-nos, desse contexto, as relações estabelecidas entre a arquitetura e as empresas quando os galpões industriais passaram a ser programas explorados. A citar como exemplos a estrutura de ferro e vidro - o Palácio de Cristal (1851) - projetado por Joseph Paxton para *The Great Exhibition of de Works of Industry of all Nations* [93].

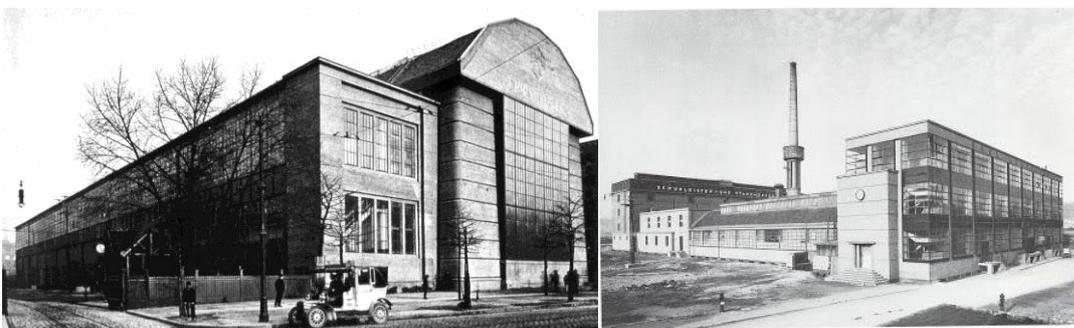


93. Palácio de Cristal de Joseph Paxton, 1851.
<http://www.lmc.ep.usp.br/>

Inicialmente de caráter eminentemente local, as feiras e exposições foram se metamorfoseando para adquirir uma abrangência regional, nacional e, por último, internacional, quando assumiram o caráter informativo, além de mostrar o poderio econômico. Ou ainda, como assinala Sandra Pesavento (1997), transformaram-se em eventos de caráter pedagógico de *efeito-demonstração* das crenças e virtudes do progresso, da produtividade, da disciplina do trabalho, do tempo útil, das possibilidades da técnica. Em suma, tornaram-se vitrines de exibição dos inventos e mercadorias postos a disposição do mundo pelo sistema de fábricas.

Assim, entendemos que a era moderna encontrou no universo das exposições um meio de expor suas ideias, seus pressupostos, e, de maneira implícita, encantar e convencer. Uma representação do progresso na sua acepção mais capitalista. Através da abrangência que englobava a participação de diversos países, buscava-se a universalização de ideias-imagens, do sonho, do desejo e do fetichismo em diversos âmbitos. Foram, portanto, ponto de interseção de setores que, até então, não costumavam mesclar-se: autoridades estatais e representantes da economia, da indústria, da ciência, das artes, da engenharia, da arquitetura.

Por esse caminho, outras duas obras reforçaram a convergência entre indústria, empresas e arquitetura: a Fábrica de Turbinas da AEG (1908-09) de Peter Behrens e a Fábrica Fagus (1911-13) de Walter Gropius e Adolf Meyer [94]. Ambos arquitetos do *Werkbund* alemão, a anunciar uma nova estética que tinha entre suas características mais marcantes, a estilização geometrizada nomeada simplesmente de *moderna*.



94. As fábricas de turbinas da AEG e a Fagus.
<http://www.lmc.ep.usp.br/>

Segundo Sylvia Ficher (2012), essa nova representação da modernidade, embora já aparecesse na primeira década do século XX com Otto Wagner, Josef Hoffmann, Auguste Perret e Victor Dubugras na Estação de Mairinque (1907), foi batizada de art-déco somente em 1925, quando causara frisson global na sequência da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris.

A partir daí, a divulgação de experiências internacionais em revistas especializadas contribuiu para a disseminação do vocabulário déco em construções industriais. No Brasil, a revista *Architectura e Construções* em matéria intitulada *A Architectura e a Estetica dos Edifícios Industriaes*⁷⁷, o déco foi tomado como “a arquitetura aplicada, com justo critério, aos edifícios industriais [...] concorrendo para a estética das zonas industriais e, ao mesmo tempo, para elevar o espírito e a cultura do nosso operário”. (ARCHITECTURA E CONSTRUCÇÕES, 1931, p. 5)

A compatibilidade entre a nova linguagem e as construções utilitárias foi defendida por responder, numa interpretação semântica, à atualização formal que remetia ao mundo industrial e à noção de modernização, e no sentido pragmático, pela relação direta entre o despojamento de suas linhas e ornamentos e o barateamento da construção:

A arquitetura tem hoje uma missão mais utilitária, mais humana. As leis econômicas, estabelecendo um equilíbrio entre a riqueza e o bem estar, e elevando as classes trabalhadoras, fazem da arquitetura uma arte que deve reunir o útil ao agradável, isto é deve criar ambientes onde o operário sinta menos o peso do trabalho. (ARCHITECTURA E CONSTRUCÇÕES, 1931, p.6)

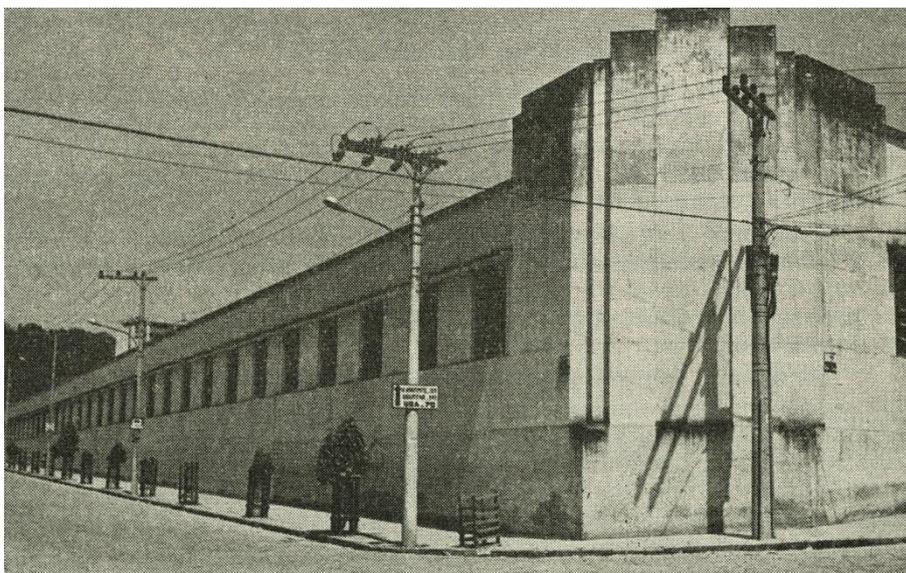
Para Telma Correia (2008) o número significativo de fábricas erguidas no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, bem como suas construções anexas, atesta a adesão do gosto déco no país e sua grande aceitação por parte de industriais. O estilo foi, então, aplicado nas construções fabris, em equipamentos de uso coletivo, nas casas

⁷⁷ Reproduzida da revista italiana *Architectura e Arte Decorativa*.

para operários e, em casos mais raros, nas moradias para gerentes e para uso particular.

Em Minas Gerais, Telma Correia elencou⁷⁸ como edifícios industriais em estilo déco a Companhia Industrial São Roberto (1932), núcleo fabril pertencente ao município de Diamantina; o prédio dos escritórios da Companhia Renascença Industrial (1937), em Belo Horizonte; da Fábrica de Tecidos da Companhia Industrial Itabira do Campo, em Itabirito; da Fábrica Maria Amália (1941), em Curvelo; da Hidroelétrica do Carioca, criada pela Companhia de Tecidos Santanense, em Pará de Minas; a vila operária da Fiação e Tecelagem João Lombardi, em São João del Rei.

Em meio a esses exemplares, a sede da CIC, construída entre os anos de 1936 e 1940, levou a linguagem predominante nos pavilhões das grandes feiras industriais para Cataguases, introduzindo a cidade na trajetória do déco-fabril mineiro [95]. O edifício traz na sua composição a simplificação da platibanda, o ritmo e a horizontalidade ressaltados pela repetição de janelas basculantes em ferro e vidro, linhas verticais através de apliques escalonados na esquina de maior visibilidade, de frente à Ponte Metálica.

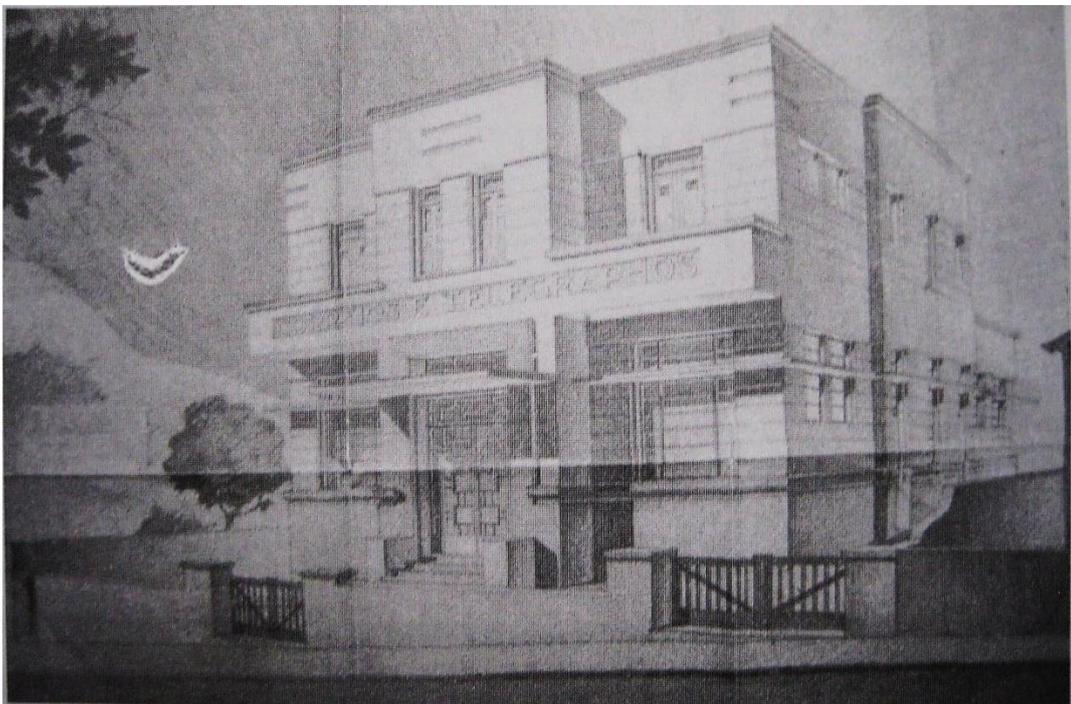


95. O déco na Companhia Industrial de Cataguases. (Costa, 1977, p. 301)

⁷⁸ Os exemplos de arquitetura fabril referem-se apenas a fábricas dotadas de moradias para seus empregados, identificadas em um universo de 185 conjuntos, entre os cerca de 350 pesquisados. Dos 185 erguidos entre 1811 e as últimas décadas do século XX, em 29 conjuntos foram identificados um ou mais prédios modelados ao estilo déco.

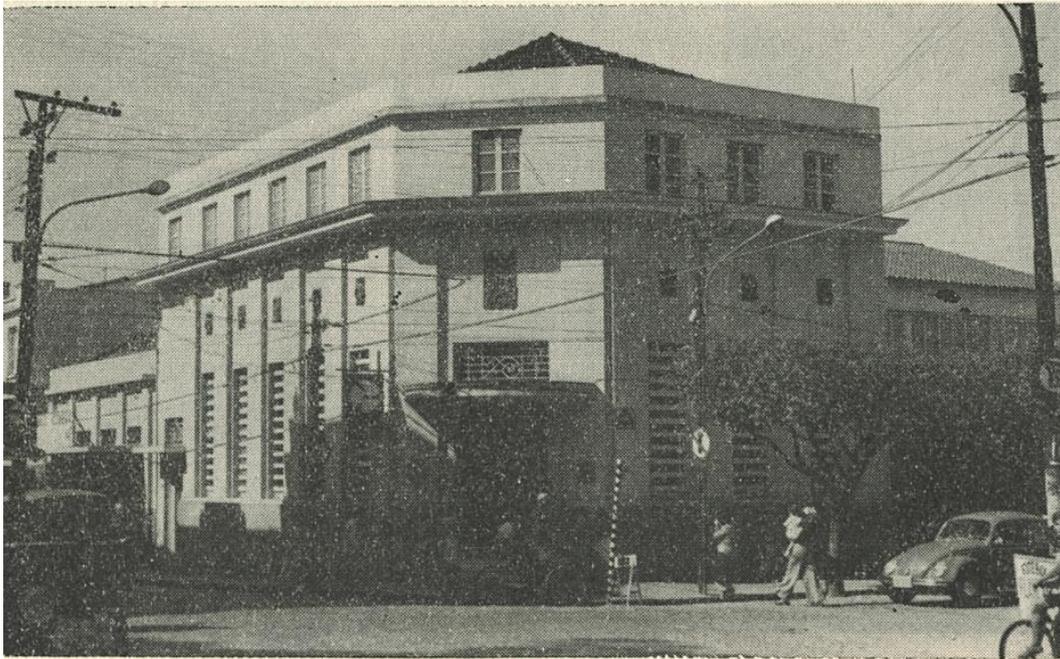
Não somente na Companhia industrial, mas em meio ao ecletismo já popularizado, o art-déco foi o estilo adotado nas edificações que renovaram Cataguases na década de 1930. E, ainda que a arquitetura modernista invadissem a cidade em 1940, o déco continuou como uma das representações da modernidade local em quase toda aquela década, inserindo-se na paisagem como símbolo de uma nova conjuntura econômica e política comandada pelos Peixoto. Vinha como o novo e como o moderno a se contrapor à cena dominada pelo ecletismo associado aos Vieira Rezende.

Parte do ambicioso projeto nacional de normalização empreitado pelo Departamento de Correios e Telégrafos, a agência de Cataguases foi construída segundo o tipo especial padronizado – o Projeto nº85 de 1934 [96] – aplicado também nas agências de Carangola (MG), de Itabuna (BA) e de Jaú (SP). (SEGAWA, 1999, p. 71)



96. Projeto Padrão, nº85 de 1934, do Departamento de Correios e Telégrafos construído em Cataguases. (Segawa, 2002, p. 71)

Se, anteriormente, as primeiras agências bancárias se abrigavam sob o ornamento e a imponência do ecletismo, agora teriam a sua imagem associada ao moderno déco como vemos nas agências do Banco Nacional [97] e da Caixa Econômica Estadual [98]. Caminho seguido também por alguns dos estabelecimentos comerciais, como a nova loja da tradicional Casa Felipe [99].



97. Agência do Banco Nacional.
(Costa, 1977, p. 450)



98. Agência da Caixa Econômica do Estado de Minas Gerais.
(Costa, 1977, p. 453)



99. Nova loja da Casa Felipe.
(Costa, 1977, p. 232)

O déco imprimiu suas marcas também nas habitações, seja em construções novas ou em fachadas reformadas, junto a diferentes segmentos da população [100]. De casas burguesas a populares, é possível ver, ainda hoje, as linhas geometrizadas – especialmente os volumes, os vãos e as superfícies escalonadas – naquele que se converteu em marco do cenário urbano brasileiro das décadas de 1930 e 1940, tanto nas grandes como nas pequenas cidades.

Em levantamento no arquivo do Departamento Municipal de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultura (DEMPHAC), constatamos que quem elaborou grande parte dos projetos construídos nesse período foram os engenheiros Manoel Bráulio Barroca e Tácito Andrade. De pequenas reformas a projetos novos constam cerca de 170 projetos assinados por Barroca, entre os anos de 1937 e 1964, e 30 projetos assinados por Tácito Andrade entre 1924 e 1939.



100. Exemplos do Déco aplicado nas casas de Cataguases. Da habitação burguesa a popular. (Miranda, 1994; Acervo do autor)

Além dos engenheiros locais, Selma Melo Miranda (1994) cita profissionais de outras cidades, como o engenheiro civil de Belo Horizonte Romeo de Paoli, autor do projeto do Banco Hipotecário de Cataguases e de extensa obra na capital mineira, que inclui os edifícios do Minas Tênis Clube, do Colégio Santo Agostinho e Monte Calvário e do antigo Centro dos *Chauffeurs*.

Ainda que o art-déco se pronunciasse como o estilo arquitetônico da década de 1930, devemos abrir um parêntese para o neocolonial⁷⁹ aplicado no novo edifício da Escola Normal de Cataguases, construído entre 1940 e 1942 [101 a 103].

⁷⁹ Cabe lembrar que em seu último filme do ciclo de Cataguases, *Sangue Mineiro*, Humberto Mauro já havia apresentado o neocolonial à Cataguases com cenas ambientadas no Solar do Monjope, do Rio de Janeiro.

A mais importante obra oficial do Brasil naquele estilo, segundo Bruand (2003), foi justamente a Escola Normal do Rio de Janeiro⁸⁰ (1926-1930). Para Roberto Conduru ela veio ser um dos marcos da contenda entre modernistas e tradicionalistas:

Assim, pode-se dizer que a arquitetura neocolonial constituiu-se como símbolo da modernidade arquitetônica brasileira durante certo período dos anos 10 e 20, entre a pendenga com os ecléticos, cujo ápice foi a dominância neocolonial nos edifícios da Exposição do Centenário da Independência, em 1922, e as disputas com os modernistas, que se acirraram com a inauguração da Escola Normal, o IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura, realizado no Rio de Janeiro, e a mudança na Direção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930. Não poderia ter havido melhor evento para difundir essa arquitetura destinada a celebrar a nação do que a exposição internacional de comemoração do centenário da independência política do país. A Escola Normal foi outro lugar onde os ideais artísticos e pedagógicos do movimento puderam ser concretizados com a grandiosidade própria aos monumentos acadêmicos, tornando-se desde então o seu símbolo mor... (Conduru, 2009, *on-line*)

No rastro das discussões estilísticas, Santos (1997) sobrealça a importância da Escola Normal carioca por demonstrar a adaptabilidade do neocolonial a um edifício escolar de porte monumental. De acordo com o autor, ela serviria de modelo para outras instituições que passavam por reforma educacional. O que nos leva a deduzir, com alguma precisão, ter sido o caso de Cataguases.



101. O edifício da Escola Normal ladeando a Praça Santa Rita, antes da construção da igreja modernista. (DEMPHAC)

⁸⁰ Em 1926, o Prefeito Antônio Prado Junior instituiu um concurso para escolha do projeto da Escola Normal. Foi escolhido o projeto do arquiteto Ângelo Bruhns em parceria com José Cortez. A construção foi terminada em 1930.



102. Construção de uma das alas da Escola Normal.
<http://joaquimbranco.blogspot.com.br>



103. Fachada principal da Escola Normal.
Acervo do autor.

O art-déco e, até mesmo, o neocolonial deram o tom moderno a cidade nos anos 30. A partir dos anos 40 foi a vez do racionalismo carioca entrar em cena. Para entendermos a introdução do modernismo carioca na cidade devemos retomar a pessoa de Francisco Ignácio Peixoto, uma das principais conexões entre o modernismo, o Rio de Janeiro e Cataguases.

Concomitante à produção do grupo Verde, Chico Peixoto morou no Rio de Janeiro entre 1928 e 1936, quando concluiu o curso de Direito pela Faculdade Nacional, em 1930, permanecendo na cidade por alguns anos, enquanto exercia a profissão de advogado.

Surgem já algumas semelhanças entre o jovem burguês do interior de Minas Gerais e outros modernistas: filhos de famílias que enriqueceram graças ao café e ou às atividades industriais e que estudaram Direito nas principais faculdades do país. Tais analogias adquirem relevância quando acessamos alguns fatos determinantes para as reformulações ocorridas no campo da arquitetura brasileira, precisamente quando Francisco Peixoto residia no Rio de Janeiro.

Começamos pelo ano de 1930, identificado pela revolução que colocaria Getúlio Vargas no poder, pondo fim às quatro décadas do regime republicano quando o país esteve sob o controle das oligarquias políticas regionais. A mudança de ordem global era a de centralizar o poder no Rio de Janeiro. (FAUSTO, 2009)

A educação foi um dos motes dos getulistas, visto as reformas profundas que pretendiam introduzir. Atitude que Durand (1991) denomina de *renovação de elites*, por compreender a formação de nova camada de técnicos, educadores e homens de cultura necessários à viabilização de um plano de modernização institucional.

Intuito que levou a criação, em 1931, do Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) cuja direção foi confiada, sucessivamente, a Francisco Campos e a Gustavo Capanema. Campos e Capanema logo trataram de recrutar um grupo de jovens intelectuais como assessores, reunindo vários nomes ligados ao modernismo literário e artístico. O MES converteu-se, então, numa espécie de território onde se

entrincheiraram os modernistas, gozando de uma liberdade de movimento e de expressão sem paralelo em outras instâncias. (DURAND, 1991)

Denota-se uma aproximação entre os campos político e cultural, fazendo dos anos 30, mais que um período de mudanças políticas, um período de mudanças nos padrões culturais; um momento de transformações nas estruturas de poder em que se buscava destituir de privilégios os velhos padrões. A contestação ao estabelecido foi comandada pelo elemento intelectual ao recrutar artistas e, principalmente, escritores para assumir posições políticas.

Simultaneamente, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) havia se tornado um dos campos de disputa estilística e ideológica tendo como principal embate o posicionamento entre a continuidade e ruptura com a herança passadista no ensino de arquitetura. Não poderíamos deixar de mencionar que, por essa época, em 1929, Le Corbusier com suas palestras já havia feito fervilhar estudantes e arquitetos descontentes com o modelo de ensino vigente que ainda guardava a forte influência *Beaux-Arts*.

Não obstante, o embate teria como principal incentivador, Lucio Costa. Ligado ao novo jogo político, Costa foi nomeado diretor da ENBA, ficando no cargo entre janeiro e setembro de 1931. Nessa meteórica passagem pela direção da escola, organizou o polêmico Salão de 31, conhecido também por Salão dos Revolucionários ou Salão dos Tenentes. Exposição que buscou realçar, através de obras de arte, de arquitetura e de literatura, a diferença de estilo e de ideologia existente entre os *antigos* e os *modernos*. Fato mencionado por Mário de Andrade:

Neste ano o Salão de Belas Artes, do Rio teve um aspecto novo. O arquiteto Lucio Costa, que com uma liberdade admirável está dirigindo a Escola Nacional de Belas Artes, resolveu abrir as portas do Salão a todas as obras apresentadas [...] não cortou ninguém, não recusou entrada a nenhum quadro. O público que julgue e castigue. Diante desse critério, sucedeu o que era de prever: os artistas moços compareceram oferecendo batalha, os artistas velhos, bem pensantes, o bem-pintante, fugiram em quantidade, recusaram batalha, sob pretexto de que os novos são insulto à arte, são ignorantes, são loucos, são cabotinos etc. etc. (ANDRADE, 2003 [1931], p.58)

Para Ângela Luz (2005), o Salão de 31 representou a abertura da década nas artes e na arquitetura carioca. Foi o palco maior dos embates entre modernistas, representados por Lucio Costa, e pelos acadêmicos cujo nome mais forte era o de Archimedes Memória.

Os anos que se seguiram ao Salão de 31 foram cruciais para a afirmação do modernismo no Rio, conjuntamente com a orientação que prevaleceria na ENBA. Transformações coroadas, em 1935, com o concurso para a sede do MES que assinalaria a vitória da nova arquitetura de Lucio Costa contra o academicismo liderado por Memória.

Indo além das divergências, a experiência do MES foi altamente estratégica por unir o mecenato estatal no patrocínio e divulgação dos arquitetos modernistas através dos concursos oficiais. Logo em seguida vieram o da *Associação Brasileira de Imprensa* (1935), do *Aeroporto Santos-Dumont* (1937), da *Estação de Hidroaviões* (1937) e do *Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York* (1939). (BRUAND, 2003 [1973])

Com os modernistas da primeira hora, veio um desejo de renovação, materializado em experimentos isolados, debates e reflexões acirrados, a espelho do contexto europeu. A concretização de um movimento consistente se confirmaria, exatamente, com a construção dos edifícios selecionados pelos concursos oficiais. Obras ícones do modernismo brasileiro que lançaram o nome de jovens arquitetos vanguardistas, entre os quais os componentes da equipe de Lúcio Costa que ficaram conhecidos como *o grupo carioca*. Logo, a intervenção e o patrocínio do Estado foram fundamentais para disseminar autores, obras e o estilo carioca assim como as revistas especializadas que circulavam no meio profissional.

O retorno ao contexto carioca dos anos 30 nos permite tecer algumas conjecturas a respeito das ações de Francisco Peixoto em seu retorno à Cataguases em 1936, e da questão central que envolve essa tese: a aparente obscuridade acerca da introdução do racionalismo carioca na pequena cidade do interior de Minas Gerais.

No período em que viveu no Rio de Janeiro, Francisco Peixoto já era um escritor adepto da causa modernista, ou se preferir nacionalista, como visto no capítulo sobre os *Verdes* de Cataguases. Portanto, no campo de disputas entre acadêmicos e modernistas, a opção por um caminho ou predileção estética e ideológica já era evidente considerando seu envolvimento com os grupos modernistas de São Paulo, de Belo Horizonte, do Rio e com os estrangeiros como Blaise Cendrars. O que, por certo, o tornaria, senão um militante, ao menos um cidadão já iniciado a compreender a querela ideológica entre os intelectuais cariocas e, nela, tomar partido.

Outro aspecto a ser lembrado é que na época de seu retorno à Cataguases, a família dos industriais já havia conquistado o comando político do município. O que lhe permitiria por em prática a conjugação vivenciada no cenário carioca: reforma política x reforma cultural, tendo como instrumento a arquitetura. E, de fato, foi feito. Após a construção da sede da Companhia Industrial Cataguases em estilo déco, Francisco Peixoto deflagrou um novo processo de renovação da arquitetura ao contratar Oscar Niemeyer para desenvolver o projeto de sua residência (1941), da nova sede do Ginásio de Cataguases (1943-1946) e de uma Casa de Saúde⁸¹. Isso quando Niemeyer, contratado por Juscelino Kubitschek, ainda desenvolvia os projetos para o conjunto da Pampulha.

Selma Miranda (1994) menciona trechos de cartas trocadas entre Francisco Peixoto e Marques Rebelo, datadas de 1945, que evidenciam a ambiciosa intenção de transformar a cidade. Numa das cartas é feita menção a um suposto projeto de reestruturação urbana elaborado por Aldary Toledo. Sobre tal projeto, Rebelo incita Peixoto a convencer a administração local a realizá-lo: “Cataguases nunca será nada sem ele. As Prefeituras devem fazer empréstimos para construir obras para o povo. O povo não tem nada. E vocês nunca mais perderiam eleições”⁸².

⁸¹ O projeto da Casa de Saúde é mencionado por Selma Melo Miranda (1994) e por Cecília Rodrigues dos Santos e Cláudia Freire Lage (2005). Santos & Lage (2005) atestam que o projeto foi entregue por Oscar Niemeyer, em 1943. Entretanto, não obtive maiores informações.

⁸² Trecho de uma das cartas de Marques Rebelo para Francisco Peixoto *apud* MIRANDA, 1994, *on-line*.

Imbuídos do espírito *arrasa quarteirão*, típico das intervenções modernas, os dois novidadeiros continuaram a traçar novos rumos para Cataguases que envolviam a demolição de edifícios de grande valor simbólico, como a Igreja Matriz e o Cineteatro Recreio.

A primeira, apesar de já ter sido reconstruída em 1909, era o marco do patrimônio religioso doado a Guido Marlière para a formação da cidade. Já o cineteatro foi o palco das aventuras cinematográficas de Humberto Mauro e Pedro Comello. Miranda (1994) relata que Francisco Peixoto e Marques Rebelo cogitavam a construção de um edifício destinado a um cinema e um clube nos moldes do programa arquitetônico do antigo Teatro Recreio. No entanto, a autora ressalta a ponderação feita por Rebelo sobre os riscos de o investimento não gerar o retorno esperado. Uma das alternativas levantadas seria, então, a associação do cinema a outras atividades comerciais ou a um hotel.

Outros dois projetos foram idealizados: um Museu de Belas Artes e um Centro Social. O primeiro seria um espaço de difusão da arte que complementaria o caminho educativo lançado com o ginásio. Sobre o museu, a intenção era que o projeto fosse elaborado por Flávio de Aquino. Já o do Centro Social, que pretendia abrigar um restaurante popular, biblioteca, discoteca, armazém de subsistência e salão de barbeiro, seria elaborado por Aldary Toledo. Ideias que não foram executadas. (MIRANDA, 1994)

Incorporando à nossa discussão elementos resultantes de razões práticas e simbólicas, os planos de Francisco Peixoto e Marques Rebelo se aproximam da conexão entre reforma da arquitetura promovida no Rio de Janeiro e o modelo político de Getúlio Vargas. Ainda que nem todos os projetos idealizados tenham sido levados a cabo, o desejo de transformação, de alinhar Cataguases ao contexto brasileiro através da articulação reforma política associada à reforma cultural foram, aos poucos, sendo impressas na paisagem. A cidade do ecletismo oitocentista que simbolizou a modernidade dos Vieira Rezende foi cedendo lugar ao modernismo carioca que representava a Cataguases dirigida pelos Peixoto.

Guardadas as devidas proporções, vemos o microcosmo carioca dos anos 30 rebatido no interior mineiro. Por analogia o governo Vargas nos remeteu a administração Peixoto; a República Velha aos Vieira Rezende; o papel desempenhado por Gustavo Capanema ao exercido por Francisco Peixoto; e, quem sabe, o Ministério da Educação e Saúde Pública ao Ginásio de Cataguases.

Antes de explorarmos as obras-chave que materializaram essa conversão, devo mencionar que entre seguir o ordenamento cronológico ou a espacialização dos edifícios pela cidade, optamos pela segunda proposta por acreditar que revela a magnitude da transformação causada ao expor, objetivamente, que exemplares da nova arquitetura foram deixando suas marcas em várias partes do espaço preexistente. Ao assumirmos a construção do tecido como um processo desigual, tanto formal quanto social, como bem explora Milton Santos (2008, [2002]), entendemos que a abordagem aqui proposta revela também que o modernismo na arquitetura atingiu diferentes segmentos sociais.

Posto isso, percorreremos as ruas de Cataguases com um objetivo central: desvendar seus espaços modernistas. A partida será do núcleo do patrimônio religioso que originou a cidade, a Praça Santa Rita [104], onde está um dos edifícios de maior visibilidade nas cidades mineiras: a Igreja Matriz. No caso, *a nova Matriz de Santa Rita de Cássia*, projetada por Edgar Guimarães do Valle⁸³, em 1943.

⁸³ Não foram encontradas informações biográficas a respeito do arquiteto Edgar Guimarães do Valle. Uma única menção aparece em Mindlin, quando o autor menciona a greve de estudantes da ENBA, por volta de 1931, que reivindicava a mudança na estrutura do ensino e a criação de uma escola independente: “do grupo de futuros arquitetos que viveu essa fase, certamente a fase heroica da arquitetura brasileira, e que recebeu o apoio da maioria absoluta dos estudantes, faziam parte Luiz Nunes (cuja morte prematura ceifou uma carreira promissora), Jorge Machado Moreira, Renato Vilela, Carlos Leão, Annibal Mello Pinto, Ernani Mendes de Vasconcelos, Orlando Dourado, Raul Marques de Azevedo, Mário de Camargo Penteadó, Edison Nicoll, José Carvalho de Castilhos, Regina Reis, Galdino Duprat da Costa Cunha Lima, Antonio Osório Jordão de Brito, José Régis dos Reis, Benedito de Barros, Alcides da Rocha Miranda, Ary Garcia Roza, João Lourenço da Silva, Lauro Barbosa Coelho, Eugênio Proença Sigaud, Aldo Garcia Roza, Antonio Pinto, Ruy Costa, Francisco Saturnino de Brito e **Edgard Guimarães do Valle**. O grupo foi inicialmente liderado por Luiz Nunes e, em seguida, por Jorge Moreira”. (MINDLIN, 1999, p. 27, grifo nosso)

104. Localização da Matriz de Santa Rita projetada por Edgar Guimarães do Valle.



A nova igreja foi construída no quadrilátero definido por Guido Marlière, por volta de 1828, no plano pioneiro de ocupação da cidade. Nele foi erigida a primeira sede da paróquia de Santa Rita da Meia Pataca, criada pela Lei Mineira nº 534, de 10 de outubro de 1851 (ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO).

Segundo Costa (1977), com o correr do tempo, a igreja original sofreu diversas transformações e ampliações. A primeira delas, uma reforma finalizada em 1898, seguindo o projeto do engenheiro arquiteto francês Augusto Rousseau, desenvolvido em 1894. Onze anos depois, a igreja passou por outra mudança, finalizada em 1909 [105]. Ao que tudo indica as reformas não solucionaram os problemas de ordem técnica. A situação precária da estrutura do antigo templo levou o padre Solindo José da Cunha, responsável pela paróquia, a mover uma ação para reconstrução de outro templo. Isso entre 1941 e 1942.

A comissão que estava à frente da construção da nova igreja teve como presidente, ninguém menos que José Ignácio Peixoto, irmão de Francisco Ignácio. Comissão que contou ainda com a participação e doações de Ottônio e Nanzita Ladeira Salgado Alvim Gomes, Manoel Ignácio Peixoto, Francisca de Souza Peixoto, Nair Guimarães Peixoto. Justamente aqueles que viriam ser proprietários de casas projetadas pelos

cariocas. O que não gera surpresa sobre a escolha do arquiteto e da linguagem adotada [106].

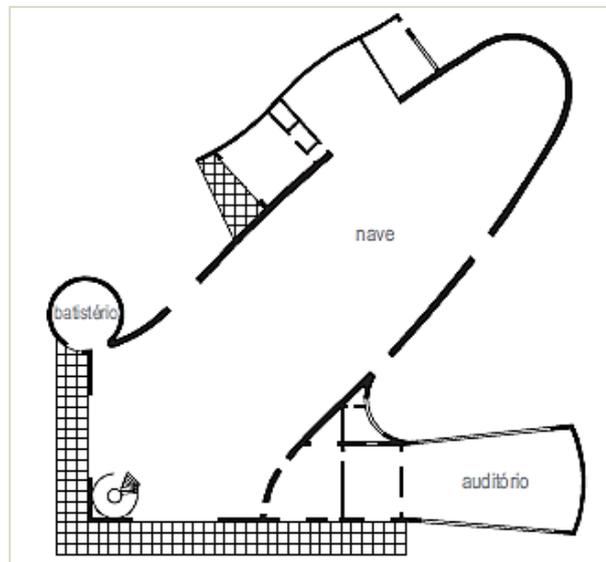


105. A Matriz de Santa Rita de Cássia demolida para construção do da igreja modernista.
DEMPHAC.



106. A nova matriz projetada por Edgar Guimarães do Valle.
Acervo do autor.

No novo edifício, além dos espaços típicos - nave, sacristia, torre sineira - foi acrescentado um auditório e espaços de apoio que inscrevem o edifício sacro no discurso funcionalista da época. Como resultado formal, o partido em cruz grega da antiga matriz, com a rigidez imposta pela simetria e com elementos decorativos e compositivos que remetiam a um neogótico, deu lugar a forma gerada por um somatório de partes acopladas a um volume principal que abriga a nave da igreja [107].

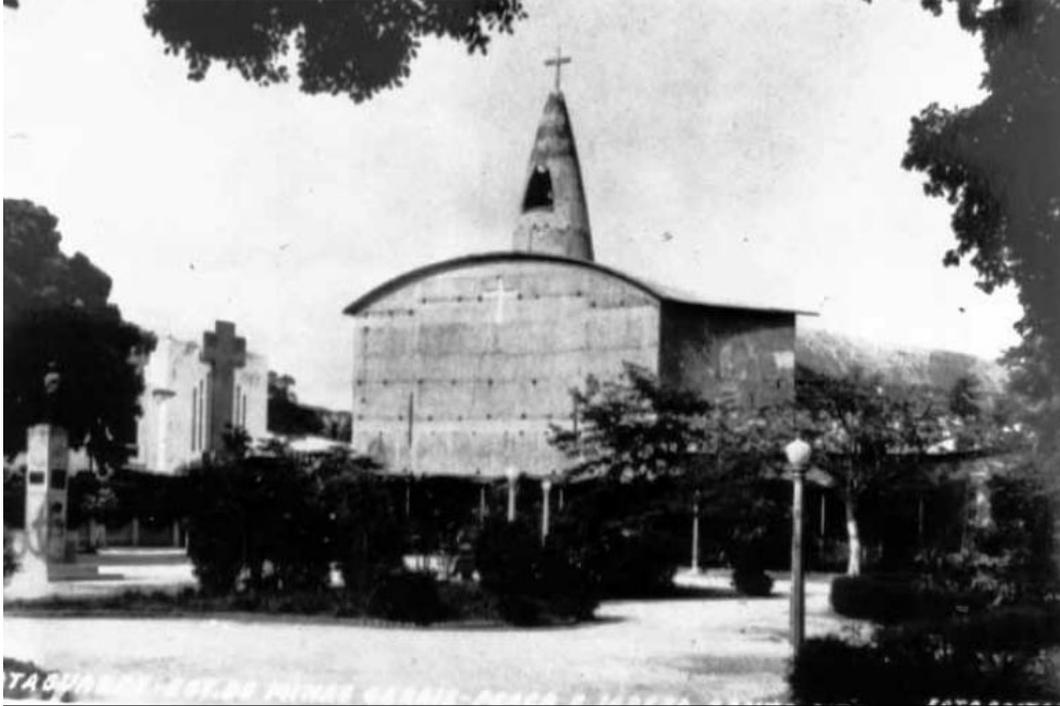


107. Planta da nova igreja matriz de Cataguases (1943). (ALONSO, 2012, p. 42)

As inovações técnicas no uso do concreto, conjugadas ao abstracionismo das novas concepções no campo das artes plásticas, permitiram a ousadia na criação da forma dos volumes. A aplicação de cascas de concreto na arquitetura brasileira tem como precursor Oscar Niemeyer, contando com o apoio técnico do engenheiro Joaquim Cardozo, com as abóbadas da Igreja da Pampulha (1940), em Belo Horizonte.

No projeto de Edgar Guimarães do Valle, a nave principal foi concebida através do arqueamento de casca de concreto. Já a torre sineira, construída também em

concreto armado, manteve junto à composição o posto de marco vertical como nas igrejas tradicionais [108 e 109].



108. A nova matriz em construção.
DEMPHAC



109. A nave modelada pela casca de concreto e torre sineira como marco vertical.
Foto: Gualter Floresta.

As novidades não vieram somente na forma e na técnica do objeto criado, mas também na sua implantação. Na composição final, observa-se a conjugação de linhas sinuosas com um corpo monolítico que marca a entrada principal voltada para a Praça Santa Rita. Decorando a fachada, o painel de autoria de Djanira [110 e 111] anuncia a modernidade da obra, como o Di Cavalcanti no Teatro Cultura Artística de Rino Levi, em São Paulo.



110. Sobre a entrada da nave principal, o painel desenhado por Djanira. Acervo do autor.



111. Detalhe do painel com a autoria do desenho. Acervo do autor.

A nave que parte desse bloco foi implantada diagonalmente ao terreno. Disposição que subverte a regra da ortogonalidade e da simetria existentes entre as igrejas e as praças fronteiriças a sua fachada principal. O alinhamento pelo eixo central da praça, presente na implantação do edifício anterior, foi transfigurado. Com isso, o edifício deixou de poder ser contemplado por todos os seus lados. Ao contrário, o lado posterior à praça, assumiu a total condição de fundos, tornando-se praticamente uma entrada de serviço [112].



112. Na implantação, a nave principal desenvolve-se numas das diagonais da praça.

A igreja, importante edifício na estruturação de diversas cidades no Brasil, sobretudo em Minas Gerais, por certo foi um elemento extremamente significativo para a difusão da arquitetura modernista em Cataguases. Não obstante, o processo de construção perdurou por cerca de vinte anos, de 1944 a 1968. Demora que levanta dois aspectos importantes.

O primeiro, de ordem técnica, diz respeito à dificuldade e ao custo de se construir a grande estrutura abobadada em concreto armado, cujos indícios aparecem no relato do comerciante Oswaldo Barroso:

Derrubou toda (a igreja) [...] Foi demorado (o trabalho de construção). Muitos anos, mais de vinte anos. Muito tempo mesmo! Eu me lembro que em 43 (1943) eu tinha uma padaria lá e eu dava uma mensalidade para a igreja. (As pessoas) eram bem religiosas, sim. A maioria era católico.

Oswaldo Barroso - Comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 92.

Outro se refere à possível resistência da comunidade acerca da demolição da antiga Matriz. Não só pelo novo aspecto formal, mas também pelo significado que a igreja representava na memória da população. O que nos aproxima da definição de Bourdieu (2010, [1989]) sobre *violência simbólica*. Para o sociólogo, os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação o que, por sua vez, contribui para assegurar a autoridade de uma classe sobre outra, reforçando a sua própria relação de força. Uma espécie de imposição de reconhecimento de uma única forma de manifestação cultural. É o que parece estar implícito na demolição e reconstrução da Igreja Matriz e do Cineteatro Recreio, sobre o qual trataremos mais a frente.

Fiz uma lista e colhi algum dinheiro para a igreja nova. Como “Filha de Maria” tive essa tarefa. Arrecadei algum dinheiro, só não lembro a quantia. Estava pequena! (a igreja velha). Eu não gostei muito do modelo desta. Eu achava a outra mais bonita, mas havia necessidade de modificação.

Maria Mendes - Tecelã

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 118.

Cataguases tem essa praxe: desmanchar antigo pra fazer o moderno. Eu mesmo, por exemplo, fui favorável à construção da nova matriz. O padre me perguntou, o bispo Dom Delfim veio me perguntar se era favorável desmanchar aquela igreja. Bom, falei assim, se é para aumentar o espaço para os crentes, se é para embelezar... Parece que Cataguases desmancha o passado para vir o presente! Então eu sou favorável. Eu dei a minha opinião favorável. Muita gente condena, mas é isso mesmo.

João Fabrino Baião – Escrivão Federal

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 62.

A matriz antiga eu conheci. Muito bonita! Foi pena ter sido derrubada. Na minha opinião, ela devia ficar como estava e só ser consertada. E hoje fizeram essa igreja! Eu não gosto dela não, acho muito rústica!

Laurentina Caruso - Comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 74.

Os bailes eram ali no “Comercial”. Ali em cima do Cinema Recreio. Depois derrubaram ele, desmancharam e fizeram aquela porcaria! Eles não deviam ter desmanchado este prédio do Cinema Recreio. Eu tenho retrato dele aí: por dentro e por fora. Olha aí no livro. Duas coisas que eu fico com dó: a igreja e o prédio... Fizeram uma reunião: o Padre Solindo com porção deles. Fizeram uma reunião lá, houve votação se devia desmanchar ou não. Muitos foram contra. Mas tem a maioria: a maioria era a favor de derrubar. Quem ajudou muito ali foi o João Peixoto, a pedra para aquilo tudo foi ele que deu. Mas é uma pena... O cinema Recreio, por exemplo, pra que desmanchar? Deixassem ele... Eu achei um absurdo derrubarem aquela igreja, uma beleza que era! Que fizesse esta em outro lugar, mas que deixassem aquela! A igreja você conhece? Tem ali o retrato dela. Olha que beleza de igreja aí! Olha que beleza! Devia conservar... Antiguidade é que é bonito. Desmancharam uma igreja dessa para fazer essa igreja feia desse jeito! Moderna! Tudo antigo é mais bonito! Eu acho horrível essa igreja! Aquilo nem parece igreja! Esquisita, não parece igreja não! Não gosto desta igreja não! “A primeira era muito mais bonita que a de agora, não é?”

João Kneip - Eletricitário

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. III, 1996, p. 48-49.

E desmancharam a igreja e fizeram aquela. Não quero dizer que ela seja feia, mas a igreja era uma igreja trabalhada. Você não acha pedreiro pra fazer isso hoje.

Manoel Venturelli - Operário

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. IV, 2012, p. 228.



113. Localização do Educandário Dom Silvério projetado por Francisco Bolonha.

Circulando pelos lados da igreja [113], avistamos um muro fechado com parte revestida em cerâmica imitando tijolinho; um portão em madeira pintado de azul; e um grande mural em azulejaria. No canto inferior direito uma placa atestava a autoria do mural – *Os Pássaros* de Anísio Medeiros (1922-2003). Trata-se do Educandário Dom Silvério⁸⁴, um orfanato para meninas, projetado por Francisco Bolonha, em 1951 [114 e 115].



114. Fachada frontal do Educandário Dom Silvério, projetado por Francisco Bolonha. Acervo do autor.

⁸⁴ O Educandário Dom Silvério foi publicado na revista *Habitat*, nº52, jan.-fev. 1959, p.1-3.



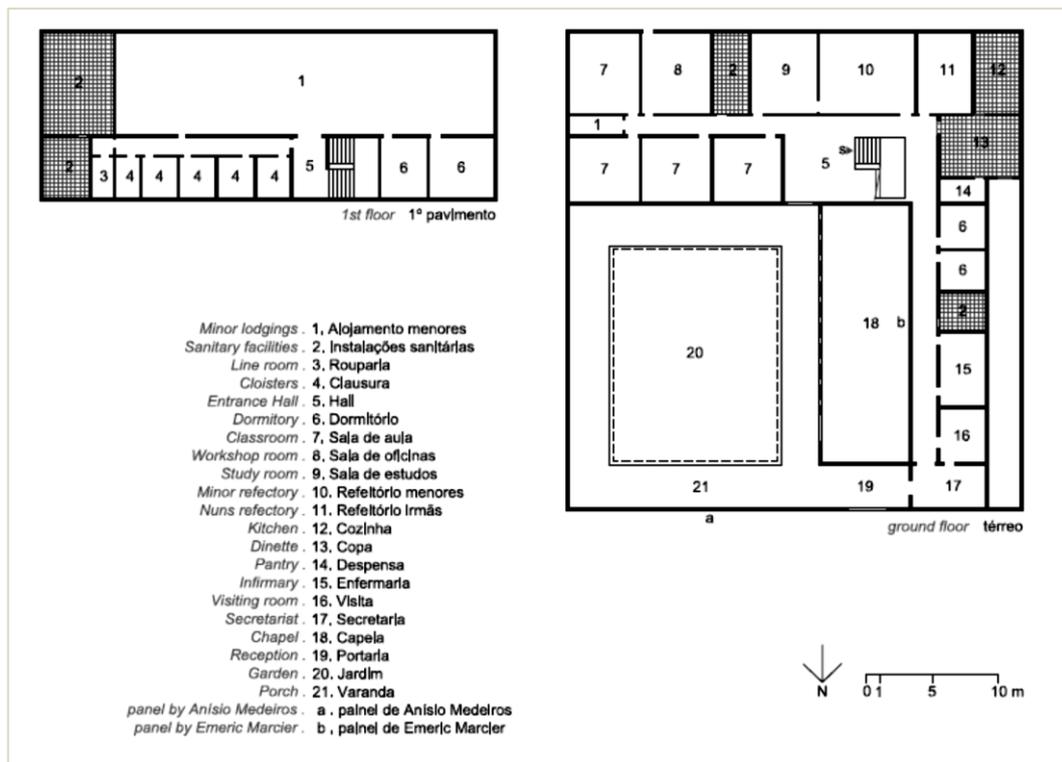
115. Detalhe que revela a autoria e data do mural: Anísio Medeiros, 1954. Acervo do autor.

Com sua história ligada à das Irmãs Carmelitas da Divina Providência, o educandário, fundado em 1919, visava amparar meninas carentes. Funcionou, inicialmente, em regime de internato e externato, num antigo casarão colonial que abrigara a prefeitura e a cadeia até, por volta de 1949.

Segundo Costa (1977), contribuíram para a construção da nova sede do educandário a Indústrias Irmãos Peixoto e a Companhia Industrial de Cataguases. Não obstante, na revista *A Cigarra* (jul. 1957) consta que o projeto foi doado por Francisco Bolonha às Irmãs Carmelitas.

Em entrevista concedida a Flávio Castellotti, Bolonha descreve seu método de projeto: “eu tinha o terreno, o programa, e trabalhava sobre ele. Sempre no escritório e sempre planta baixa. Eu só fazia planta. Não fazia perspectiva, maquete, nada dessas coisas”⁸⁵.

⁸⁵ Realizada em março de 2005, foi, provavelmente, a última entrevista concedida por Francisco Bolonha, que morreu em 30 de dezembro de 2006, no Rio de Janeiro. A entrevista foi publicada pela ArcoWeb, disponível em: <http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevistas>. Acessado em: 05 abr. de 2014.



116. Planta Educandário Dom Silvério, Francisco Bolonha, 1954.
 (ALONSO, 2012, p. 46)

O rigor construtivo e funcional revelado pela planta faz jus ao princípio projetivo adotado pelo arquiteto. Percebe-se a organização do programa por grupos funcionais dispostos em forma de L, conformando um pátio fechado, semelhante aos conventos portugueses. A capela, as salas de aula, o refeitório e a administração foram locados no pavimento térreo. Já os espaços de reclusão como o claustro das freiras e o alojamento das meninas, no primeiro pavimento [116].

A forma final é de uma lâmina de dois pavimentos ao fundo do terreno, com aberturas fechadas por venezianas, voltadas para o pátio. Encaixado nesse volume de maior altura, no sentido da lateral do terreno, um segundo volume, pouco mais baixo, completa o L.

A preocupação plástica aparece em detalhes que filiam a obra às lições do modernismo brasileiro como os delgados pilares de seção circular independente das paredes; a laje inclinada que cobre o volume da capela; a conjugação dos blocos de alvenaria e concreto com elementos de madeira e telhas cerâmicas; as persianas de

madeira, que aparecem tanto no portão principal como nas janelas, pintadas em tons de azul, rosa e verde, como uma alusão a arquitetura tradicional [117 e 118].



117. Vista do pátio e, ao fundo, o bloco com dois pavimentos. A modulação das janelas revela o rigor na composição do projeto. Acervo do autor.



118. As janelas em veneziana pintadas de verde e os delgados pilares de seção circular independentes da vedação. (ALONSO, 2012, p. 47)

Outro traço do *modernismo a brasileira* foi o trabalho integrado entre arquitetura e as artes plásticas. Já na fachada principal o mural *Os Pássaros* (1954), de Anísio Medeiros, faz as vezes da decoração da fachada. No interior, o afresco *Genesis-Criação do Mundo*, de Emeric Marcier, decora a capela [119].

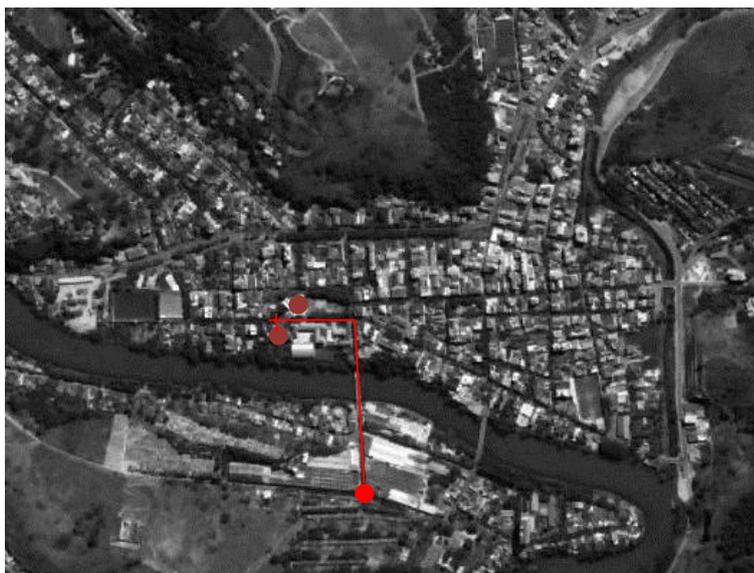
Francisco Bolonha, Anísio Medeiros e Emeric Marcier, juntos no edifício do Educandário Dom Silvério, conformam um conjunto que revela as facetas da modernidade na arquitetura em Cataguases. Ao lado do educandário está a Escola Normal de Cataguases, exemplar único na cidade do neocolonial; o antigo Paço Municipal representante do ecletismo; a Câmara Municipal em estilo art-déco; e a frente deles o modernismo de Edgar Guimarães do Valle na Matriz de Santa Rita.



119. Painei *Genesis – a Criação do Mundo* (1956) de Emeric Marcier.
Acervo do autor.

Do educandário chegamos a um dos vértices da Praça Santa Rita, de onde avistamos a Ponte Metálica que permite cruzar o Rio Pomba [120]. A primeira imagem é de um galpão industrial a ocupar toda a quadra – a sede déco da Companhia Industrial de Cataguases. Atrás do galpão, um conjunto de casas geminadas chama atenção. É a vila operária da Companhia Industrial de Cataguases projetada também por Francisco Bolonha no início da década de 1950.

120. Da Praça Santa Rita à Vila Operária projetada por Francisco Bolonha, na década de 1950.



Sobre a construção das vilas operárias duas questões devem ser ponderadas. Há uma leitura corrente que insere tais modelos habitacionais no âmbito das novas formas de organização do trabalho como mecanismo de controle social. O apito da fábrica regia a vida não somente do operário, mas de toda a família, impondo-lhe rotina e disciplina.

Porém, devemos considerar também que, com a chegada de um contingente cada vez maior de pessoas buscando emprego nas fábricas, o problema de moradia agrava-se. Situação da qual Cataguases não saiu ilesa. Tornou-se necessário a construção de casas populares e de aluguéis para sanar, ou pelo menos, amenizar o problema.

As vilas operárias de Cataguases inserem-se nesse contexto quando se consolidava no município a política pública de cunho sanitarista. Como já mencionamos, foi o momento quando a administração pública colocou em pauta a regularização e padronização das vias e edificações; a demolição de cortiços; e, pelos anos de 1930, a urbanização da Vila Tereza. Os assentamentos operários foram uma das soluções para a demanda por habitação gerada pela mão-de obra atraída pelas atividades industriais, como a vila Irmãos Peixoto, construída junto da antiga Companhia

Fiação e Tecelagem Cataguases [121], e a vila Bairro Jardim, da Companhia Industrial Cataguases de 1943 [122].

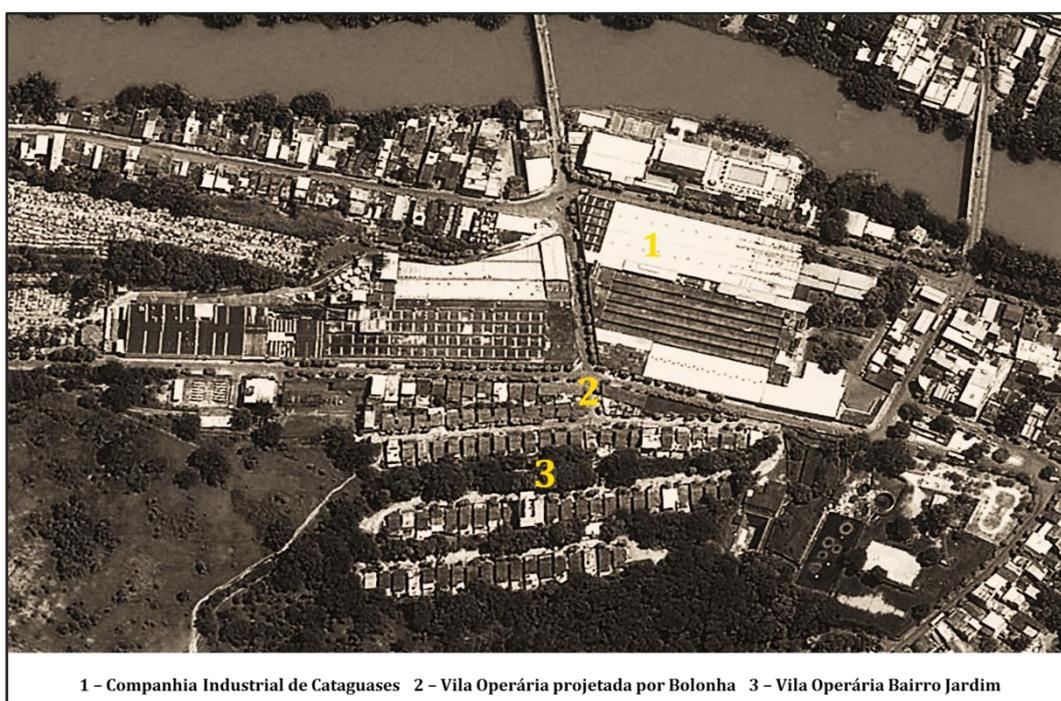


121. Vila Operária
Irmãos Peixoto.
www.chica.org.br



122. Vila Operária
Bairro Jardim.
(ALONSO, 2012, p. 22)

Como de praxe, os locais escolhidos para a implantação das vilas quase sempre eram o mais próximo possível das indústrias para facilitar a locomoção dos operários e atender às necessidades dos patrões. Assim foi com a nova vila operária da Companhia Industrial, implantada ao lado da fábrica e como continuidade da vila do Bairro Jardim, construídas para abrigar funcionários de postos mais elevados [123].

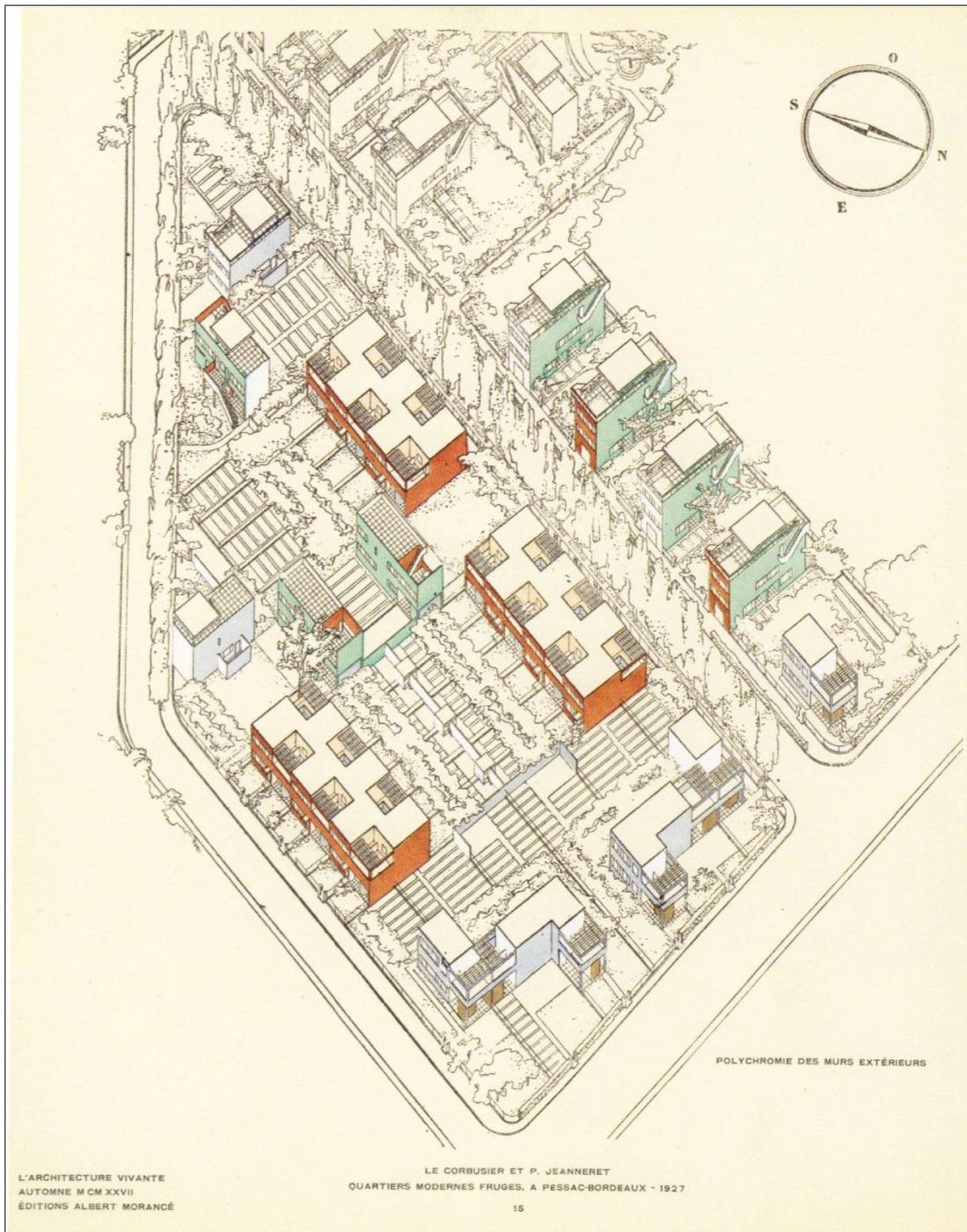


123. A Companhia Industrial e as vilas operárias: localização.
Google Earth adaptado pelo autor.

Bolonha adotou o sobrado como tipo. Outra novidade, uma vez que as vilas operárias existentes na cidade eram compostas por casas térreas. Implantados a cerca de 1,80m acima do nível da rua, o renque de sobrados possui afastamento frontal. Uma escadaria rompe o talude ligando a calçada a uma pequena varanda frontal. Sem muros ou qualquer dispositivo de proteção, somente o desnível separa o espaço público do privado.

Quando vemos os jardins frontais da vila de Cataguases que confere ao conjunto o clima bucólico preconizado para as áreas habitacionais é possível associá-los aos

blocos do conjunto habitacional para operários, de Le Corbusier, em Pessac [124]. Ainda que sobressaia na linguagem plástica utilizada por Bolonha, concessões ao regionalismo das tradicionais casas mineiras, como o telhado em duas águas com telhas de barro e a janelas em madeira com venezianas pintadas na cor azul [125].



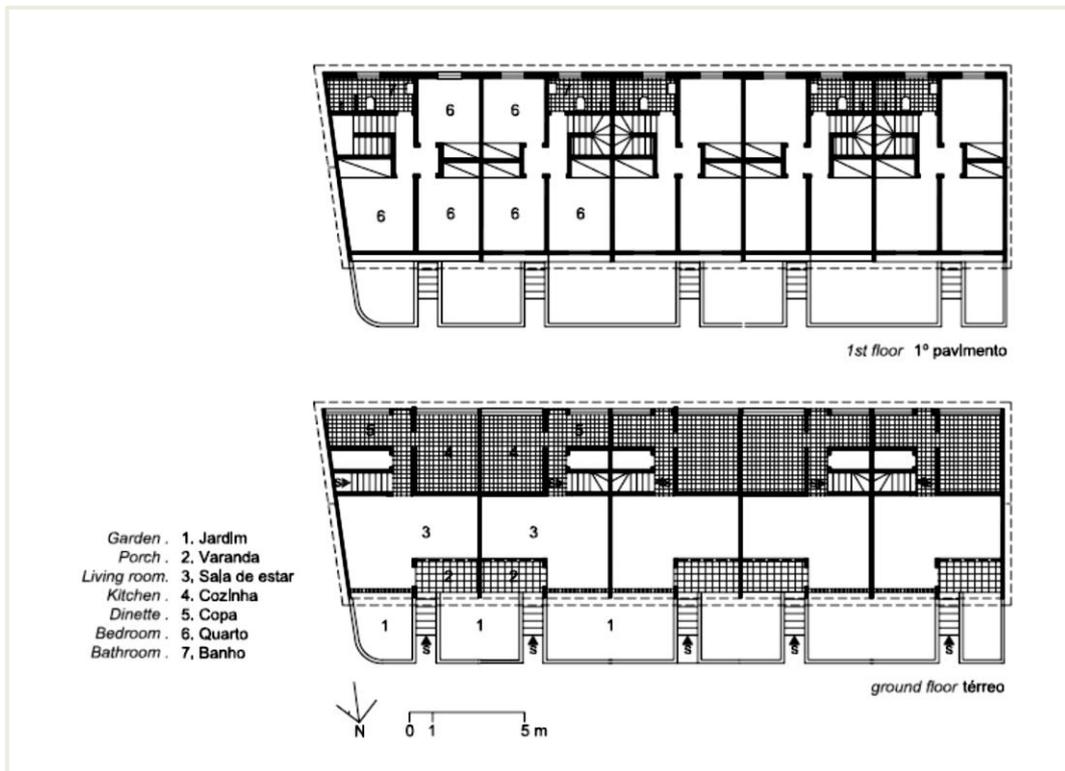
124. Bairro operário em Pessac, Le Corbusier.
<http://hotcharchipotch.wordpress.com>.



125. O ar bucólico da vila operária da Companhia Industrial. Acervo do autor.

O interior das unidades segue o zoneamento das funções, assemelhando-se ao modelo da habitação burguesa europeia do século XIX, caracterizado pela tripartição em áreas social, íntima e de serviços. No pavimento térreo está o setor social, contendo a sala em comunicação com a frente do terreno fechada por uma parede de blocos vazados que confere certa privacidade e, ao mesmo tempo, permite a iluminação e ventilação. O setor de serviço foi posicionado ao fundo do mesmo pavimento, mantendo a relação frente-fundos das casas tradicionais. No andar superior, três quartos e um banheiro compõem a parte íntima [126].

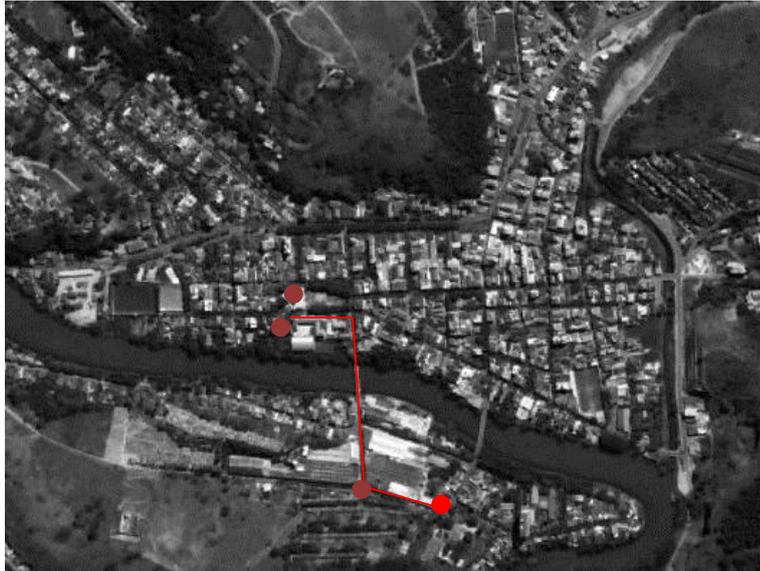
Ainda que a organização possa remeter à herança do século XIX, os espaços exíguos, milimetricamente calculados, se aproximam do que Marcelo Tramontano considera o arquétipo moderno da habitação-para-todos, “com sua uniformidade de soluções em nome de uma suposta democratização das características gerais dos espaços”. (TRAMONTANO, 1997, p.5)



126. Planta da vila operária da Companhia Industrial. Francisco Bolonha, 1950.
(ALONSO, 2012, p. 123)

Continuando nosso percurso, seguimos pela pequena viela onde estão as casas operárias até chegarmos numa praça de formato triangular chamada Praça José Inácio Peixoto [127]. Nela nos deparamos com o mural de Cândido Portinari - *As Fiandeiras* (1956) - no monumento em homenagem a José Ignácio Peixoto construído por iniciativa dos operários da Companhia Industrial, também projetado por Francisco Bolonha em 1953 [128 a 131].

127. Da Vila Operária ao Monumento a José Inácio Peixoto projetado por Francisco Bolonha, em 1950.



No monumento, Bolonha trabalhou com planos verticais e horizontais transformados em lajes de piso, de cobertura e em paredes. Nesse jogo, um L invertido abriga a escultura *A Família* (1956), de Bruno Giorgi [132]. O piso onde foi posta a escultura está elevado cerca 50 cm em relação ao solo, criando um percurso que liga os dois lados da praça, passando por cima de um espelho d'água. A peça em L apoia-se sobre numa parede de proporções horizontalizadas, revestida com mural de cerâmica desenhado por Cândido Portinari e executada por Américo Braga. Ao fim desse plano, um cilindro de considerável altura revela-se como marco vertical. Um púlpito conecta o cilindro ao plano do painel.

FC: Le Corbusier era o arquiteto estrangeiro de que o senhor mais gostava na época?

FB: Não. Era Mies van der Rohe, mas eu não tinha nenhuma influência dele. Eu gostava já dos primeiros projetos dele. O que me interessava era o pavilhão de Barcelona, sua simplicidade.

FC: O senhor tentava fazer algo parecido?

FB: Não conseguia. Você não consegue fazer uma casa feito Van der Rohe. De maneira nenhuma. Mies van der Rohe era grande demais para mim. Eu sabia que Mies era assim, sua simplicidade, sua exatidão, mas não conseguia...

Trecho da entrevista de Francisco Bolonha para Flávio Castellotti, realizada em março de 2005. Disponível em: <http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevistas/francisco-bolonha-hoje-quando-19-04-2007>. Acessado em: 07 de abr. de 2014.

Ainda que Francisco Bolonha afirmasse que Mies Van der Rohe era “grande demais para ele”, no monumento de Cataguases é evidente a referência *miesiana* e das composições neoplasticistas, em especial, o jogo de planos do memorável Pavilhão de Barcelona (1929). É um espaço criado pela concatenação de planos para abrigar a arte. Arquitetura e arte em fruição com o observador e com o espaço público, embora, hoje, um alambrado posto como cercamento, impeça a clara intenção do arquiteto.



128: Monumento a José Inácio Peixoto projetado por Francisco Bolonha, 1953.
Acervo do autor.



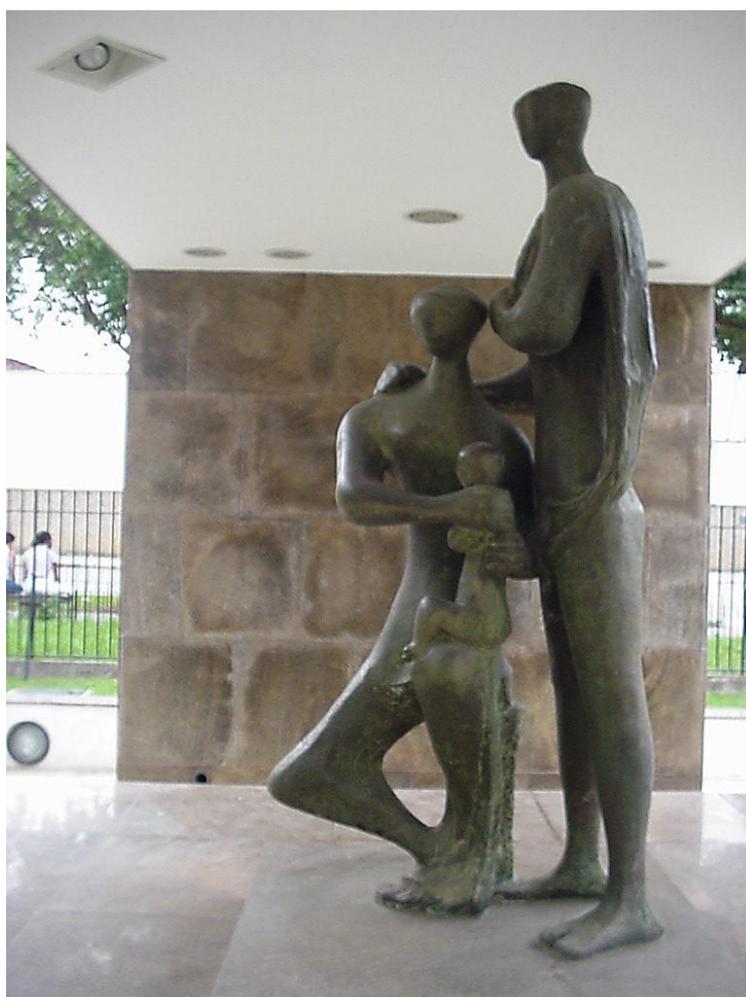
129. O mural *As Fiandeiras* (1956) de Cândido Portinari.
<http://www.asminasgerais.com.br>



130. Estudos iniciais de Portinari para o mural *As Fiandeiras*. <http://www.portinari.org.br/>



131. Estudo final de Portinari para o mural *As Fiandeiras*.
<http://www.portinari.org.br/>

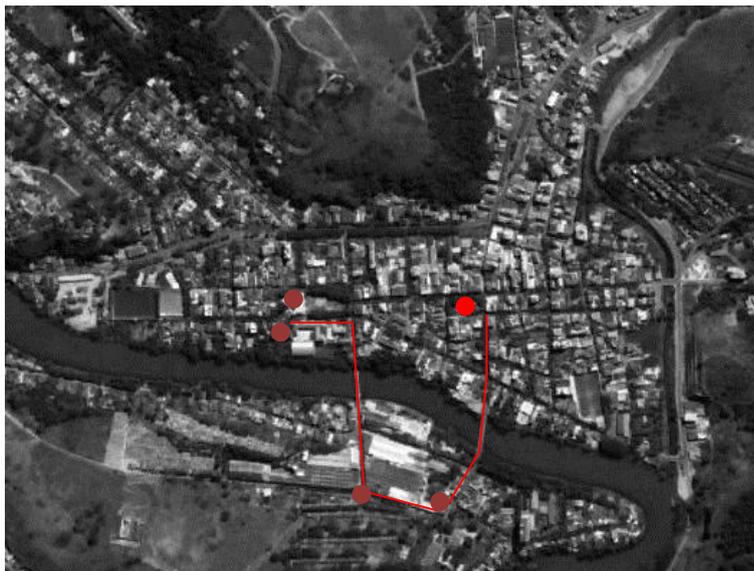


132. Escultura *A Família* (1956) de
Bruno Giorgi.
<http://www.asminasgerais.com.br>

Cabe mencionar que na quadra posterior ao Monumento a José Ignácio Peixoto está o que restou do Hospital Maternidade (1951), projetado também por Francisco Bolonha⁸⁶, já totalmente descaracterizado.

⁸⁶ Ver Mindlin (1999, p. 168) e Cavalcanti (2001, p. 417)

133. Do Monumento a José Inácio Peixoto à Praça Rui Barbosa, antigo Largo do Comércio.



Do Monumento a José Inácio Peixoto avistamos outra ponte que transpõe o Rio Pomba. Voltamos ao lado da formação inicial da cidade, em direção à Praça Rui Barbosa que desde o período áureo da produção cafeeira, teve seu uso vinculado às atividades comerciais e culturais [133].

Praça Santa Rita e a Praça Rui Barbosa eram muito animadas. Todos os domingos havia “footing”, passeios de rapazes e moças, os namorados batendo os papinhos, trocando ideias, mas com muito respeito. Eram assim os namoros daquele tempo: muito carinho, muita ternura, mas muito respeito. Passeavam na praça, mas sem dar mão e sem dar braço. Iam um ao lado do outro. As pessoas se vestiam com muito gosto. Vestidos meio longos, né. Não, era até no chão, era até na metade da canela. Não me lembro de usar chapéu não. De usarem, porque eu, pelo menos, nunca usei chapéu [...] O carnaval aqui era muito animado. Os bailes de carnaval eram fantásticos! Muito bonitos, muito alegres, muito animados, muita fantasia bonita. O (carnaval) de rua era muito interessante... na cidade toda... na Praça Santa Rita e na Praça Rui Barbosa, principalmente na Praça Rui Barbosa. Cataguases foi sempre uma cidade muito interessante, muito animada, muito alegre e muito viva. E fina! Foi sempre muito considerada!

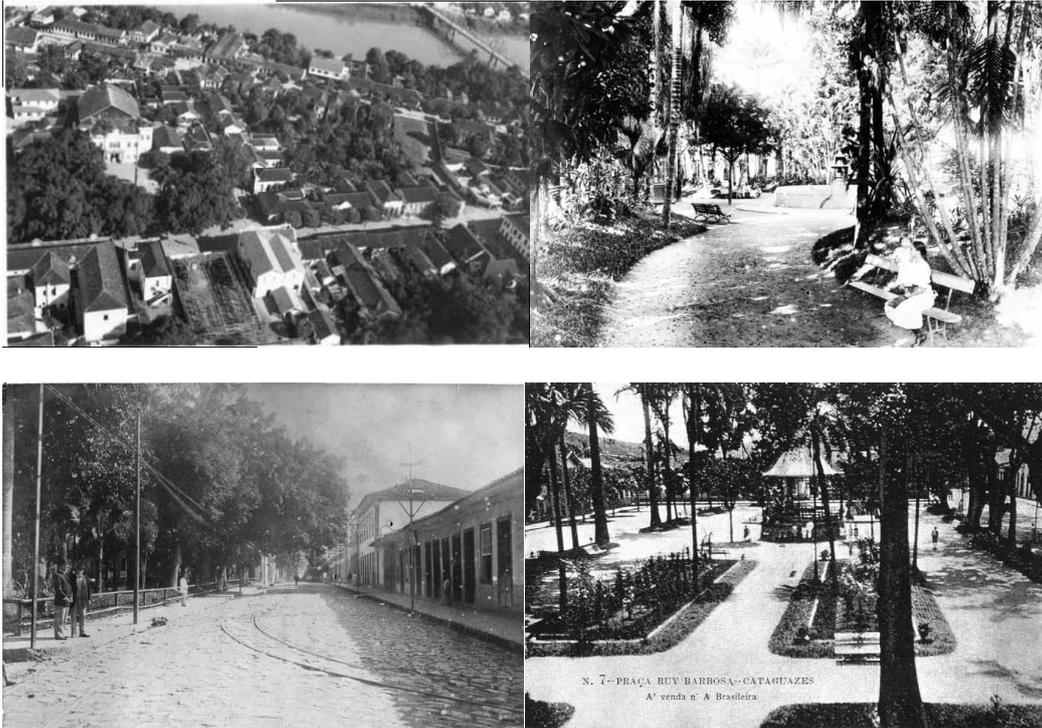
Ecila Lobo - Professora

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 76.

Tinha também retreta no jardim, no jardim daqui (Praça Rui Barbosa) e tinha no outro de lá também (Praça Santa Rita). Todos dois tinha coreto... um coreto aqui perto do chafariz, na praça aqui do Comércio. O Largo do Comércio é que era a Rui Barbosa.

Oswaldo Barroso - Comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 92.



134. Imagens da antiga Praça Rui Barbosa ou Largo do Comércio entre os anos de 1910 e 1913. DEMPHAC.

A antiga praça, extremamente arborizado com direito a fonte e coreto, era o lugar do *footing* aos domingos, do encontro e das festas carnavalescas [134]. No redesenho feito por Luzimar Natalino Cerqueira Góes Telles⁸⁷, a massa arbórea deu espaço a uma grande esplanada [135], o famigerado espaço da cidade modernista que recebeu duras críticas pelos alçozes da década de 1960, como Peter Blake em *Form Follows Fiasco* (1977).

Numa das suas extremidades se sobressai uma espécie de concha acústica de autoria de Francisco Bolonha. O tradicional coreto foi substituído por uma casca côncava em concreto armado, calculada pelo engenheiro Sidney Gomes dos Santos, com quem Bolonha já trabalhara no Departamento de Habitação Popular (DPH) da Prefeitura do Rio de Janeiro.

⁸⁷ Nascido em Fortaleza (CE), foi residir em Cataguases a partir da década de 40, quando trabalhou como bancário. Diante da entusiástica produção da arquitetura local, Luzimar decidiu cursar arquitetura no Rio de Janeiro, tornando-se responsável por considerável número de edifícios, em sua maioria casas. As obras seguem, a meu ver, a mesma originalidade na aplicação dos sintagmas corbusianos das demais obras tombadas. Constam nos registros do município, hoje de posse do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de Cataguases (DEMPHAC), cerca de 60 projetos, entre edifícios e reformas, assinados por ele entre os anos de 1940 e 1974. Pela qualidade e expressivo número, a contribuição de Luzimar foi o que ajudou a aglutinar e dar representatividade ao conjunto cataguasense.

Completando o conjunto, uma escada em balanço serve de púlpito ao maestro e uma arquibancada em semicírculo aos músicos. Ao utilizar arcos de circunferência, Bolonha consegue criar o diálogo entre as três peças, com uma composição que mostra o rigor geométrico e a associação de formas puras, numa obra de declarada invenção plástica [136].



135. A Praça Rui Barbosa depois da reforma projetada por Luzimar Telles, 1957.
(ALONSO, 2012, p. 108)



136. Coreto da Praça Rui Barbosa, projetado por Francisco Bolonha.
Acervo do autor.

No mesmo período, a Praça Manoel Ignácio Peixoto, em frente à antiga Companhia de Fiação e Tecelagem Cataguases, também foi reformada. Nela, o arquiteto e pintor Ubi Bava utilizou como elementos de composição outra concha acústica em concreto armado associada, agora, ao desenho de piso criado a partir de formas ameboides em diferentes materiais: vegetação, um pequeno lago e saibro [137].



137. Praça Manuel Ignácio Peixoto, projeto de Ubi Bava.
DEMPHAC.

As duas praças revelam a intenção de mudança refletida no espaço público. Em matéria sobre o coreto de Francisco Bolonha, a revista *Habitat*⁸⁸ atribui a encomenda do projeto e execução da obra ao prefeito João Ignácio Peixoto que exerceu seu primeiro mandato entre 1947 e 1951, e o segundo, entre 1959 e 1963. (COSTA, 1977, p. 336)

No caso da Praça Rui Barbosa a reformulação não se ateve somente ao espaço público. De frente à praça, que fora cenário de importantes manifestações culturais da cidade, estava o Cineteatro Recreio. Como já mencionamos, a demolição de um dos emblemáticos edifícios ecléticos teria seu substituto idealizado segundo a

⁸⁸ CORETO DA PRAÇA RUI BARBOSA. in: *Revista Habitat*, São Paulo, n° 52, jan.-fev. 1959, p. 6.

cartilha do modernismo carioca, pela dupla Aldary Henriques de Toledo e Carlos Leão [138].

Na época da reconstrução, o cineteatro pertencia à Companhia Cinematográfica de Cataguases, composta por Augusto Gonçalves da Cunha e seu filho, Edgard Cunha. Segundo Costa (1977, p. 331) quem encomendou o projeto a Aldary foi Francisco Ignácio Peixoto, o diretor da Companhia na época.



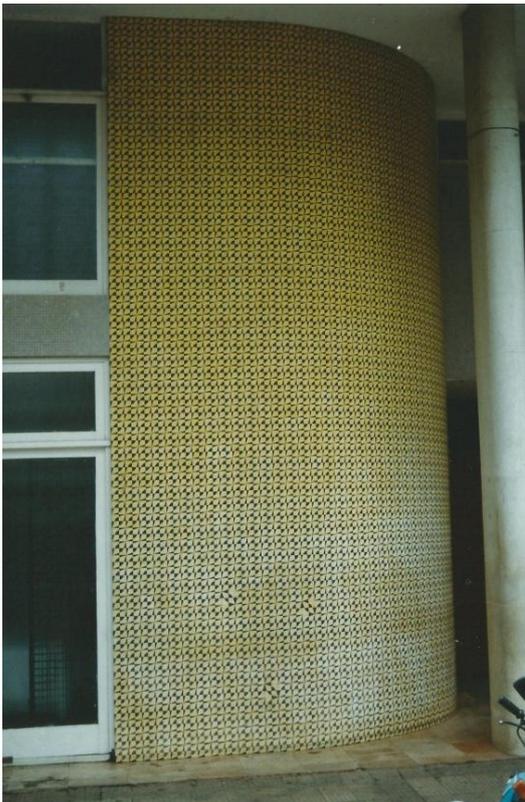
138. O Largo do Comércio remodelado e, ao fundo, o novo cineteatro, projetado por Aldary Toledo e Carlos Leão, em 1946. <http://www.fabricadofuturo.org.br>

Em linhas gerais o novo edifício manteve os usos do antigo cineteatro, assim como, a implantação na testada do terreno, conformando o cenário visto da praça. No entanto, ao soldar-se aos edifícios vizinhos ocupando toda a largura do lote, igualou-se aos demais, perdendo a monumentalidade do original.

Na proposta de Aldary e Carlos Leão, o esqueleto composto por lajes e pilares é o elemento proeminente na composição, apologizando a planta livre e a independência entre planos de vedação e o tipo estrutural. Painéis envidraçados

tanto revelam os pilares de sustentação como integram visualmente o interior com a vista da praça. Varandas se projetam como grandes balcões do salão de baile, permitindo a máxima visão do espaço urbano. O rigoroso lançamento estrutural possibilitou salões sem a presença de pilares interferindo nos ambientes.

A monotonia da composição é quebrada pelo volume da caixa de escada: elemento de ligação entre os pavimentos, revestido por ladrilho hidráulico com desenhos abstratos em amarelo e preto [139]. Um mezanino recortado por sensuais linhas curvas integra os dois pisos, estabelecendo um contraste com a ortogonalidade do caixote externo. Por fim, um solário aos fundos, diversifica ainda mais os ambientes do salão baile [140, 141 e 142].



139. Cineteatro Edgard – vista da caixa de escada demonstrando a autonomia da estrutura e detalhe do ladrilho hidráulico. Acervo do autor.



140. Cineteatro Edgard – chegada da escada no piso do salão de baile. Acervo do autor.

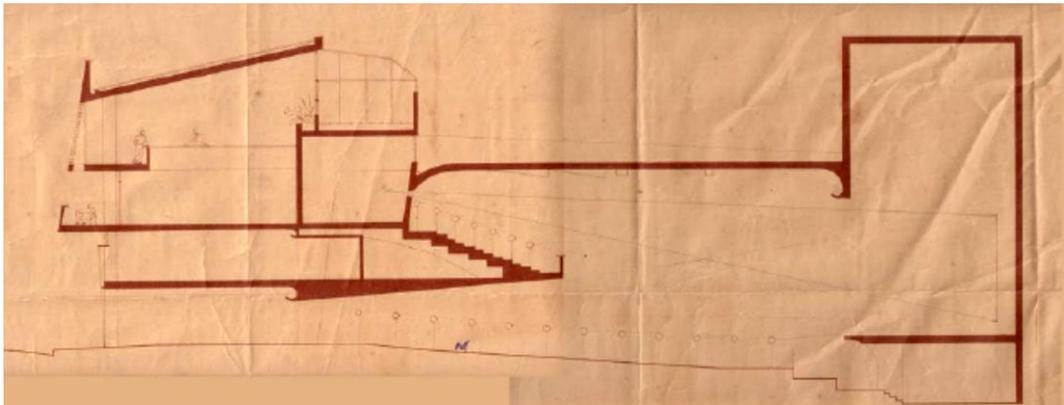


141. Cineteatro Edgard – vista do salão de baile com as curvas do mezanino. Acervo do autor.



142. Cineteatro Edgard – vista do salão de baile com as curvas do mezanino. Acervo do autor.

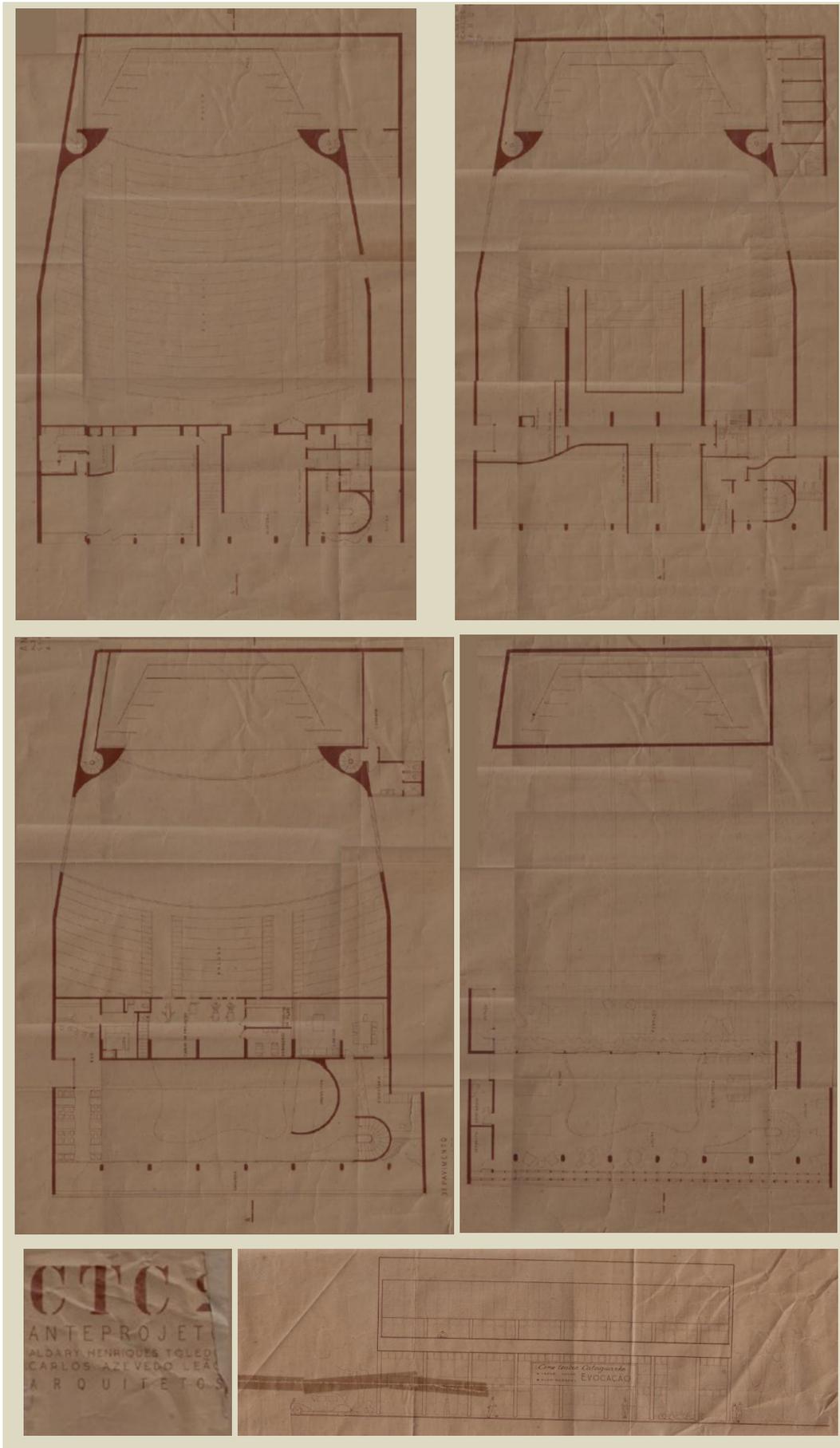
Se o edifício ressalta a precisão estrutural pelo trabalho de composição escandido, bem como, o rigor no acabamento, nos desenhos é possível ver o cuidado com acústica e iluminação no corpo do teatro, nos detalhes das sancas; dos cantos abaulados; das lajes inclinadas. Para uma cidade do tamanho de Cataguases, a capacidade e a sofisticação do teatro refletem o uso e a importância desse equipamento, desde a *Belle Époque* do cinema no Brasil [143, 144 e 145].



143. Cineteatro Edgard – corte mostrando as sancas, o cuidado com o campo visual, a caixa de palco e o foço da orquestra. (ALONSO, 2012, p. 103)



144. Cineteatro Edgard – vista da plateia (ALONSO, 2012, p. 103) e da sala de projeção. Acervo do autor



145. Cineteatro Edgard – conjunto de plantas originais, acervo do DEMPHAC. (ALONSO, 2012, p. 103)

Ainda que o Cineteatro Edgard trouxesse Cataguases para os novos tempos, tanto em linguagem quanto em tecnologia, não conseguiu apagar as lembranças do antigo edifício eclético. Como no caso da Igreja Matriz de Santa Rita, a demolição do Teatro Recreio gerou certo mal estar em parte da população, demonstrando a imposição e a tomada de decisões a revelia da comunidade, nas transformações que se processavam na cidade.

O teatro era muito bem organizado: tinha frisas, tinha os camarotes uma plateia muito grande, né? Na ocasião quiseram fazer cinema e resolveram destruir tudo. É uma pena! Eu fiquei com pena porque era uma obra de muitos anos, uma obra que merecia ser considerada. Isso foi o Dr. Francisco que... Ele é que ventitou arquitetura moderna toda...

Ofélia Rezende – Professora

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 55.

Naquele tempo não tinha nada, era só o cinema Recreio. Uma beleza de prédio... antigo. Aquele prédio antigo tinha um prédio bonito! Depois eles baixaram e fizeram aquele lá (Social, hoje Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo). Era cinema e tinha alguma dança, de vez em quando.

Carlos Carvalho - Comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 81.

O cineteatro Recreio era bonito! Era lindo mesmo! Era um prédio grande, alto. Embaixo era o cinema, na parte dos fundos do cinema tinha os camarotes, tinha as torrinhos lá em cima. Chamava torrinha, aquele negócio onde ficavam as pessoas que podiam pagar menos, iam pra lá. O palco sempre muito bom! Organizavam os teatros ali, com as moças da nossa sociedade, os rapazes também.

Rita Lopes Machado - Esteticista

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 92.

Nós chegamos em 1914. A primeira Grande Guerra, quando foi declarada, estávamos já em águas brasileiras... Nós passamos em Cataguases, dormimos uma noite aqui. Acho que foi uma noite... cidadezinha pequena, e eu muito pouco pude gravar. Eu era criança, cinco anos e meio... Mas uma coisa ficou na minha mente... o teatro. O cineteatro Recreio, uma bela construção.

Eva Comello – Atriz e fotógrafa

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. I, 1988, p. 101.

De fato, um novo cinema já fazia parte do ideal renovador empreitado por Francisco Peixoto e Marques Rebelo. E Aldary Toledo foi, como mencionado, um dos primeiros arquitetos cogitados para intervir na cidade.

A chegada de Aldary abre uma das questões mais curiosas sobre Cataguases e a rede formada com *métier* dos arquitetos da vanguarda carioca. Questão que a fala de Francisco Bolonha nos aproxima de uma possível resposta: “quem me levou até ele [Jorge Moreira] foi Aldary [Toledo]. Aldary era meu amigo e era também muito amigo do pessoal de belas-artes”. (<http://arcoweb.com.br>. Acessado em: 07 de abr. de 2014)

Lembrando que Bolonha começou a trabalhar como estagiário de Aldary, o vínculo de amizade e de trabalho tenha sido, talvez, o meio que uniu esses vários nomes do modernismo brasileiro e os levou para o interior de Minas Gerais por intermédio de Marques Rebelo. Constatação reforçada pelo dado apresentado por Selma Miranda que envolve ainda nomes como Jorge Moreira e Flávio de Aquino:

Novos clientes surgiram e a procura de arquitetos no Rio de Janeiro era, por vezes, intermediada por Marques Rebelo, a exemplo do projeto da casa de Serafim Lourenço, para o qual havia sido contratado o arquiteto Jorge Moreira. Mediante a recusa deste, a residência foi projetada por Flávio de Aquino, arquiteto e crítico de arte respeitado no movimento da arquitetura moderna brasileira. (MIRANDA, 1994, *on-line*).

Sem sairmos da Praça Rui Barbosa é possível ver que, realmente, novos clientes e novos arquitetos continuaram a chegar à cidade. No outro lado da praça, quase em frente ao cineteatro, outro edifício chama a atenção por suas características. No piso térreo, uma loja tradicional da cidade, *A Nacional*, ocupa todo o espaço, mantendo a vocação histórica do tradicional Largo do Comércio. Deveria ser o grande magazine da época, vendendo roupas, sapatos e artigos de cama, mesa e banho.

A Nacional foi fundada em 1931 por Antônio Rodrigues Gomes. A partir de 1947, o crescimento da empresa, com a entrada dos filhos como sócios, levou a construção de uma nova sede para a loja. Como em outros momentos, estabelecimentos

comerciais de Cataguases se apropriaram da linguagem arquitetônica em voga na época. Foi o ecletismo, depois o déco e, agora, *A Nacional* viria ser o símbolo da arquitetura de vanguarda em seu edifício de uso misto (comércio + habitação) projetado, em 1954, pelos irmãos Marcelo e Milton Roberto [146].



146. Fachada do edifício *A Nacional* projetado por M.M. Roberto, em 1954. Acervo do autor

Na fachada-vitrine, a porta principal em ripado de madeira tem seu sistema de abertura basculante que, quando aberta, cria uma espécie de marquise, chamando a atenção para o vão de entrada [147]. O interior, com todas as prateleiras e demais mobiliários em madeira escura, mantinha um cheiro peculiar que juntamente com as luminárias originais da época proporcionava uma viagem no tempo. A expectativa criada era que detrás do balcão um senhorzinho viria ainda oferecer mercadorias dos anos 50, como os das propagandas da revista *O Cruzeiro* (1928 – 1975). Atmosfera que pude ainda presenciar, mas que, infelizmente, sucumbiu à

padronização de uma rede de franquias brasileira, mesmo tombada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artística Nacional (IPHAN).



147. Fachada do edifício *A Nacional* projetado por M.M. Roberto, em 1954.
DEMPHAC.

Na lateral, uma estreita galeria conduz até o fundo do lote onde uma escada helicoidal conecta os demais pavimentos. No primeiro patamar foram dispostas salas de aluguel, destinadas ao comércio ou serviços. Ao completar o percurso nos deparamos com um pátio descoberto que, pela plena incidência de luz, contrasta com a escuridão do espaço enclausurado da escada. Nele, uma passarela aérea em concreto armado se impõe como uma verdadeira escultura. Compreendemos que o pátio e a passarela fizeram às vezes do corredor de distribuição dos apartamentos. Um duto para retirada do lixo sinaliza outra solução comum da época [148, 149 e 150].



148. Edifício *A Nacional* – detalhe da passarela aérea.
Associação das Cidades Históricas de Minas Gerais



149. Edifício *A Nacional* – pátio interno.
Acervo do autor



150. Edifício *A Nacional* – duto da saída do lixo.
Acervo do autor

Dez apartamentos tipo duplex, distribuídos em quatro pavimentos, abrem-se para o pátio. A distribuição interna segue o zoneamento de funções - social, serviços e íntimo - sendo os dois primeiros usos posicionados no andar da entrada e o quartos no andar superior. A cozinha reflete o cálculo preciso para acomodação do mobiliário tendo em vista a funcionalidade e as medidas mínimas. Já, em parte da sala, o recuo da parede de um quartos cria um espaço com pé-direito duplo. Nessa parede, um vão faz às vezes de uma janela, aberta para o espaço da sala [155].

Pé-direito duplo e espaços mínimos parecem reproduzir algumas das experiências de Le Corbusier para os espaços domésticos da série *Citrohan*, da década de 20. Assim como algumas utilizadas na *Casa Curutchet* (1948/49), em La Plata, Argentina [151 e 153]. Dela apontamos como semelhanças o quarto que se abre para a sala e a grelha em concreto da fachada funcionando como guarda-corpo [152 e 153].



151. Relação espacial semelhante na casa *Curutchet* de Le Corbusier.
<http://pt.wikiarquitectura.com>.



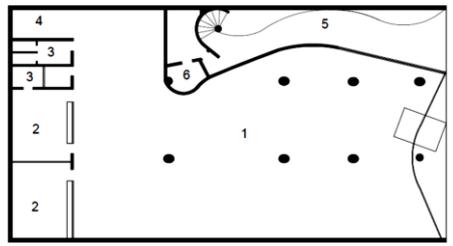
152. O quarto que se abre para a sala no apartamento de *A Nacional*.
Acervo do autor.



153. A grelha na casa *Curutchet*.
<http://pt.wikiarquitectura.com>.

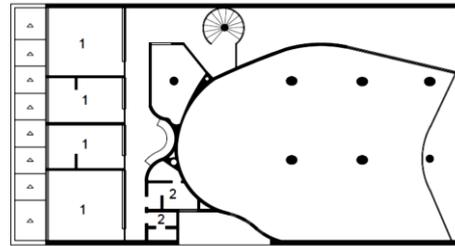


154. A grelha utilizada como elemento compositivo e guarda corpo em *A Nacional*.
Acervo do autor.



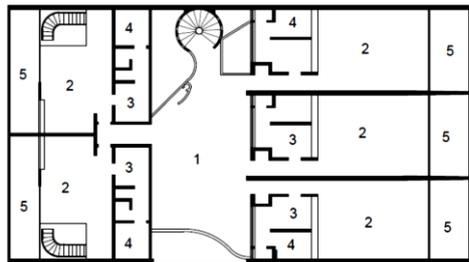
- 1 - Loja
- 2 - Apoio
- 3 - Banheiro
- 4 - Copa
- 5 - Galeria
- 6 - Lixo

Planta Térreo - Loja



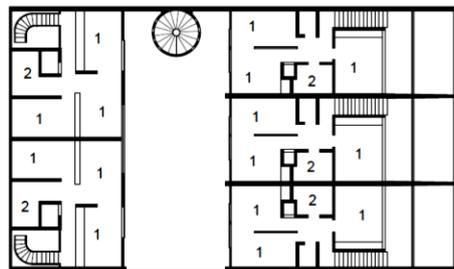
- 1 - Loja
- 2 - Banheiro

Planta Sobreloja



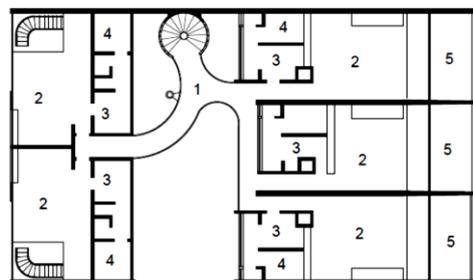
- 1 - Átrio
- 2 - Sala
- 3 - Cozinha
- 4 - DCE
- 5 - Varanda

Planta 2º Pavimento



- 1 - Quarto
- 2 - Banheiro

Planta 3º / 5º Pavimentos

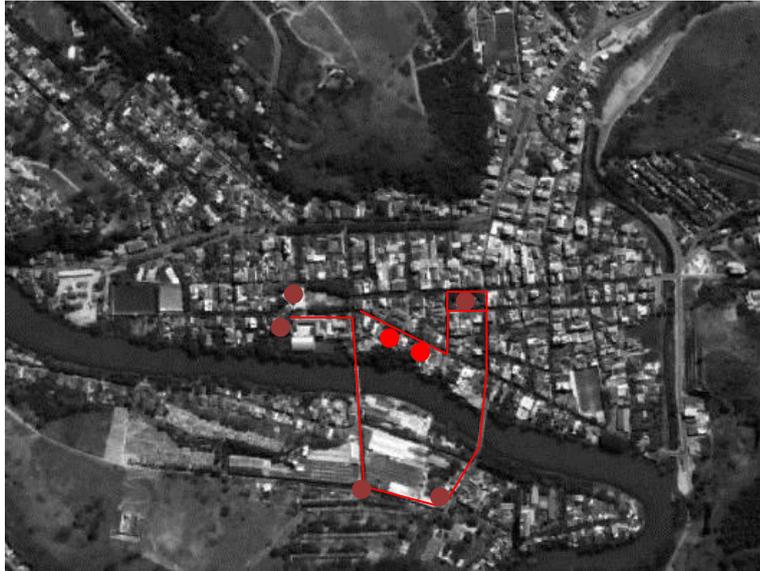


- 1 - Circulação
- 2 - Sala
- 3 - Cozinha
- 4 - DCE
- 5 - Varanda

Planta 4º Pavimento

155. Plantas do edifício A Nacional. Desenhos do autor.

156. Da Praça Rui Barbosa à
Rua Major Vieira.



Da Praça Rui Barbosa nos dirigimos para a Rua Major Vieira, paralela ao Rio Pombo. Nela estão o Hotel Cataguases e a Residência Francisco Ignácio Peixoto [156].

Sobre o hotel, a intenção por trás de sua construção fica clara no discurso feito na cerimônia de inauguração por José Pacheco de Medeiros Filho⁸⁹, diretor da sociedade dona do empreendimento:

Por força de seu crescimento, não só comercial, mas também cultural, Cataguases reclama um estabelecimento do gênero deste, perfeitamente ajustado às suas características de cidade moderna. Procuramos edificar esta obra dentro do espírito da arquitetura moderna brasileira, que, sem dúvida alguma, é das coisas sérias que melhor representam o Brasil e o colocam na dianteira dos países mais civilizados do mundo. Os arquitetos que projetaram o edifício, Srs. Aldary Toledo e Gilberto Lemos, não idealizaram apenas um edifício de beleza efêmera. Conseguiram, isto sim, uma obra de arte, uma obra eterna, resistente ao tempo e à evolução da arte. (Costa, 1977, p. 327-328)

Novamente, o projeto foi de autoria de Aldary Toledo, agora, em parceria com Gilberto Lemos.

⁸⁹ José Pacheco teve sua casa projetada também por Aldary Toledo.

O partido em lâmina, semelhante ao utilizado por Oscar Niemeyer no Grande hotel de Ouro Preto, foi adotado, possivelmente, por facilitar a disposição seriada dos quartos e adequar-se à modulação estrutural. Dispostos em duas fileiras, os quartos, ou têm vista para a rua, ou para os fundos onde passa o Rio Pomba.

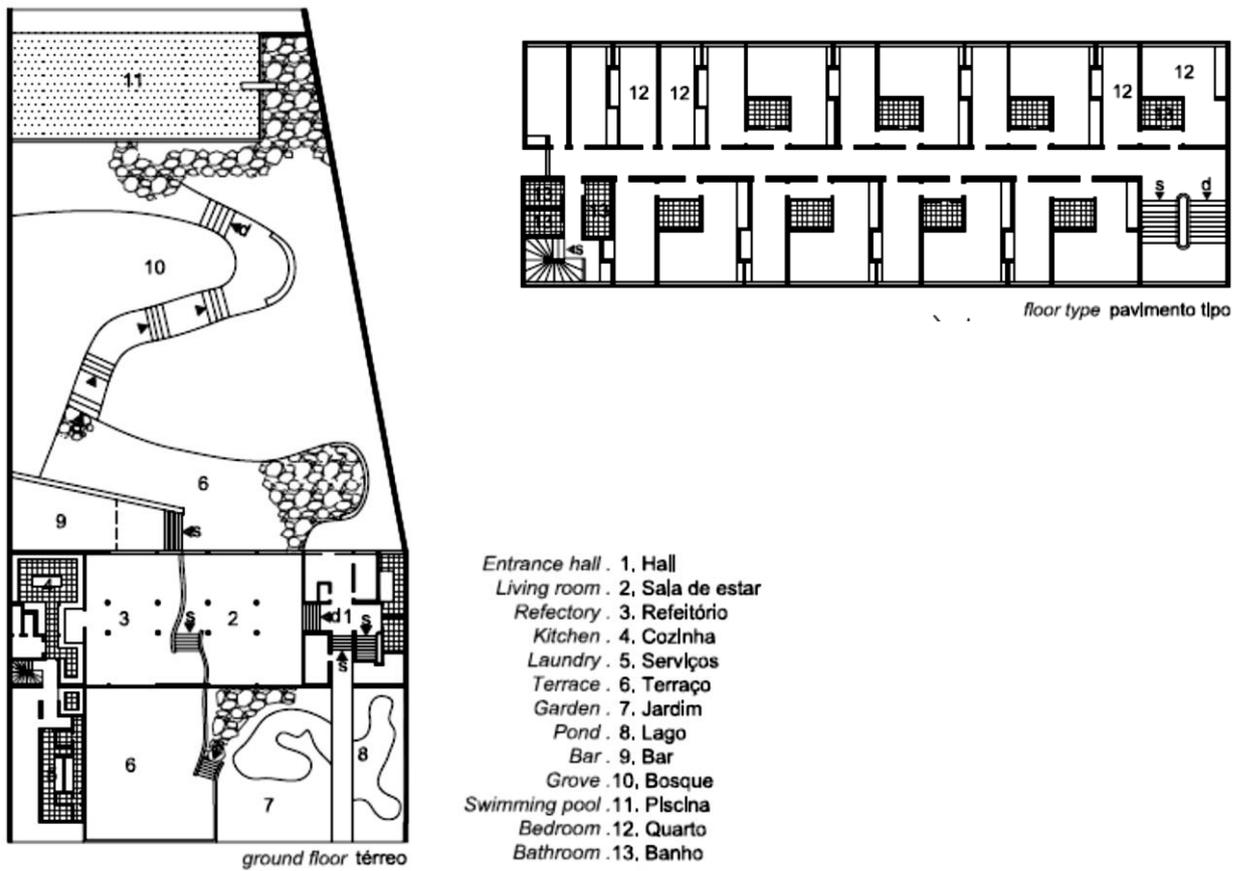
O edifício, que ocupa toda a largura do terreno, emerge em meio ao paisagismo elaborado por Carlos Perry, único paisagista mostrado elencado por Mindlin (1999 [1956]), além de Burle Marx⁹⁰. O trabalho de Perry foi fundamental para garantir a conexão entre a frente e os fundos do lote e entre espaços internos e externos. O jardim frontal conduz até ao hall de entrada, ao lobby e ao restaurante. Desses ambientes, dispostos numa espécie de pilotis fechado por painéis envidraçados, um caminho por entre as árvores conduz até a margem do rio [158].

Todos esses espaços denotam o trabalho colaborativo entre arquitetura, paisagismo, design de mobiliário e as artes plásticas. O mobiliário do lobby é criação do imigrante português Joaquim Tenreiro [157]; no jardim frontal uma escultura de Jan Zach, artista tcheco que esteve exilado no Brasil, trás as obras de arte dos museus para os espaços cotidianos [159].



157. No lobby do hotel, o mobiliário de Joaquim Tenreiro.
<http://blog.espasso.com>.

⁹⁰ Três trabalhos de Carlos Perry para residências no Rio de Janeiro foram incluídos no capítulo, de *Arquitetura Moderna no Brasil*, referente ao paisagismo.



158. Plantas do Hotel Cataguases – Aldary Toledo e Gilberto Lemos – com o paisagismo de Carlos Perry.
 (ALONSO, 2012, p. 34-35)



159. O paisagismo de Carlos Perry para o jardim frontal com a escultura *Mulher* de Jan Zach.
<http://www.asminasgerais.com.br>

Ainda na Rua Major Vieira, a alguns metros do Hotel Cataguases, está a residência Francisco Ignácio Peixoto, o primeiro exemplar modernista da cidade, projetada por Oscar Niemeyer entre 1940-1941⁹¹.

Pela data, a casa de Cataguases faz parte de um dos momentos mais férteis na produção da arquitetura brasileira, quando finalmente se dissolviam os dilemas sobre o que era ser ou não moderno para aquela época; sobre quais seriam os limites entre a expressão da novidade e a possibilidade de alguma alusão ao Brasil e seu passado histórico. Questão que ganhou fôlego na década de 20, quando escritores e artistas brasileiros e europeus, como Blaise Cendrars, saíram em *tour* pelo interior de Minas Gerais buscando nas cidades do ciclo do ouro, aquilo que era peculiar à nossa cultura e que poderiam ser resgatadas e revistas pelas vanguardas artísticas como expressão do tão sonhado nacionalismo.

É nesse contexto que vemos se enquadrar a casa de Chico Peixoto, dentre outros projetos de Niemeyer da mesma época, como o Grande Hotel (1938), a casa M. Passos (1939) e a casa Cavalcanti (1940). E, ainda que pouco posterior, as residências Johnson (1942), José de Pádua Lima e Juscelino Kubitschek (1943).

Desse conjunto, é nítida a relação formal entre o Grande Hotel e a casa de Cataguases: o volume prismático branco elevado por pilotis de um lado e apoiado sobre uma base revestida de pedra do outro [160]. Algumas concessões, ou atenuantes, regionais como o telhado de barro, o avarandado, o uso de pedras locais e as janelas azuis, em veneziana de madeira, contrastando com o branco das paredes, aludem à arquitetura tradicional luso-brasileira. O que, provavelmente, levou Macedo (2008, p. 149) a considerá-la “um ensaio nativista”.

⁹¹ A data aqui mencionada refere-se ao ano do projeto que pode ser precisada por uma fotografia do projeto original das fundações, pertencente ao acervo da pesquisadora Maria Marta dos Santos Camisassa. No carimbo da prancha lê-se: Residência Francisco Peixoto, Oscar Niemeyer - arquiteto, Albino Froufe – engenheiro civil e a data 21 de julho de 1941.



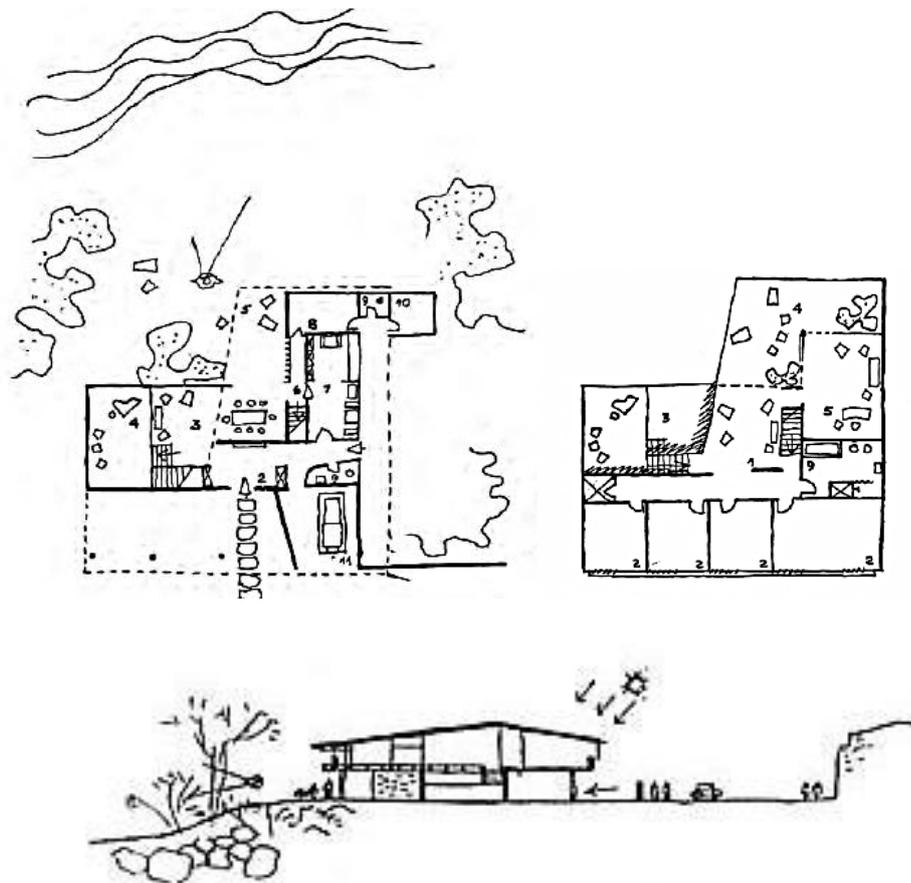
160. Elementos que se repetem: do Grande Hotel de Ouro Preto à Residência Francisco Ignácio Peixoto em Cataguases. <http://italostephanarquitecto.blogspot.com.br>
Acervo do autor

Numa das cartas trocadas com Chico Peixoto, Niemeyer justifica o partido adotado:

A parte dos fundos formará um conjunto de salas e pátio [sic] onde o ambiente será agradável. Plasticamente ela apresentará esse aspecto [sic] simples e despretenso que caracterizou a nossa velha arquitetura colonial. Sugeria-lhe que a casa fosse encostada lateralmente nos vizinhos [sic]. É a solução que sempre propomos em casos iguais [sic] ao seu. Geralmente os proprietários não aceitam bem esta sugestão mas é a que convém. (NIEMEYER, Oscar apud CAMISASSA, Marta, 2011, *on-line*)

Apesar de o próprio arquiteto caracterizá-la como *simples e despretenso como nossa velha arquitetura colonial*, o que a casa revela é muito mais a intenção de alinhar-se oráculo modernista na sua implantação, na forma, na técnica construtiva e na articulação espacial.

A implantação, por exemplo. Num lote de aproximadamente 20m x 70m, com frente para a rua e fundos para o Rio Pomba, o volume principal da casa foi posto transversalmente à sua maior medida. Os croquis de estudo tanto da casa de Chico Peixoto como das residências Cavalcanti, Prudente de Moraes Neto, Maria Passos e do Grande Hotel, mostram que uma das premissas da forma e da implantação foi a de assumir a natureza como suporte simbólico, tirando partido do potencial da paisagem. O bloco principal foi, então, elevado com uso dos pilotis e teve sua maior face aberta com a inserção das varandas e de panos de vidro. A parte posterior da casa assume a função contemplativa ao se voltar para o marco natural de Cataguases: o Rio Pomba. Disposição que contraria a lógica tradicional da rua como protagonista na articulação dos espaços, como mostra Nestor Goulart Reis Filho (2004). Talvez seja isso que levou o arquiteto a defender, numa das cartas, a implantação proposta: “geralmente os proprietários não aceitam bem esta sugestão, mas é a que convém” [161].



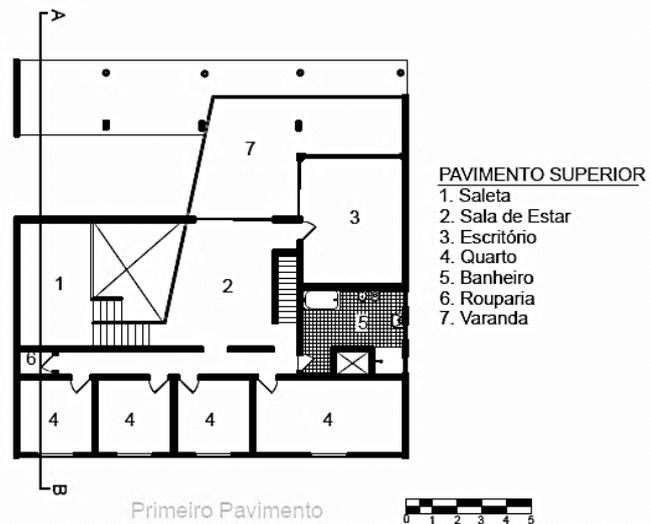
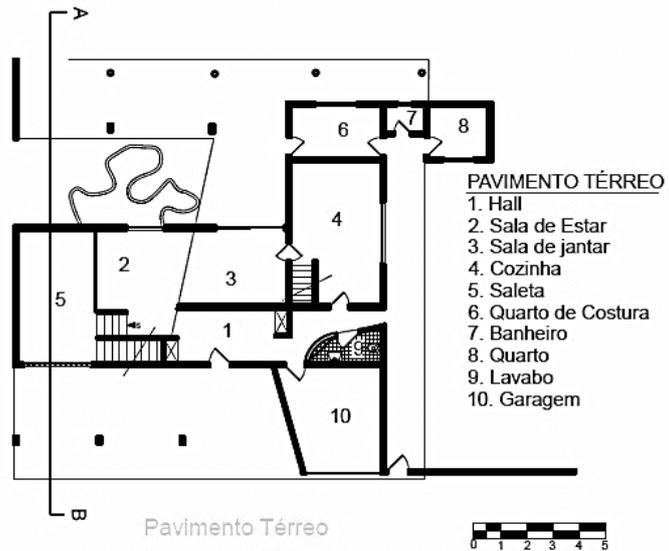
161. Croquis da Residência Francisco Ignácio Peixoto ressaltando questões relacionadas ao lugar natural como as visadas e a insolação. (CAVALCANTI, 2001, p. 408-411)

Se a implantação revela outra postura na ocupação do lote e, conseqüentemente, no desenho da paisagem, a distribuição do programa viria reforçar o caráter novidadeiro da casa. Os ambientes eleitos pelo arquiteto para desfrutar dessa melhor vista foram os ambientes de convívio como salas e varandas. Se na organização tradicional esses espaços vinham posicionados a frente do terreno, com portas e janelas voltadas para a rua ou para um jardim frontal, nessa primeira casa de Cataguases a situação se inverte. Para rua estão voltados a garagem, o hall de entrada definido pelos pilotis e os quartos no pavimento superior. O bloco da garagem se estende até os fundos abrigando cômodos de apoio como a cozinha, serviço, lavabo e um quarto de costura.

A parte íntima foi resguardada por planos de alvenaria que, tanto garantem a privacidade quanto protegem do sol, uma vez que a fachada está voltada para nordeste. As aberturas, fechadas por janelas com venezianas de madeira, fazem às vezes do protetor solar junto com o beiral do telhado.

Como uma associação de partes, a clareza da composição é evidenciada no uso de cores e materiais: alvenaria branca do bloco superior com as janelas pintadas em azul, apoiada no bloco da garagem revestido de pedra e nos pilotis pintados em marrom. Ainda que externamente pudéssemos ver elementos comuns da arquitetura tradicional, sua aplicação responde a uma composição absolutamente moderna, implicando num total domínio da sintaxe geométrica e construtiva da nova arquitetura.

Se a composição moderna é devidamente apresentada nas fachadas, as interpenetrações dos ambientes, dos espaços internos, enfatizam ainda mais tal caráter. O espaço principal de convívio se desenvolve em três níveis, distinguindo espaços com uma laje intermediária, como um patamar ampliado entre o térreo e o primeiro piso [162].

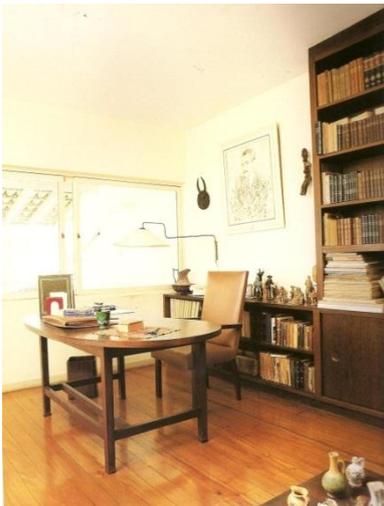
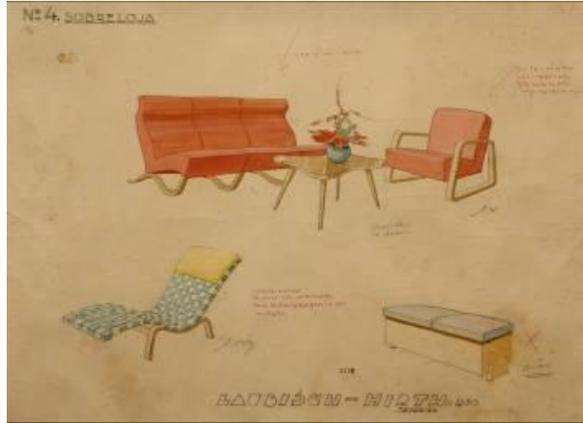


162. Planta da Residência Francisco Ignácio Peixoto. Desenho adaptado pelo autor.

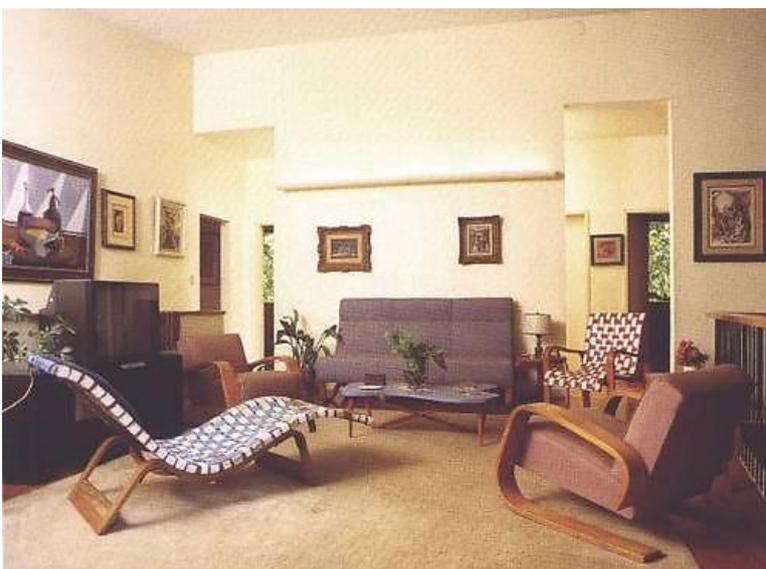
A integração vertical permite percorrer com o olhar os vários ambientes que têm como foco a paisagem externa. Enquanto na parte frontal prenomina os planos de massa da alvenaria, na parte posterior planos de vidros e os vazios das varandas garantem o diálogo entre o interior e a paisagem.

A conexão entre arquitetura, paisagismo e desenho de mobiliário, que vimos no Hotel Cataguases, teve como precursora a Residência Francisco Ignácio Peixoto. Aqui o projeto global envolveu, além de Niemeyer, Roberto Burle Marx e Joaquim Tenreiro. Entre árvores e arbustos, o projeto de Burle Marx conduz das varandas à

margem do rio. Já Tenreiro desenhou os móveis da casa quando ainda trabalhava na *Laubisch & Hirth*. Foi um dos primeiros trabalhos de grande envergadura desenvolvidos por Tenreiro [163 e 164].

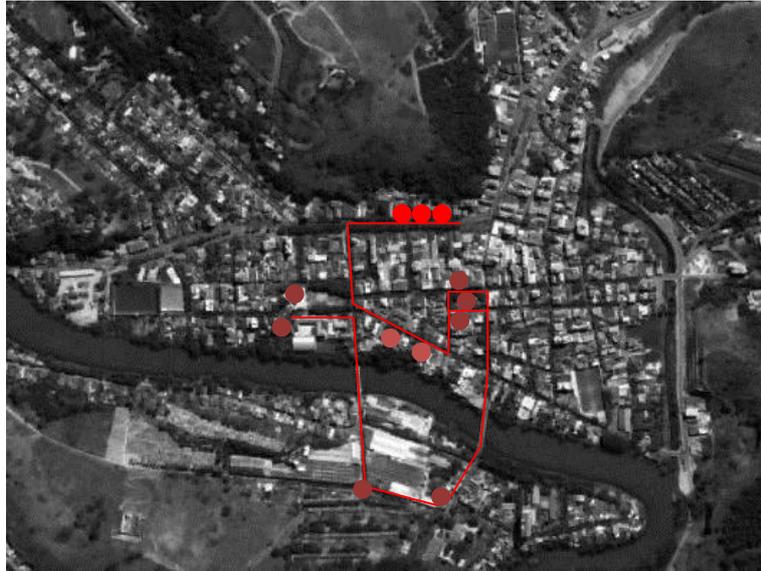


163. Os desenhos de Joaquim Tenreiro.
<http://www.asminasgerais.com.br>



164. Os ambientes da casa.
<http://www.asminasgerais.com.br>

165. Da Rua Major Vieira à Avenida Astolfo Dutra.



Outras casas, assinadas também pelos arquitetos da vanguarda carioca, vieram no rastro da Residência Francisco Ignácio Peixoto. A partir da associação pioneira entre Chico Peixoto e Oscar Niemeyer, foi deflagrado um processo de renovação no modo de morar das tradicionais famílias de Cataguases. Isso, talvez, pela nova arquitetura ter assumido a imagem de símbolo de *status* pela elite local. Seguiremos em nosso percurso para a Avenida Astolfo Dutra [165], um dos bulevares da cidade, onde estão outras três dessas casas que mostram essa continuidade⁹².

Duas das casas da Avenida Astolfo Dutra são também de membros da família Peixoto: a Residência José Pacheco de Medeiros Filho e Josélia Peixoto⁹³ e a Residência José Ignácio⁹⁴ e Nélia Peixoto. A primeira foi projetada por Aldary Henriques de Toledo, entre 1945/46, e a segunda por Edgar Guimarães do Valle, em 1948. A terceira, construída ao lado das outras duas, é a Residência Ottônio Alvim Gomes, projetada por Francisco Bolonha, em 1958, para o médico e sua esposa, a artista plástica Nanzita Ladeira Salgado,

⁹² Uma quarta casa, projetada por Flávio de Aquino para o advogado Serafim Lourenço, é mencionada por Enrique de Resende (1969). No entanto, não obtivemos maiores informações a respeito.

⁹³ Filha de José Ignácio Peixoto.

⁹⁴ Irmão de Francisco Ignácio Peixoto.

Muito do que vimos na casa de Francisco Peixoto se repete nessas outras três como: a autonomia em relação aos limites do terreno; grandes áreas avarandadas; zoneamento aplicado na distribuição dos ambientes e a integração com o paisagismo, o desenho de mobiliário e as artes plásticas.

Sobre esse último aspecto, na Residência José Pacheco, o paisagismo foi desenvolvido por Francisco Bolonha e, na Residência José Peixoto, por Roberto Burle Marx. A implantação acima do nível da rua, condicionada pela topografia, gerou grandes taludes frontais onde começam os jardins se estendendo até os fundos do lote.

O uso dos mosaicos, murais de azulejos e o uso de pedras locais utilizados como elementos decorativos, sugestão do próprio Le Corbusier na época do projeto para MES (CAMISASSA, 2002, p. 105), tornou-se recorrente em Cataguases. Na fachada frontal da casa de José Peixoto, uma parede curva que veda a caixa da escada foi decorada com um painel de pastilhas de Paulo Werneck [166]. Já a Residência Ottônio Alvim Gomes traz o mural *Festa Nordestina*, de Anísio Medeiros, na fachada [167] e o afresco *A Lenda sobre o Rapto das Sabinas*, de Émeric Marcier, na parede da sala principal [168]. Quanto ao mobiliário, em sua maioria, foram projetados por Joaquim Tenreiro.



166. O mosaico de Paulo Werneck (1948) na fachada da Residência José Inácio Peixoto.
<http://www.projetopaulowerneck.com.br>



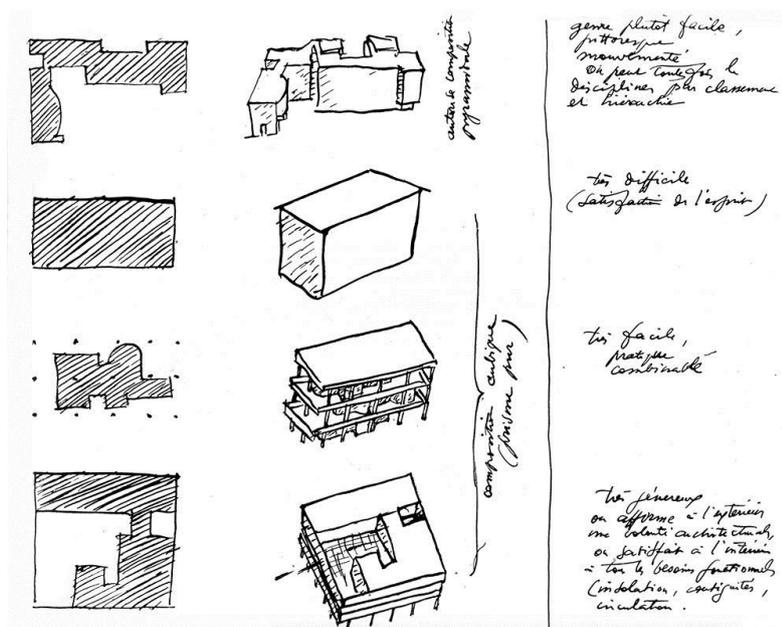
167. O mural de Anísio Medeiros na fachada da Residência Ottônio Alvim Gomes.
<http://cataguasesarte.blogspot.com.br>



168. O afresco de Émeric Marcier no interior da Residência Ottônio Alvim Gomes.
<http://www.asminasgerais.com.br>

Nas três podemos observar, ainda, certa semelhança em relação ao programa bem como em sua organização: no andar térreo foram dispostas as salas e os serviços e, no superior, os quartos seguindo a modulação estrutural e a disposição seriada. Ambientes de trabalho foram ainda acoplados á parte mais pública das casas, como escritórios e o consultório médico de Ottônio Alvim Gomes. Situação particular é a presença de um quarto de costura, local de trabalho da matriarca das famílias. Marta Camisassa (2002, p. 101) comenta que no Brasil a presença da mulher no espaço doméstico era quase obrigatória nas vinte quatro horas do dia. Ainda que com ajuda de empregados, cabia à esposa gerenciar todas as atividades domésticas, inclusive a harmonia do grupo familiar. Enquanto administrava a casa, nada impedia que desenvolvesse trabalhos manuais. No caso, a habilidade mais comum para a época era a costura.

Quanto à forma, vemos duas situações distintas, como as dos famosos croquis de Le Corbusier, *Les 4 Compositions* (1929), esquematizando quatro composições puristas [169]: a *maison La Roche-Jeaneret* (1923), a *villa Stein-De Monzie* (1927), a *maison Baizeau* (1927), em Cartago, e a *villa Savoye* (1928) em Poissy. (BENEVOLO, 1994, p.423)



169. As quatro composições de Le Corbusier.
<http://ensaiosfragmentados.blogspot.com.br>

A Residência José Pacheco segue o partido analítico, onde a forma final é gerada pela adição dos vários cômodos ou setores, assim como, na primeira das quatro composições corbusianas, tida como “o gênero mais fácil e pitoresco”. Nas outras duas, um único volume abriga o programa remetendo a forma sintética. A rigidez monolítica é rompida com a subtração de espaços gerando vazios, no caso varandas, que permitem a passagem da frente para os fundos do terreno. Tipo que se aproxima do cubo vazado da *Villa Stein*.

Por fim, todo esse trabalho na composição do volume não se resume a mera aparência. Ao percorrer os espaços internos, vivenciamos toda a dinâmica conseguida com a integração espacial, seja horizontal ou vertical. Pés-direitos duplos, mezaninos, rampas e utilização de cores para demarcar e ressaltar planos. Mais uma atitude que remete novamente a Corbusier. Na Residência Ottônio Alvim Gomes [171], o uso da rampa, como conexão entre térreo e primeiro pavimento, e o jogo e cores estrategicamente aplicados nas paredes remete, inevitavelmente, a *Maison La Roche-Jeaneret* (1923) [171].



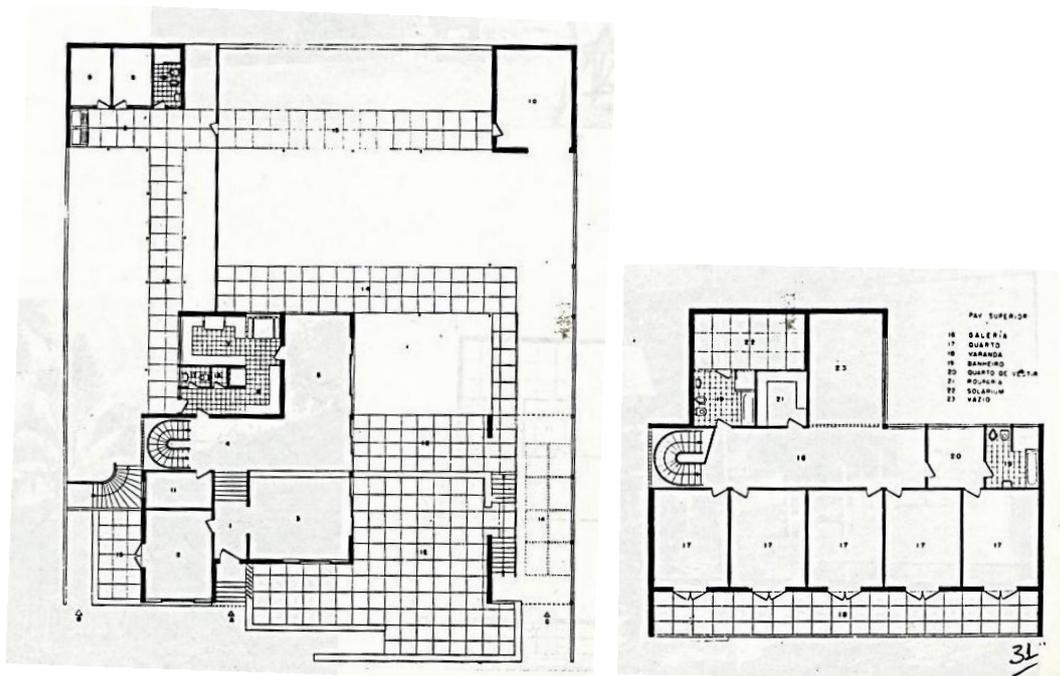
170. O interior da Residência Ottônio Alvim Gomes.
<http://www.asminasgerais.com.br>



171. O interior *Maison La Roche Jeaneret*.
<http://www.themodernist.co.uk>



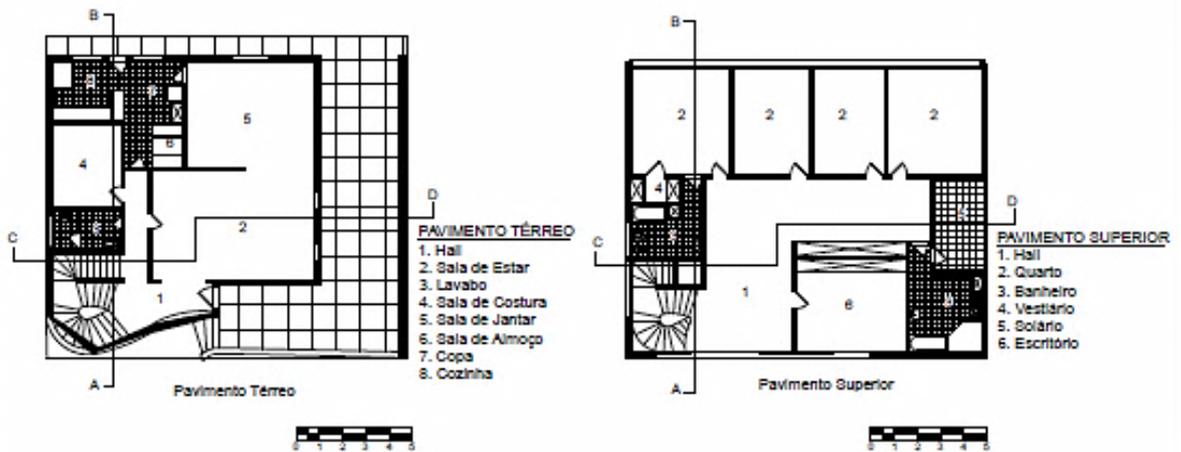
172. Residência José Pacheco de Medeiros.
Acervo do autor.



173. Planta Residência José Pacheco de Medeiros.
Revista Arquitetura e Engenharia, nº 14, 1950, p.30-31

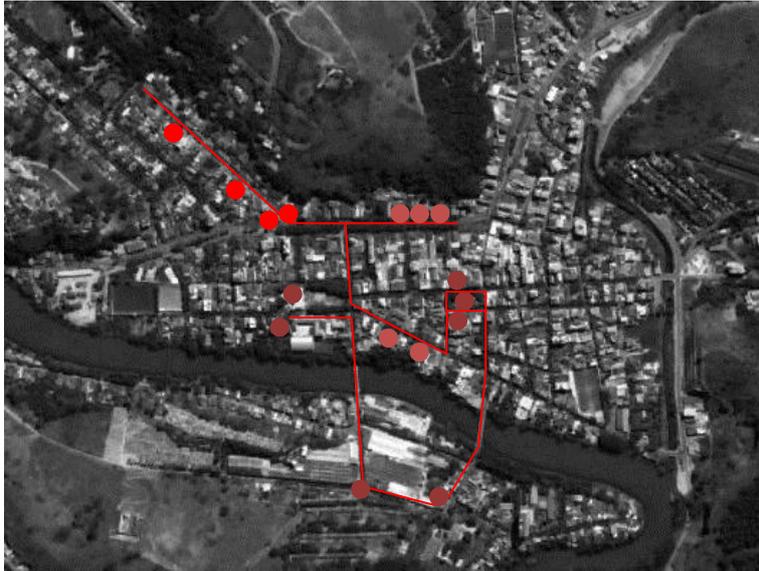


174. Residência José Inácio Peixoto.
Acervo do autor.



175. Planta Residência José Inácio Peixoto.
Desenho adaptado pelo autor.

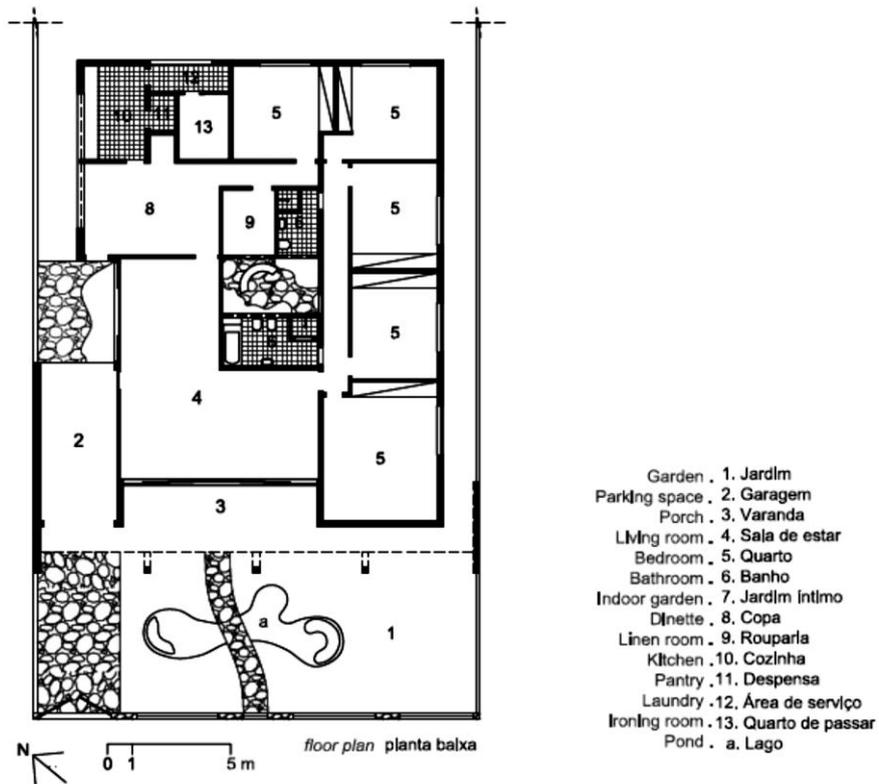
178. Da Avenida Astolfo Dutra à Avenida Humberto



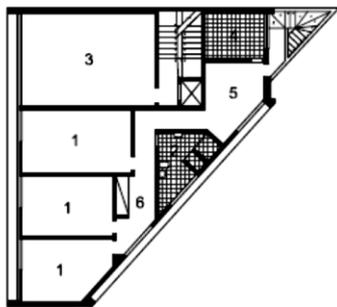
As transformações no ambiente doméstico não se restringiram somente às obras assinadas pelos arquitetos cariocas do primeiro escalão. Caminhando pela Avenida Astolfo Dutra, chegamos a Avenida Humberto Mauro. Logo no cruzamento entre as vias, outras duas casas registram que, de fato, a consolidação de um modo de viver moderno se expandiu pela cidade. Pouco mais a frente outras duas casas, reforçam a constatação. Trata-se de quatro casas projetadas pelo arquiteto Luzimar Natalino Cerqueira Góes Telles [179 a 182].

Mesmo que pouco mais simples, comparadas às casas mostradas, as obras projetadas pelo arquiteto deram continuidade ao iniciado pelos arquitetos cariocas com o mesmo rigor na organização dos espaços internos e na utilização de elementos típicos, como a elevação do volume com uso de pilotis, a aplicação do rendilhado de cobogós e de painéis decorativos de ladrilho hidráulico.

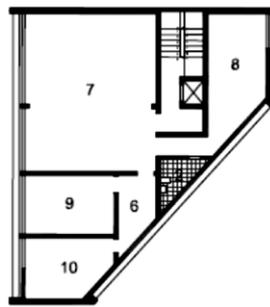
Além dessas quatro casas foi verificado, no acervo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico de Cataguases (DEMPHAC), cerca de 60 projetos registrados por Luzimar entre os anos de 1949 e 1974.



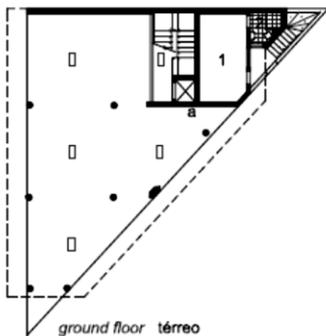
179. Residência José Queiroz Filho, projeto Luzimar Telles, 1953.
ALONSO, 2012, p. 80



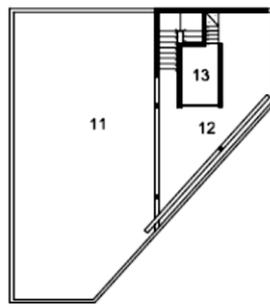
1st floor 1º pavimento



2nd floor 2º pavimento

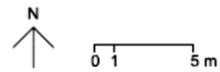


ground floor térreo

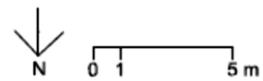
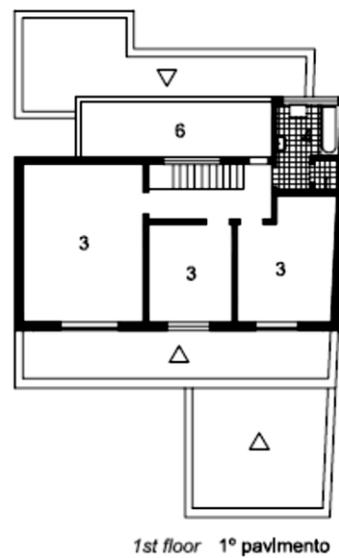
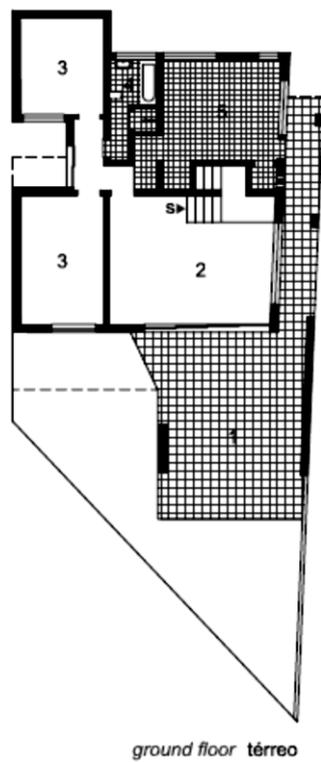


terrace terraço

- Bedroom . 1. Quarto
- Bathroom . 2. Banho
- Living room . 3. Sala de estar
- Kitchen . 4. Cozinha
- Dinette . 5. Copa
- Entrance Hall . 6. Hall
- Drawings room . 7. Sala de desenho
- Copy room/archives . 8. Sala de cópias / arquivo
- Office . 9. Escritório
- Guest room . 10. Quarto de hóspedes
- Roof . 11. Telhado
- Covered area . 12. Área coberta
- Power house . 13. Casa de máquinas
- panel by Lazzarini . a. painel de Lazzarini

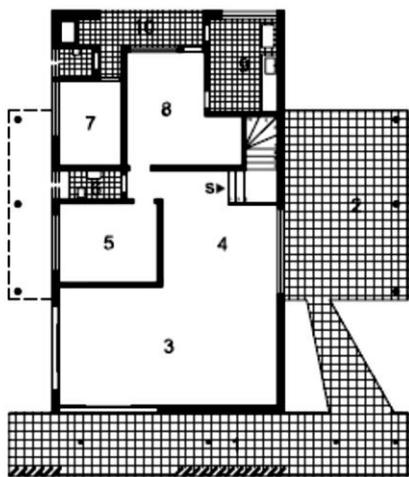


180. Residência Anamirtes Lacerda, projeto Luzimar Telles, 1958.
Acervo do Autor; ALONSO, 2012, p. 60.

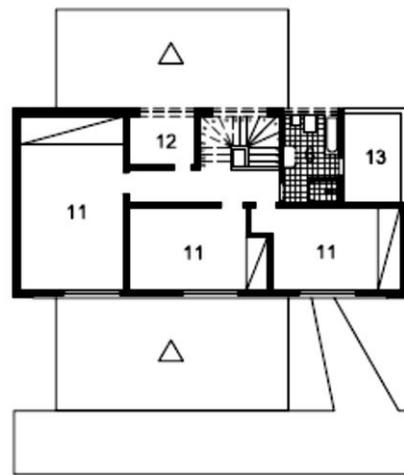
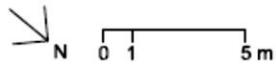


- Porch/parking space . 1. Varanda/garagem
- Lounge . 2. Sala
- Bedroom . 3. Quarto
- Bathroom . 4. Banho
- Dinette/Kitchen . 5. Copa/cozinha
- Solarium . 6. Solário

181. Residência Mauro de Carvalho Ramos, projeto Luzimar Telles, 1955.
ALONSO, 2012, p. 64



ground floor *térreo*

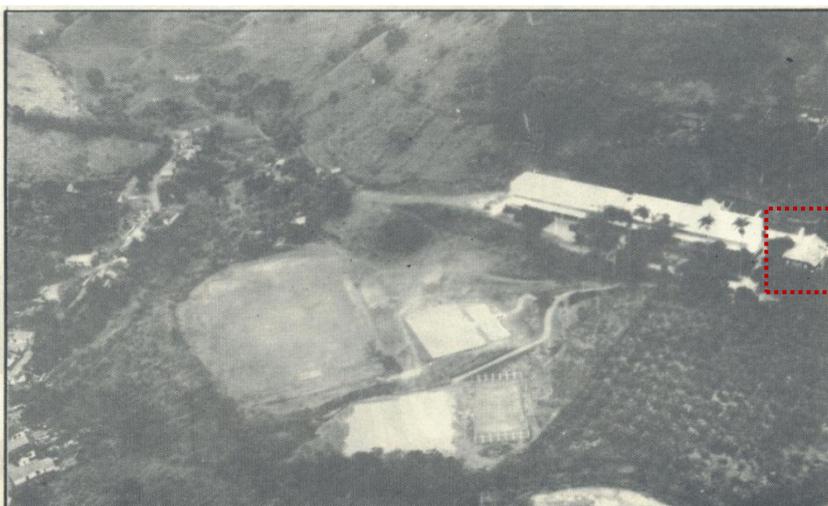


1st floor *1º pavimento*

- Porch . 1. Varanda
- Porch/parking space . 2. Varanda/garagem
- Living room . 3. Sala de estar
- Dining room . 4. Sala de jantar
- Sewing room . 5. Quarto de costura
- Bathroom . 6. Banheiro
- Maid's room . 7. Quarto de empregada
- Dinette . 8. Copa
- Kitchen . 9. Cozinha
- Laundry . 10. Serviço
- Bedroom . 11. Quarto
- Linen room . 12. Rouparia
- Solarium . 13. Solário

182. Residência Altamiro Peixoto, projeto Luzimar Telles, 1952.
Acervo do autor.

Depois de passar pelas casas, ao fim da Avenida Humberto Mauro está o Ginásio de Cataguases, centro irradiador da literatura modernista na cidade, como mostrado no capítulo 3. Em 1943, quando foi vendido à firma Peixoto & Cia, a antiga sede da Chácara da Granjaria, deu lugar ao novo edifício projetado por Oscar Niemeyer, inaugurado em 1947 [183 e 184].



183. Vista aérea do ginásio em 1950. Ao lado da lâmina projetada por Oscar Niemeyer foi mantida a casa do diretor, assinalada na imagem. Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 79.



184. A nova sede do Ginásio Cataguases, Oscar Niemeyer, 1943-46. DEMPHAC.

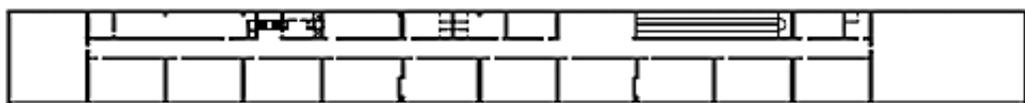
O bloco em lâmina com cerca de 117m de comprimento foi implantado num terrapleno na parte mais alta do terreno. O acesso se dá por uma estreita alameda, num percurso sinuoso que tenta se adaptar ao acive do terreno. A densa arborização faz parte do projeto de paisagismo assinado por Roberto Burle Marx.

Em contraste com a paisagem, a primeira imagem que se tem é de uma forma monolítica branca apoiada sobre pilotis com rasgos horizontais protegidos pelo famoso *brise-soleil* metálico pintado em amarelo, numa versão alongada da Obra do Berço (1937).

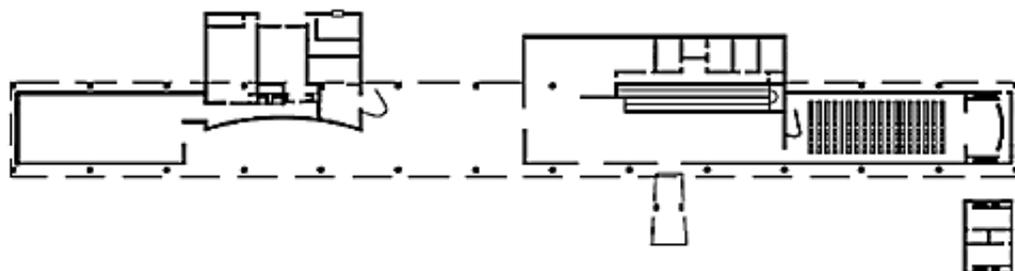
O partido em lâmina contraria o tipo padrão das escolas com o pátio interno, revelando a novidade da arquitetura do ginásio. Ao contrário do claustro habitual, as áreas destinadas ao convívio assim como a piscina e demais áreas esportivas, foram distribuídas em meio ao exuberante paisagismo [185].



2º pavimento - dormitórios 2nd floor - bedrooms



1º pavimento - salas de aula 1st floor - classrooms



térreo ground floor

185. Planta do novo Ginásio de Cataguases, Oscar Niemeyer, 1943-46.
ALONSO, 2012, p. 76.

A entrada foi marcada por uma marquise voadora que utiliza da plasticidade do concreto [186]. Uma caixa de vidro fecha o hall onde estão os móveis desenhados por Joaquim Tenreiro [187]. Na extensa parede principal, foi colocado o painel *Tiradentes* (1948 - 49) de autoria de Candido Portinari [188]. Hoje uma réplica, já que o original foi levado para o Memorial da América Latina em São Paulo.



186. A marquise voadora marcando a entrada. Acervo do autor.



187. O mobiliário desenhado por Joaquim Tenreiro. Acervo do autor.

188. O painel *Tiradentes* de Candido Portinari. Acervo do autor.



Do hall uma rampa leva aos demais pavimentos onde estão as salas de aula e os antigos dormitórios, organizados de forma linear, foram posicionados com as aberturas voltadas para frente do terreno. Aberturas essas, protegidas por *brise-soleil* [189]. Os cômodos seguem padrão modular, refletindo a racionalidade construtiva e a lógica por trás do dimensionamento dos vãos e lançamento dos pilares⁹⁵.

189. Detalhe do *brise-soleil* na fachada. Acervo do autor.



⁹⁵ Maiores detalhes sobre a modulação e a concepção estrutural do edifício, ver Macedo (2008, p. 223 – 236).

O restante do térreo, erguido por pilotis com pé direito duplo, funciona como um pátio coberto de livre circulação. Nesse vão livre, um volume com parede côncava, abriga os jogos dos banheiros. Nele está um mosaico de Paulo Werneck [191] que, assim como o de Portinari, denota a integração das artes plásticas com a arquitetura.

Em carta a Francisco Peixoto [190], Werneck fala sobre o ressurgimento do mural e, argumenta ainda, em favor de seu trabalho em mosaico na arte moderna e do uso das pastilhas:

Paulo Werneck
Rua Soares Cabral 26, ap. 204
Rio de Janeiro

Rio de Janeiro 7 de Julho de 1947

Prezado amigo Francisco Peixoto

Aproveitando a ida a Cataguazes de nosso amigo Sampaio Lacorda envio-lhe, esta carta e uma nova solução para o caso do painel em mosaico cerâmico para o Colégio.

Diminuí o painel, que é o mesmo, para tornar possível a sua execução dentro de um preço mais baixo. Parece-me que não há ^{o problema} ~~prejuízo~~ no aspecto. Naturalmente um

ressurgimento do mural, e aí o mosaico será insuperável. Suas cores de alta temperatura são inalteráveis ao sol, à chuva, à humidade, aos microorganismos. Basta limpá-lo de tempo em tempo, uma vez ou outra, como se limpa o chão, com sabão, com água sanitária, ácido muriático ou sôda cáustica e depois, querendo, encera-lo, como também se faz com o chão, seja o piso de mármore ou madeira. O azulejo moderno não resolve do mesmo modo o problema. Devido à sua pequena espessura e à natureza da pasta solta da parede, quando o concreto ~~sob~~ trabalha, sob a ação das bruscas alterações de temperatura do nosso clima.

O afresco externo me parece ainda menos praticável. ~~Veja~~ ~~que~~ O mosaico oferece vantagens evidentes extraordinárias, no entanto ninguém no Brasil o faz séria e, dentro do espírito da arte moderna. Havia na Cia Cerâmica Brasileira um alívio que fazia pequenas montagens, porém as pastilhas não saíam de lá tendo abundante

190. Carta de Paulo Werneck a Francisco Ignácio Peixoto. Acervo do autor.

Rio de Janeiro, 07 de julho de 1947

Prezado amigo Francisco Peixoto.

Aproveitando a ida a Cataguases de nosso amigo Sampaio Lacerda envie-lhe esta carta e uma nova solução para o caso do painel em mosaicos cerâmicos para o colégio.

Diminui o painel, que é o mesmo, para tornar sua execução dentro de um preço mais baixo. Não haverá prejuízo no aspecto. Com a nova arquitetura, porém, os grandes panos lisos de parede determinaram um ressurgimento do mural, e aí o mosaico será insuperável. Suas cores de alta temperatura são inalteráveis ao sol, à chuva, à umidade, aos microrganismos. Basta limpá-lo uma vez ou outra, como se limpa o chão, com sabão, com água sanitária, ácido muriático ou soda caustica, e depois querendo encerá-lo também como se faz com o chão, seja piso de mármore ou madeira. O azulejo moderno não resolve do mesmo modo o problema. Devido à sua pequena espessura e à natureza da parte solta da parede, quando o concreto trabalha sob ação das bruscas alterações da temperatura do nosso clima. O afresco externo me parece ainda menos praticável. O mosaico oferece vantagens extraordinárias, no entanto, ninguém no Brasil o faz senão eu, dentro do espírito da arte moderna. Havia na Cia Cerâmica Brasileira um alemão que fazia pequenas montagens, porém a muitos anos ele saiu de lá tendo abandonado o ramo, era apenas um copista. A Cerâmica Brasileira hoje só aceita desenhos de padrões, que não exijam pedras cortadas, gregas, etc. Ha tempos me deram um grande letreiro encomendado pelo laboratório Sarsa só porque tinha curvas. O assunto porém não pode me interessar. Vê você que não cobro caro pelos meus painéis. Não cobro exclusividade. O mosaico não tem grandes segredos apenas exige alguns anos de experiência e muito esforço.

(Transcrição de carta de Paulo Werneck a Francisco Peixoto – 07/07/1947)



191. Estudo de Paulo Werneck para o mosaico do Ginásio Cataguases.
Acervo do autor.

No todo, é grande a semelhança do Ginásio de Cataguases - escala, elementos arquitetônicos e composição - com os pioneiros edifícios do modernismo carioca. O uso dos princípios básicos da nova arquitetura corbusiana como a racionalidade do partido, estrutura em concreto armado, pilotis, liberdade de plantas e fachadas, o *brise-soleil*, foram assim definidos por Oscar Niemeyer: “uma solução muito simples, que não pede explicação. É um colégio com Arquitetura correta e moderna, uma obra econômica” (NIEMEYER, Oscar apud MIRANDA, Selma de Melo, 1994, *on-line*).

Com o Ginásio Cataguases, encerramos nossa *promenade* pelas ruas e obras da pequena cidade de Minas Gerais. Não obstante, ainda haveria outros bons exemplares para serem mostrados. Mais habitações projetadas por Francisco Bolonha, por Aldary Henriques de Toledo e por Luzimar Natalino Cerqueira Góes Telles. Além, é claro, da incorporação estética e do modo de viver modernos em obras, sem grife, pensadas e executadas por cidadãos locais, como mostram o levantamento e as imagens abaixo.



193. A reprodução dos elementos da arquitetura dos grandes arquitetos pela população local
Acervo do autor.

Tais exemplos, espalhados por grande parte de Cataguases, mostram que a vitrine da modernidade dos anos 40, montada principalmente por Francisco Ignácio Peixoto e Marques Rebelo foi assumida pela classe média como paradigma estético ou, talvez, como símbolo de *glamour* e de *status*. O que surgiu como uma proposta vinda de uma elite, do ponto de vista econômico e intelectual, penetrou gradualmente em outros estratos sociais.

Para Guimaraens & Cavalcanti (1982) trata-se de um fenômeno que deve ser encarado como um código de estruturação do mundo e da sociedade, resultante de uma situação de “aspiração à felicidade”, condicionada pela prosperidade de uma classe média em constante ascensão social. Por esse discurso, vemos a clara indicação de ostentação na medida em que a reprodução, no caso da arquitetura modernista, teria como objetivo primordial o de alcançar um *status* social superior. A absorção/reprodução de elementos semelhantes aos consumidos/produzidos pelas “camadas culturais mais elevadas” trazia subjacente o desejo de igualar-se, em repertório e em aquisição de informações. O aparente domínio de repertório mais amplo, congruente com o possuído pela elite, simbolizaria, portanto, um aumento de *status* sociocultural.

Compartilhando da mesma ideia, Fernando Lara (2001) buscou pelos veículos difusores da nova arquitetura, responsáveis por gerar sua reprodução em larga escala num fenômeno por ele denominado de “modernismo popular”. Para o autor, a apropriação generalizada de características do modernismo erudito teve como principal meio de propagação a mídia impressa que o difundiu maciçamente como paradigma de estilo, seja na divulgação da própria arquitetura ou como pano de fundo para os anúncios publicitário da época. Outro veículo de disseminação viria através dos profissionais envolvidos na construção civil que, expostos ao vocabulário da arquitetura moderna, tendiam a reproduzi-lo nas edificações. Ou ainda, pela pura imitação das residências das classes mais favorecidas.

Mas como foi de praxe, já tava fazendo o colégio, depois o clube, e outras residências aí, do Oscar Niemeyer né. Falei assim: não, nós vamos ter que mudar o que tá sobrando agora!

João Fabrino Baião – Escrivão Federal

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 62.

Na Granjaria, ali na Rua Melo Viana não tinha casa nenhuma. Só tinha de um lado, do outro lado era brejo. Hoje é habitável. Nós temos (hoje) aqui boas residências, feitas pelo Oscar Niemeyer. Tínhamos o painel Tiradentes no Colégio, que foi vendido para São Paulo... Eu acho que tinha muitas casas.

Laurentina Caruso - Comerciante

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 71.

O Oscar Niemeyer teve ainda influência aqui em Minas, principalmente com Juscelino. E teve influência no Chico Peixoto. Oscar Niemeyer, Portinari, esse pessoal vinha pra aqui, fazia milhões aí, né, na época de 47. Traziam uma porção de gente, né. Operários, que eles estavam construindo o ginásio aí... Depois construíram o Hotel Cataguases, e tudo aí. E aí tô dentro do caso nadando nesse rio, nesse mar.

Evaristo Garcia – Representante Sindical

Memória e Patrimônio Cultural de Cataguases, vol. II, 1990, p. 44.

Os depoimentos revelam a clara noção que os moradores tinham a respeito da importância de Oscar Niemeyer e a sua associação à família Peixoto, em especial a Francisco Ignácio. Nesse sentido, podemos considerar com mais certeza que a influência dos arquitetos cariocas, sobretudo de Niemeyer, foi fundamental para o entendimento da disseminação e posterior apropriação popular da arquitetura moderna em Cataguases, tornando-a signo de desejo e de projeção do imaginário coletivo.

Se a Cataguases dos anos 40 passou a viver sob o comando da família Peixoto que adotou como fisionomia de poder a estética modernista, não podemos deixar escapar que a base para essa modernidade começou a se estruturar com o cinema de Humberto Mauro, com a literatura do grupo Verde e com os Vieira Rezende e o ecletismo, noutros momentos de sua história.

VERDE
REVISTA MENSAL DE ARTE E CULTURA

DIRECTOR :
HENRIQUE DE BEZENDE

REDACTORES :
MARTINS MENDES
ROSARIO FUSCO

NUMERO : 1
ANEXO : 1

REDAÇÃO :
ADMINISTRAÇÃO
RUA CEL. VIEIRA, 33
CATAGUAZES - MINAS

NESTE NUMERO DA "VERDE":

CARLOS D. DE ANDRADE	SIGNAL DE APTO
EDMUNDO LYS	VIAGEM SENTIMENTAL
T. DE MIRANDA SANTOS	BLOCO
ASCANIO LOPES	SERÃO DO MENINO POBRE
EMILIO MOURA	INQUISTAÇÃO
MARTINS DE OLIVEIRA	FUNÇÃO
ROBERTO THEODORO	SAMBA
GUILHERMINO CESAR	SANTINHA DA ENCARNAÇÃO (conto)
	NOCTURNO (poema)
CAMILLO SOARES	O ESTRANHO CASO DE MATIAS
HENRIQUE DE RESENDE	A CIDADE E ALGUNS POETAS
	PRELUDIOS
FRANCISCO I. PEIXOTO	TERNURA
MARTINS MENDES	PARADOXO
OSWALDO ABRITTA	UM POEMA
FONTE BOA	UM POEMA
ROSARIO FUSCO	E' PRECISO PAZ NA ARTE MODERNA

NOTAS DE ARTE E OUTRAS NOTAS

PHEBO SUL AMERICA FILM

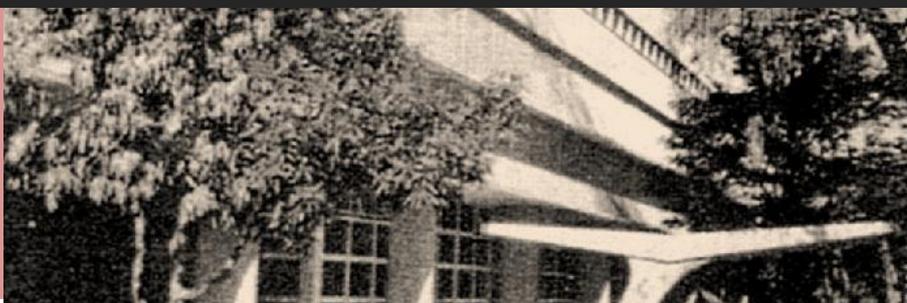
de
CATAGUAZES

apresenta

"THE SOURO PERDIDO"
É UM FILM BRASILEIRO
DIRECÇÃO de HUMBERTO MAURO
com MAXIMO SERRANO BRUNO MAURO e LOLA LIS.



EPÍLOGO
Da modernidade do século XIX ao modernismo do século XX



EPÍLOGO:

Da modernidade do século XIX ao modernismo do século XX.

... de qualquer forma, é difícil prever o destino de Cataguases, cidade tão brasileira na superposição de sucessivas modernidades, na interiorização de ciclos de inovação estrangeiros devidamente reciclados, somando diferenças e mesmo contradições que a tornam a mais comum das cidades brasileiras e, ao mesmo tempo, a mais especialmente moderna. (SANTOS & LAGE, 2005, *online*)

O transcurso pela história de Cataguases ilustrou a síntese feita por Cecília Santos & Cláudia Lage (2005). Nesse um século aqui investigado pudemos constatar um intenso processo de negociação e de influxos culturais que culminaram na vertiginosa produção de edifícios filiados à Escola Carioca, envolvendo pessoas e influências vindas de diferentes campos – econômico, cultural, político e social. Além da arquitetura modernista produzida nos anos 40 e 50, a pacata e bucólica cidade do interior mineiro veio, portanto, construindo e desconstruindo, silenciosamente, importantes representações da modernidade brasileira.

A começar por pelo Major Joaquim Vieira da Silva Pinto que, depois de sua chegada em 1842, deu continuidade a colonização e formação da cidade iniciada por Guido Tomás Marlière. Ao redor de sua Fazenda da Glória criou um respeitável patriarcado com a junção, através de vínculos matrimoniais, dos Vieira-Resende com os Dutra-Nicácio. Traços típicos das grandes famílias governamentais mineiras do século XIX, responsáveis por fundar e gerenciar diversas cidades do Estado, como nos mostrou Eschwege (1944) e Horta (1986).

O Major foi quem alavancou a produção cafeeira local, atraindo outros sitiantes e fazendeiros em busca do novo *eldorado*, que prometia superar a decadência do ciclo do ouro mineiro.

Nesse primeiro momento, como as muitas outras que surgiram tentando substituir as velhas cidades mineradoras, Cataguases manteve uma estrutura social em conformidade com a já existente. Uma continuidade do modelo colonial, semelhante ao descrito por Gilberto Freire, em *Casa Grande e Senzala* (1933), e por Raimundo Faoro, em *Os Donos do Poder* (1958). História escrita a partir da figura imperativa e incoercível do *pater familias* que era, também, o senhor das terras, o senhor dos escravos, o senhor da família, o senhor da *moral e dos bons costumes*.

O ano de 1877 é um dos marcos na história da cidade pela inauguração da estação ferroviária e da elevação da Freguesia do Meia Pataca à condição de município. A ferrovia viria criar conexão mais eficiente com o Rio de Janeiro. Já a municipalização colocaria Cataguases sob a administração dos jovens bacharéis em Direito, como José Vieira de Rezende e Silva, Astolfo Dutra Nicácio e, mais tarde, Pedro Dutra Nicácio. Tais mudanças desencadearam transformações em diferentes eixos - organização política, economia, mentalidade e costumes - tidos por João Antônio de Paula (2000, p. 16) como *os pilares estruturadores da modernidade em Minas Gerais*.

A nova ordem política assumiu como razão instrumental o melhoramento urbano, como pôde ser visto com o primeiro Código de Postura do município e com a execução do projeto de saneamento desenvolvido pelo engenheiro Paulo de Frontin. De certa forma, Cataguases caminhava junto com algumas das novidades brasileiras no campo dos projetos e das reformas urbanas como as de Manaus e Belém, Rio de Janeiro e São Paulo, além de cidades médias como Santos. (MONTE-MÓR, *on-line*⁹⁶)

O ideal de ordenamento e embelezamento levou, ainda, a demolição de cortiços, redesenho de vias e uma orientação à construção de edifícios com maior refinamento estético. A arquitetura do tipo colonial cedeu lugar, aos poucos, a monumentais edifícios ecléticos que abrigavam programas como escolas, teatro, cinema e a nova sede administrativa. Aos problemas técnicos enfatizados pelos engenheiros foi incorporada, também, a valorização de aspectos artísticos.

⁹⁶ Disponível em: <http://www.ufpa.br/epdir/images/docs/paper35.pdf>. Acessado em: 17 de jul. 2014.

Quanto ao eixo econômico a maior mudança ocorreu em função do capital gerado pelo café que possibilitou o financiamento da ferrovia, de uma usina hidroelétrica e das primeiras fábricas. No rastro desses equipamentos foram fundados bancos e ampliadas as atividades comerciais e de prestação de serviços.

No eixo das mudanças nos costumes, a chegada maciça de imigrantes com seus hábitos culturais europeus e os novos profissionais que se formavam em importantes instituições de ensino do país, diversificaram a estrutural social local. Engenheiros, médicos, advogados, servidores públicos, políticos, professores, operários, comerciantes, fotógrafos, músicos, cineastas, escritores, farmacêuticos, convivendo entre as paredes decoradas do ecletismo, nos novos bulevares e nas praças, deixava para trás a bipartição senhores-escravos e o ambiente estritamente rural. A vida urbana e os hábitos afrancesados surgiam a espelho de importantes cidades brasileiras daquele momento.

Ora, todas essas mudanças merecem ser analisadas por intermédio de autores que enfrentaram a difícil tarefa de conceituar, ou ao menos pontuar, as características da modernidade:

Ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de si e do mundo – e, ao mesmo tempo, que ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 1986 [1982], p.15)

Pelas palavras de Marshall Berman vemos que a modernidade trouxe como um de seus traços a transitoriedade, caracterizada por um interminável processo de interrupções no qual a continuidade e a unicidade foram postas em xeque. Contudo, para Anthony Giddens (1991) as primeiras instituições da modernidade não poderiam desconsiderar a tradição justamente porque, para se posicionarem como novidade, dependia dela para se afirmarem como tal. Ainda que transformações ocorressem, grande parte dos valores relacionados à tradição permaneceria, impondo o interminável confronto entre *novidade* e a *obsolescência*.

Seguindo por esse raciocínio, Guido Antônio de Almeida (1991) expõe que a modernidade transita entre a compreensão e o julgamento do passado. Para ele,

cada época colocar-se-ia como instância crítica em relação ao passado, numa constante reinvenção e reformulação de valores e crenças. Condição que o levou considerar não haver somente uma modernidade, “mas diversas modernidades a se sucederem num processo de reiteração e radicalização incessantes” (ALMEIDA, 1991, p. 492).

Tendo em vista tais reflexões, ao confrontarmos o primeiro período da história de Cataguases com os fatos ocorridos a partir de 1877, pudemos perceber que transformações em seus eixos estruturadores alinhavam a cidade aos ideais republicanos, tendo como principal referência o Rio de Janeiro. Por isso, consideramos período iniciado em 1877 como sua **primeira modernidade**, por assinalar a contestação à herança colonial.

Continuando o percurso histórico, o final da década de 1920 trouxe como fatos principais a produção cinematográfica de Humberto Mauro e Pedro Comello e a produção literária do grupo *Verde*.

Com o cinema veio a influência do universo fílmico norte-americano e as interferências de críticos como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima através das revistas *Para Todos*, *Scena Muda* e *Cinearte*, onde Cataguases era constantemente mencionada. Vemos aí outra condição da modernidade: a transgressão na relação espaço-tempo, responsável por criar ambientes cada vez mais *fantasmagóricos*, isto é, ambientes moldados e penetrados por influências distintas deles (Giddens, 1991).

No *admirável mundo novo*, a capacidade dos modernos meios de comunicação - os audiovisuais particularmente - de influenciar público numeroso assumiu grandes proporções, sobretudo depois de 1930. Para Sodré (1988), o cinema é o mais antigo entre os meios de comunicação a padronizar comportamentos através da internacionalização do produto artístico-cultural. Já Alberto Cavalcanti (1957) considera que o cinema do período sofria da *moléstia do cosmopolitismo*.

Se o cinema levou para a tela de Cataguases o estrangeirismo, a revista *Verde* trabalhou no sentido inverso: o de difundir a visão de um Brasil em busca de sua verdadeira imagem. O nacionalismo em voga no meio literário, especialmente de

São Paulo, tornou-se referência para os jovens escritores da cidade. Mais uma vez, e por outro meio, Cataguases se conectava ao circuito da vanguarda brasileira.

O fenômeno desencadeado pelo cinema e pela literatura pode ser visto como uma pré-disposição para receber outra novidade que se pronunciava no cenário daquela época. Ainda que antagônicos, a influência norte-americana do cinema e o nacionalismo da literatura, viriam relativizar a hegemônica importância do modelo francês como referência cultural.

Paralelo ao campo cultural, a indústria têxtil se consolidava como principal suporte econômico da cidade, sobrepujando a era da produção cafeeira. No bojo dessa mudança a força adquirida pela classe operária trouxe consigo rearticulações no contexto social. Domínio que afetou também o cenário político, uma vez que grande parte dos eleitores estava empregada na maior fábrica de tecidos, comandada pela família Peixoto. Dimanado desse fato, na década de 1930, o comando político que permanecia centralizado nos Vieira Rezende desde a formação de Cataguases, passou para as mãos dos Peixoto.

Novamente os eixos da economia, da organização política e sociocultural foram reestruturados. Por isso, a década de 1920 foi aqui assumida como o início de **outra(s) modernidade(s)**, trazendo como paladinos de um novo tempo a família Peixoto.

As ferramentas conceituais de Pierre Bourdieu nos permitiu ver, na transição da primeira para segunda modernidade, uma reestruturação derivada da recomposição na posse dos capitais econômicos, social, político e cultural. O que transformaria Cataguases, partir dos anos 30, num “campo de disputas” (BOURDIEU, 2010 [1979]) entre seus principais *clãs familiares*: os Vieira Rezende e os Peixoto. A imagem dos *homens da tradição* vinculada aos Vieira Rezende deveria ser deslocada para a dos *homens do progresso* do tempo da indústria; dos *semeadores da modernidade* para os *fabricantes da modernidade*.

Disputa que se estendeu à esfera urbana, num jogo de oposições em que a cidade tornou-se o tabuleiro de suas peças. Não bastava, simplesmente, construir novos espaços, era necessário destruir o antigo. Era necessário suplantar a memória;

destituir os valores simbólicos que atrelavam as reformulações urbanas, iniciadas no final do século XIX, aos Vieira Rezende. Utilizando algumas palavras de Bourdieu: “para mudar o mundo é preciso mudar as maneiras de fazer o mundo, isto é, a visão de mundo e as operações práticas pelas quais os grupos são produzidos e reproduzidos” (BOURDIEU, 1990 [1987], p. 166).

Por esse caminho, primeiro veio o déco, depois o racionalismo carioca, introduzidos como símbolo novo, como outra modernidade. Lembrando que anterior às obras, Francisco Ignácio Peixoto e Marques Rebelo já articulavam os vetores da transformação, contatando arquitetos e estabelecendo os edifícios que deveriam ser demolidos e (re)construídos. Logo, a arquitetura modernista pode ser vista como uma espécie de matriz formadora de uma nova identidade e emblema de renovação, como foi para o primeiro governo Vargas e para Juscelino Kubitschek.

A produção vanguardista de Cataguases manteve-se até o final da década de 1960, quando deixou de representar a força de renovação e a novidade dos momentos precedentes. Obras pontuais de arquitetos como Flávio Almada, de Belo Horizonte, parecem ter sido o último legado do apogeu novidadeiro visto na história de cidade.

Ainda que a economia pautada na produção industrial permanecesse, sob o comando dos descendentes da família Peixoto, assim como a forte presença dos operários, a Cataguases posterior ao período aqui abordado sucumbe aos ditames de uma arquitetura regida por motivos menos nobres que no passado. Uma arquitetura recente que se impõem como peça de um novo processo recomposição.

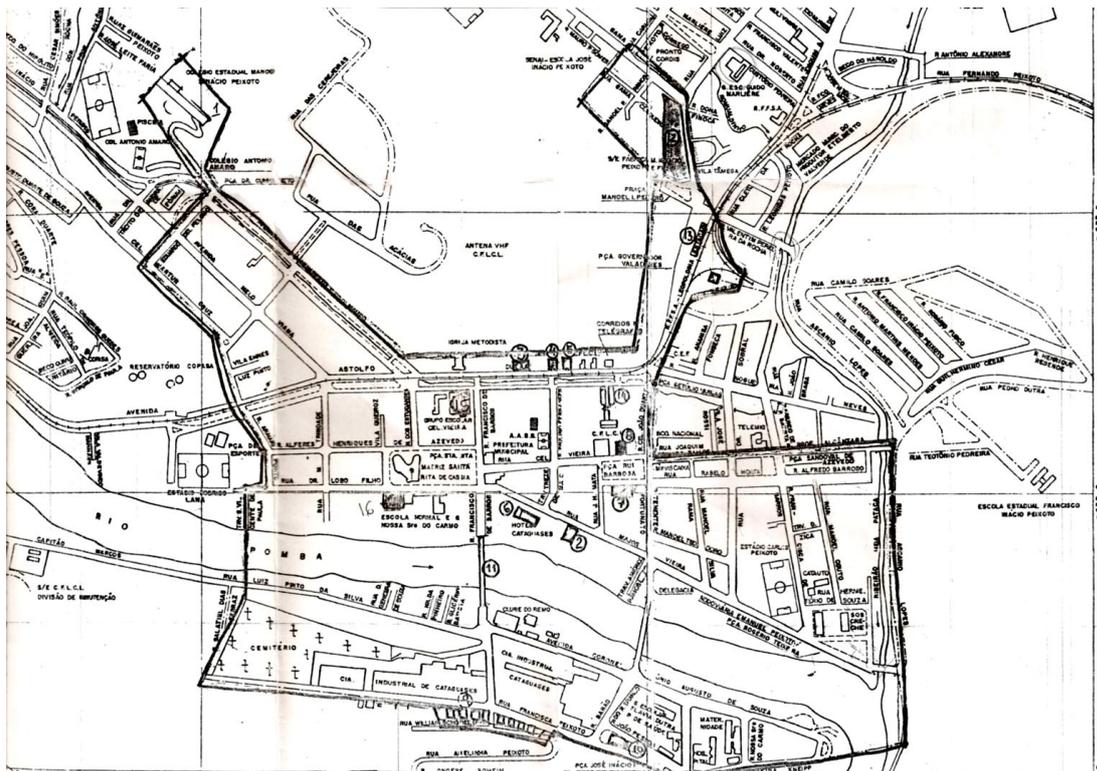
Não obstante, justamente no confronto entre a especulação típica da cidade contemporânea e os vestígios históricos existentes, outra modernidade vem à tona: a do tombamento cujo processo teve início em 1987 e efetivou-se em 1994.

O valor da historicidade ainda presente nos espaços da cidade colocou a memória e o patrimônio em pauta. Fruto, talvez, da transformação preservacionista ocorrida no Brasil a partir da década de 80, como expõe Nascimento (2011), quando a arquitetura moderna brasileira passou ser estudada em sua diversidade e complexidade; tomada como lugares de memória como proposto por Pierre Nora.

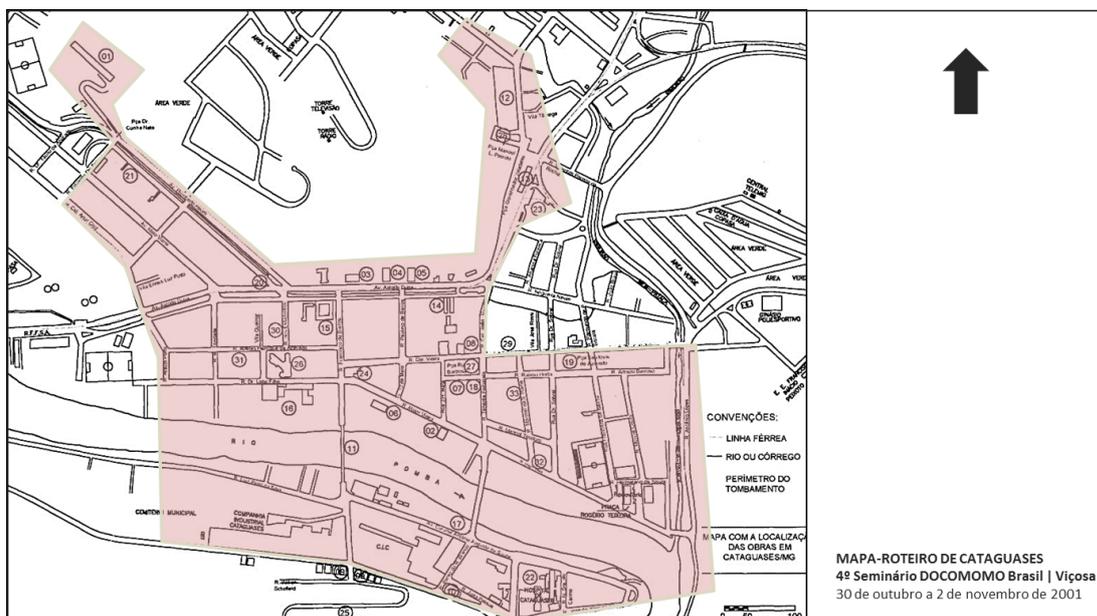
Diversidade e complexidade que apesar da pequena dimensão territorial de Cataguases revela através de edifícios ecléticos inseridos na malha original do século XIX, a memória dos Vieira Rezende e dos imigrantes; nas tecelagens, nas vilas operárias, nos edifícios déco e modernistas, a influência dos Peixoto e do operariado. Coexistências concretas de diferentes épocas, compondo um ambiente histórico, plural e heterogêneo, exemplo de questionamento sobre a tão discutida ruptura com o passado proposta pelos precursores da arquitetura modernista. E, afinal, do grande dilema da proteção do moderno que veio, segundo Nascimento (2011), da dificuldade em considerar passado, a arquitetura postulada para romper com a tradição.

A exemplo de Brasília com o tombamento de suas escalas, a definição de uma poligonal de proteção [194 e 195] singulariza novamente Cataguases por reconhecer o moderno como parte do processo histórico e pela intenção de salvaguardar, mais que as obras excepcionais, o sentido e o significado do movimento cultural lá ocorrido:

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.(...) Permanecem mesclado aos modernos edifícios, os sinais do passado, estabelecendo contraponto, diálogo silenciosos que faz desvelar as entranhas dos processos de vida que acompanham a história da cidade. (...) Surge em Cataguases uma arquitetura moderna 'vernacular'. Os padrões acatados pelas elites servem como fonte de inspiração para reelaborações anônimas, reproduções adaptadas. (IPHAN, Processo nº 1.342-94, Tombamento Cataguases)



194. Perímetro tombado
Processo de tombamento de Cataguases – IPHAN, 1994.



- | | |
|--|--|
| 1. Colégio Cataguases, Oscar Niemeyer. | 9. Conjunto de Residências Operárias, Francisco Bolonha. |
| 2. Residência Francisco Ignácio Peixoto, Oscar Niemeyer. | 10. Monumento a José Ignácio Peixoto, Francisco Bolonha. |
| 3. Residência Ottônio Alvim Gomes, Francisco Bolonha. | 11. Ponte Metálica sobre o Rio Pomba |
| 4. Residência José Pacheco de M. Filho, Aldary Toledo. | 12. Fábrica de Fiação e Tecelagem Cataguases |
| 5. Residência José Peixoto, Edgar Guimarães do Vale. | 13. Estação Ferroviária de Cataguases |
| 6. Hotel Cataguases, Aldary Toledo e Gilberto Lemos. | 14. Museu da Eletricidade Cataguases-Leopoldina |
| 7. Cine Teatro Edgar, Aldary Toledo e Carlos Leão | 15. Grupo Escolar Coronel Vieira |
| 8. Edifício "A Nacional", Marcelo e Milton Roberto | 16. Educandário Dom Silvério, Francisco Bolonha. |

195. Obras tombadas
Acervo do autor.

Aspecto que reforça o sentido dessa tese. Mesmo que a nova arquitetura tivesse vindo imbuída de um espírito renovador, devemos considerar que se não fosse o Major Vieira, seu prestígio político herdado e a Fazenda da Glória, talvez Cataguases não despontasse como grande produtora de café. Se não fosse a produção cafeeira provavelmente não seria de interesse levar um dos ramais da ferrovia a passar pela cidade. Sem a ferrovia a conexão com o Rio de Janeiro não seria tão fácil e ágil. Se não fosse essa contextura, a cidade do século XIX não apresentaria potencial para crescer e se desenvolver que justificasse o investimento em infraestrutura urbana, seu incremento com programas como de hospitais e escolas alojados em belos edifícios ecléticos. Sem nada disso, talvez não chegasse lá a família Mauro, a família Comello, a família Peixoto, imigrantes que estavam no Brasil em busca de oportunidade de trabalho e enriquecimento. Sem eles não haveria produção de filmes, jornais, revistas e da emblemática produção modernista.

Visto assim, o espírito novidadeiro da pequena cidade do interior mineiro não foi “um mero acaso”, nem “um caso curioso”, tampouco “um negócio esquisito”. Mas decorrência de uma associação de pessoas, de interesses, de fatos historicamente desencadeados. Cataguases, talvez, não fosse modernista se já não tivesse uma vocação, para produzir e receber o novo, alicerçada desde o século XIX.

Há neste mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente — sem se dignar a olhar — diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de segunda categoria e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que foram mais popularizados pela gravura; depois todas saem satisfeitas, mais de uma dizendo consigo: “Conheço o meu museu”. Há também pessoas que, por terem outrora lido Bossuet e Racine, acreditam dominar a história da literatura. Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso...



Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão [...] Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SOBRE CATAGUASES

ALMEIDA, Odete Valverde Oliveira. *A disputa familiar pelo poder local na cidade de Cataguases: práticas eleitorais, representação e memória*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG, 2004.

ALONSO, Paulo Henrique (coord.). *Guia da arquitetura modernista de Cataguases*. Cataguases, MG: Instituto Cidade de Cataguases, 2012.

ARAÚJO, Roberto Assumpção de. Cataguazes: audaces d'architecture et d'art. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 42-43, 1952.

CAMISASSA, Maria Marta dos Santos. *Cataguases: uma pequena ciudad em el interior de Brasil y sus viviendas. Cuaderno de Notas*. Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, nº 9, p. 95-110, 2002.

CAPELLA, Joana; CANTONI, Nilza. *Memória da imigração em Cataguases: centenário da Colônia Agrícola Major Vieira*. Disponível em: <<http://www.cantoni.pro.br>>. Acessado em: abr. 2014.

CAPELLA, Joana. *Cataguases: uma cidade na Fazenda Cacheira: 135 anos depois alguns aspectos significativos*. Disponível em: <<http://cantoni.pro.br>>. Acessado em: mai. 2014.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CÉSAR, Guilhermino. *Os verdes da Verde*. Coleção da revista Verde (suplemento). Edição fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978.

_____. Francisco Inácio Peixoto. *Correio do Povo*, Caderno de Sábado. Porto Alegre, 31 /03/1979a.

_____. Depoimento sobre o ciclo de Cataguases. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 20/01/1979b.

_____. *Uma palestra cinematográfica*. In: WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendauá Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

Coreto da Praça Rui Barbosa em Cataguases; projeto de Francisco Bolonha. *Habitat*, São Paulo, nº 52, jan/fev 1959, p. 5.

COSTA, Levy Simões. *Cataguases centenária: dados para sua história*. Juiz de Fora: Esdeva Empresa Gráfica, 1977.

COUTO, Thiago Segall. *Patrimônio modernista em Cataguases: razões de reconhecimento e o véu da crítica*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: fev. 2011.

Hotel em Cataguases, MG; projeto de Aldary Henriques de Toledo. *Arquitetura e Engenharia*, nº 20, jan/fev 1952, p. 329-342.

Maternidade em Cataguases, MG; projeto de Francisco Bolonha. *Arquitetura e Engenharia*, nº 29, jan/fev 1954, p. 48-49.

MAURO, André Felipe. *Humberto Mauro: o pai do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: IMF Editora, 1997.

MAURO, Humberto. O ciclo de Cataguases. In: WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendauá Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MIRANDA, Selma Melo. *Cataguases: um olhar sobre a modernidade, Arquitetura*. Disponível em: <<http://www.asminasgerais.com.br>>. Acesso em: fev. 2011.

Monumento a José Inácio Peixoto em Cataguases; projeto de Francisco Bolonha. *Habitat*, São Paulo, nº 52, p. 4-5, jan/fev 1954.

MORAN, Patrícia. *Tangentes da modernidade: o grupo Verde de Cataguases – província e cultura nos anos 20*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ / Escola de Comunicação, 1992.

NICÁCIO, Astolfo Dutra. *Um líder mineiro na República Velha: biografia de Astolfo Dutra*. Rio de Janeiro: Renovar, 2000.

Orfanato Dom Silvério em Cataguases; projeto Francisco Bolonha. *Habitat*, São Paulo, nº 52, jan/fev 1959, p. 1-3.

PAPADAKI, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold, 1950.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CATAGUASES. *Memória e patrimônio cultural*, vol. I. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CATAGUASES. *Memória e patrimônio cultural*, vol. II. [S.l: s.n.], 1990.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CATAGUASES. *Memória e patrimônio cultural*, vol. III. Ubá, MG: ArtSet, 1996.

RESENDE, Enrique. *Pequena história sentimental de Cataguases*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia, 1969.

Residência em Cataguases, MG; projeto de Aldary Henriques de Toledo. *Arquitetura e Engenharia*, nº 14, jul/set 1950, p. 7-9.

Residência em Cataguases, MG; projeto de Francisco Bolonha. *Arquitetura e Engenharia*, nº 15, jan/fev 1951, p. 24-27.

Residência em Cataguases; projeto de Francisco Bolonha. *Habitat*, São Paulo, nº 52, jan/fev 1959, p. 7-9.

REZENDE e SILVA, Arthur Vieira. *O município de Cataguazes: esboço histórico*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1908.

_____. *Genealogia dos fundadores de Cataguases*. Rio de Janeiro: Coelho Branco, 1934.

RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco. *Passagem para a modernidade: transgressões e experimentos na poesia de Cataguases (década de 20)*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco; et al. Francisco Inácio Peixoto: o ás de Cataguases. *Totem 12*. Suplemento do Jornal Cataguases, 05/04/1979.

ROCHA, Sylvio do Amaral. Cinema é cachoeira. *Veja Online*, 21/07/2010. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br>>. Acessado em: mai. 2014.

RUFFATO, Luiz. *Os ases de Cataguases: uma história dos primórdios do modernismo*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos & LAGE, Claudia Freire. Cataguases: patrimônio da modernidade. *Arquitextos*, nº 056.04, ano 05, jan. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>> Acesso em: fev. 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SILVA, Luiz Gonzaga. *Camilo Soares e o grupo Verde: o resgate de sua atuação nos limites da sua poesia*. Dissertação de Mestrado, Juiz de Fora, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2000.

VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova / Embrafilme, 1978.

WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendauá Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

_____. Plano geral e poesia. *Suplemento SLMG: A modernidade perene de Cataguases*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br>. Acessado em: abr. 2014.

GERAL

A ARCHITECTURA E A ESTETICA DOS EDIFÍCIOS INDUSTRIAES. *Architectura e Construções*, São Paulo, v. 2, n. 24, p. 5-9, dez. 1931.

ABREU, Sérgio França Adorno de. *Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

AMARAL, Aracy Abreu. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: 34, 1997.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: 34 / EDUSP, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Mário de. Do Rio a São Paulo para se casar. *Klaxon*. São Paulo, jun. 1922. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acessado em: jul. 2012.

_____. O movimento modernista. *O Estado de São Paulo*, fev. 1942. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br>>. Acessado em: jul. 2012.

_____. *O salão*. In: XAVIER, Alberto (Org.). Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. São Paulo: Ediouro, 2009.

ARANTES, Otília Fiori. Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes & OLIVEIRA, Olívia Fernandes (orgs.). *(Re) discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1977.

ARAUJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

AUTRAN, Arthur. Ciclos regionais. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

AZEVEDO, Fernando de. *A transmissão da cultura*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

BARBOSA, Frederico. Mecenato cultural e demanda. In: BRASIL, Ministério da Cultura / Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

BATALHA, Cláudio Henrique de Moraes. *O movimento operário na Primeira República*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras Escolhidas V.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro - propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. *História clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2004.

BLAKE, Peter. *Form follows fiasco: why modern architecture hasn't worked*. Boston: Little, Brown and Company, 1977.

BLASENHEIM, Louis Peter. *A regional history of the Zona da Mata in Minas Gerais: 1870-1906*. Tese de Doutorado, Stanford University, 1982.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *A distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70, 2010.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papius, 2011a.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

BRANDÃO, Zaia. Operando com conceitos: com e para além de Bourdieu. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, vol.36, nº1, p. 227-241, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acessado em: abr. 2014.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRUNA, Paulo. *Os primeiros arquitetos modernos – habitação social no Brasil 1930-1950*. São Paulo: EDUSP, 2010.

BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURMEISTER, Hermann. *Viagem ao Brasil – através das províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

CAMISASSA, Maria Marta dos Santos. Interpretações nacionalistas do Internacional Style. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes & OLIVEIRA, Olívia Fernandes (orgs.). *(Re) discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1977.

CARDOSO, Cassiano Lima. *O dia do juízo: ironia e tragédia nos infernos de Rosário Fusco*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ / Ciência da Literatura, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer*. *Arquitetura Revista (FAU/UFRJ)*, Rio de Janeiro, vol. 5, pp.22-28, 1987.

CONDURU, Roberto. *Entre histórias e mitos. Uma revisão do neocolonial*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em: abr. 2014.

CORREIA, Telma de Barros. Art déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, vol.16, nº2, dez 2008.

COSTA, Emília Viotti. *Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX*. *Revista de História*, São Paulo, nº142-143, p.277-308, 2000.

COSTA, Fernando Nogueira. *Bancos em Minas Gerais: 1889-1964*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1978.

DEAN, Waren. *A industrialização de São Paulo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

DOIM, José Evaldo de Mello. *Entre gênero & arte: a mão feminina na urdidura do modernismo*. Revista Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, v. 11, n. 14, Jan/Ju, 2004.

DUMAZEDIER, Joffre. *A revolução cultural do tempo livre*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1994.

_____. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DURAND, José Carlos. Le Corbusier no Brasil: negociação política e renovação arquitetônica – contribuição à história social da arquitetura brasileira. Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº15, ano 6, jul. 1991.

_____. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURHAM, Eunice Ribeiro, GOLDENBERG, José e SCHARTZMAN, Simon. *A educação no Brasil em uma perspectiva de transformação*. Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br>>. Acesso em: mai. 2012.

DUTRA, Eliana de Freitas. *Caminhos operários nas Minas Gerais*. São Paulo: Hucitec, 1988.

EKSTEINS, Modris. *A sacração da primavera: a guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig Von. *Pluto Brasiliensis: memórias sobre as riquezas do Brasil em ouro, diamantes e outros minerais*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2009.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FICHER, Sylvia & ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto Editores Associados LTDA, 1982.

FICHER, Sylvia. *Antonio Garcia Moya, um arquiteto da Semana de 22 ou pro Mário, o Moya era moderno, parte 1*. Disponível em: <<http://mdc.arq.br>>. Acessado em: abr. 2014.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Inglês no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIROLETTI, Domingos. *Industrialização de Juiz de Fora – 1850/1930*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1988.

_____. *Fábrica: convento e disciplina*. Brasília: UnB, 2002.

GOLDIN, Claudia & KATZ, Lawrence. *The race between education and technology*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet: crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

GONÇALVES, Nadia Gaiofatto. *Fundamentos históricos e filosóficos da educação brasileira*. Curitiba: IBPEX, 2005.

GONÇALVES, Mauricio R. *Cinema e identidade no Brasil: 1898-1969*. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GUBERNIKOFF, Giselle. *Perfil de mulher: a emancipação feminina no cinema e na sociedade (urbana) brasileira*. Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 1996.

_____. O cinema e seu público. In: AQUINO, Victor (Org.). *Metáfora da arte*. São Paulo: USP/MAC, 2008.

GUIMARAENS, Dinah & CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura kitsch: suburbana e rural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. *O ensino secundário no império brasileiro*. São Paulo: Gribaldo / USP, 1972.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrões*. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. Lira da Lapa: acorde imperfeito menor. In: PRADO, Antônio Arnoni. *Libertários no Brasil: memórias, lutas, cultura*. São Paulo, Brasiliense, p. 150-161, 1986.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2006.

HOBBSBAWM, Eric. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre a história da classe operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Nações e nacionalismo desde 1780 – programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOCHMAN, Gilberto. *A era do saneamento: as bases da política de saúde pública no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1998.

HORTA, Cid Rebelo. Famílias governamentais de Minas Gerais. *Análise & Conjuntura*, Belo Horizonte, vol. 1, p. 111-142, mai./ago. 1986.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

IGLÉSIAS, Francisco. *A industrialização brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LARA, Fernando Luiz Camargos. *Popular modernism, an analysis of the acceptance of modern architecture in 1950's Brazil*. Tese de Doutorado. Ann Arbor, The University of Michigan, 2001.

_____. Modernismo popular: elogio ou imitação? *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 171-184, dez. 2005.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Brasil: Paz e Terra, 1969.

LE GOFF, Jacques. *A nova história*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, João Heraldo. *Café e indústria em Minas Gerais – 1870/1920*. Petrópolis: Vozes, 1981.

LUZ, Ângela. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados / Coordenação de Publicações, 2008.

MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MARX, Murillo. *Cidades no Brasil: terra de quem?*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1991.

MENDES, José Sacchetta Ramos. *Laços de sangue: privilégios e intolerância à imigração portuguesa no Brasil*. Porto, Portugal: Fronteira do Caos / CEPSE, 2010.

MENEZES, Ana Lúcia G. R. L. A correspondência de Mário de Andrade com os rapazes do grupo Verde de Cataguases como território de criação. *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro, vol. 15, nº 5, 2011. Disponível em: <http://www.filologia.org.br>. Acessado em: mar. 2014.

_____. *Amizade carteadas: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases*. Tese de Doutorado, USP / FFLCH, 2013.

MERCADANTE, Paulo. *Os Sertões do Leste: estudo de uma Região: a mata mineira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MOURA, Roberto. A bela época: primórdios - 1912. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

MOURA, Antônio de Paiva. *Uma tradição de modernidade*. Disponível em: <<http://www.asminasgerais.com.br>>. Acesso em: fev. 2011.

NASCIMENTO, Flávia Brito. *Blocos de memórias – habitação social, arquitetura moderna e patrimônio cultural*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAULA, Ricardo Zimbrão Affonso. *Percalços da industrialização: o caso de Minas Gerais*, 2001. Dissertação de Mestrado, Campinas, UNICAMP / Instituto de Economia, 2001.

PEDROZA, Manoela. Estratégias de reprodução social de famílias senhoriais cariocas e minhotas (1750-1850). *Revista Eletrônica Almanack*, maio de 2011. Disponível em: <<http://www.almanack.unifesp.br>>. Acesso em: mai. 2014.

PENTEADO JUNIOR, Aderbal de Arruda; DIAS JUNIOR, José Augusto. *Eletrotécnica*. In: VARGAS, Milton. *História da técnica e da tecnologia no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP / CEETEPS, 1994a.

PENTEADO JUNIOR, Aderbal de Arruda; DIAS JUNIOR, José Augusto. *Energia Elétrica*. In: VARGAS, Milton. *História da técnica e da tecnologia no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP / CEETEPS, 1994b.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Footballmania: uma história do futebol no rio de janeiro - 1902-1938*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.8, nº 16, p. 279-290, 1995.

PESSOA JÚNIOR, Cyro Diocleciano Ribeiro. *Estudo Descritivo das Estradas de Ferro do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940*. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acessado em: ago. 2013.

POPPE, Márcia. Para dentro da concha: um olhar sobre a produção do arquiteto Francisco Bolonha. *Arquitextos*, nº 080.01, ano 07, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acessado em: mai. 2014.

PORTO, Mauro P. *A pesquisa sobre a recepção e os efeitos da mídia: propondo um enfoque integrado*. INTERCOM, Belo Horizonte, set. 2003.

REIS FILHO, Nestor. G. *Contribuição ao estudo da evolução urbana no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira / EDUSP, 1968.

_____. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RIO, João do [Paulo Barreto]. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de arquitetura*. Valença, RJ: Valença S.A., 1977.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. São Paulo: EDUSP, 2008.

SCHMIDT, Benício Viero. *The state e urban policy in Brazil*. Califórnia: Stanford Univeristy, 1979.

SEGAWA, Hugo. *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Quíron / Ministério da Educação e Cultura, 1976.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

TAUNAY, Afonso de E. *Pequena história do café no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Café, 1945.

TEIXEIRA, Anísio. *Educação no Brasil*. São Paulo: Nacional / INL, 1976.

THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

TRAMONTANO, Marcelo. *Habitações, metrópoles e modos de vida: por uma reflexão sobre o espaço doméstico contemporâneo*. São Paulo: Instituto dos

Arquitetos do Brasil / Museu da Casa Brasileira, 1997. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br>>. Acessado em: abr. 2014.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João L. & PEREIRA, Margareth C. S. Cinemas cariocas: da Ouvidor à Cinelândia. In: CALIL, Carlos Augusto M., AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Orgs.). *Cinemas: Filme Cultura*. Rio de Janeiro, nº 47, ago. 1986.

VIEIRA, João Luís. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. (Ed.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

VILLAÇA, Flávio. *Espaço interurbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel / FAPESP / Lincoln Institute, 2001.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

WOLKMER, Antônio Carlos. Estados, elites e construção do direito nacional. *História do Direito no Brasil*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

FILMES ASSITIDOS

THEOURO PERDIDO. Ficção, longa-metragem, 35mm, p&b, silencioso, Cataguases, Minas Gerais, 1927, Phebo Sul América Film. Produção: Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues; direção: Humberto Mauro; argumento, roteiro e fotografia: Humberto Mauro, Pedro Comello, Bruno Mauro.

BRAZA DORMIDA. Ficção, longa-metragem, 35mm, p&b, silencioso, Cataguases, Minas Gerais, 1928, Phebo Sul América Film. Produção: Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues; direção: Humberto Mauro; argumento e roteiro: Humberto Mauro; fotografia: Edgar Brazil.

SANGUE MINEIRO. Ficção, longa-metragem, 35mm, p&b, silencioso, Cataguases, Minas Gerais, 1929, Phebo Sul América Film. Produção: Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues; produtor associado: Carmen Santos; direção: Humberto Mauro; argumento: Humberto Mauro; fotografia: Edgar Brazil.

PROJETOS CONSULTADOS EM ARQUIVOS

BOLONHA, Francisco. Orfanato Dom Silvério. Arquivo Público de Cataguases.

_____. Conjunto Residencial da Cia. Industrial de Cataguases. Arquivo Público de Cataguases.

MARX, Roberto Burle. Jardim para a residência do Sr. Francisco Ignácio Peixoto. Acervo família Peixoto.

NIEMEYER, Oscar. Projeto para residência do Sr. Francisco Peixoto. Acervo família Peixoto.

ROBERTO, M. M. Projeto para o edifício A Nacional. Acervo Particular.

TELLES, Luzimar Natalino Cerqueira de Góes. Projeto da residência do Sr. Altamiro Peixoto. Arquivo Público de Cataguases.

_____. Projeto da residência para a Sra. Anamirtes Lacerda. Arquivo Público de Cataguases.

_____. Projeto para a residência do Dr. Antônio Hércio Pereira Queiroz. Arquivo Público de Cataguases.

_____. Projeto para a residência do Dr. Jayme Afonso de Souza. Arquivo Público de Cataguases

_____. Projeto da residência do Sr. José Queiroz Filho. Arquivo Público de Cataguases.

_____. Projeto para residência do Dr. Mauro C. Ramos. Arquivo Público de Cataguases.

_____. Projeto de vila operária. Arquivo Público de Cataguases.

_____. Projeto para construção do Hospital Cataguases. Arquivo Público de Cataguases.

TENREIRO, Joaquim. Desenho de mobiliário para a Residência Francisco Ignácio Peixoto. Acervo da família Peixoto.

TOLEDO, Aldary Henriques & LEÃO, Carlos. Cineteatro Cataguases. Arquivo Público de Cataguases.

VALLE, Edgar Guimarães do. Projeto da Matriz de Cataguases. Arquivo Público de Cataguases.

