

# CATAGUASES: NEXOS ENTRE CINEMA, LITERATURA E ARQUITETURA NA CONSTRUÇÃO DE UM IDEÁRIO MODERNO

CATAGUASES: LINKS BETWEEN CINEMA, LITERATURE, AND  
ARCHITECTURE IN THE CONSTRUCTION OF MODERN THINKING

*Fernando Antonio Oliveira Mello<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Este trabalho foi elaborado a partir de fragmentos da história de Cataguases, cidade situada na região da Zona da Mata de Minas Gerais. Apesar de apresentar características similares a muitas outras pequenas cidades brasileiras, foi lá que o cineasta Humberto Mauro produziu os primeiros filmes de sua carreira (1925-1930); que um grupo de jovens estudantes publicou uma revista de literatura de vanguarda (1927-1929), com contribuições de importantes modernistas; que os inovadores arquitetos cariocas puderam desenvolver algumas de suas obras, ainda no início dos anos 1940. Tendo essas três manifestações como ponto de partida, a questão aqui explorada é como o vanguardismo chegou e ganhou espaço nesta cidade do interior de Minas Gerais e, nesse sentido, que pessoas e eventos teriam ocasionado os influxos entre as novas ideias que permeavam os maiores centros do Brasil e a pacata e bucólica cidade cravada nas montanhas das Gerais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cataguases; modernidade; arquitetura; cinema; literatura.

**ABSTRACT:** *The data for this research comes from a collection of fragments inscribed in the history of Cataguases, a Brazilian town located in the Zona da Mata, a mesoregion in the southeastern part of the State of Minas Gerais. Despite its ordinariness as any small town in Brazil, Cataguases was chosen by Humberto Mauro as setting of the very first movies of his career as a film-maker (1925-1930). In addition, it was the place where a group of young students published, in the beginning of 20th century (1927-1929), a remarkable avant-garde literary magazine to which contributed important modernist artists. Furthermore, it was also a place where forward-looking architects from Rio de Janeiro could develop some of their projects in the early 40s. Considering these three preliminary manifestations as a starting point, we aim to explore how those cutting-edge days of Cataguases came into being in the interior of Minas Gerais. We investigate, therefore, what kind of people and events may possibly have entailed the influx between those new ideas coming from Brazil's largest cities and the quietness of a bucolic town like Cataguases, built on the slopes of Minas Gerais mountains.*

**KEYWORDS:** *Cataguases; modernity; architecture; cinema; literature.*

---

1 Doutor em Teoria, História e Crítica da Arquitetura pela Universidade de Brasília. Professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás e do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Goiás. prof.fernandomello@gmail.com.

## CATAGUASES DA ARQUITETURA MODERNISTA

A cidade de Cataguases, situada na região da Zona da Mata de Minas Gerais, está distante cerca de 320 km da capital Belo Horizonte e 250 km do Rio de Janeiro. Começamos a apresentá-la pela descrição de Ronaldo Werneck, considerando que tanto revela a fisionomia da cidade no início do século XX quanto deixa encobertas questões fundamentais para compreensão dos rumos que tomaria a produção cultural daquele lugar:

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 pequena indústrias. Uma cidade igual às outras, uma entre tantas outras pequenas cidades do interior de Minas Gerais... (WERNECK, 2009, p. 39)

O autor descreve o traçado original de Cataguases, ainda do início do século XIX, mencionando, além de suas características físicas, a produção cafeeira, a implantação de pequenas indústrias e os 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. Como pode ser observado na História do Brasil contada por Boris Fausto (2009), tais fatos são típicos da formação e desenvolvimento não só das cidades da região, mas de outras tantas do país, o que, provavelmente, fez com que Werneck se referisse 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 cedeu lugar à singularidade quando, na década de 1940, 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 Cataguases.<sup>2</sup> Isso desencadeou um processo de renovação, difundindo pela cidade edifícios que tinham como referência a sintaxe corbusiana, assumida pelos arquitetos pertencentes ao grupo carioca, dentre os quais, além de Niemeyer, destacavam-se Edgar Guimarães do Valle, Francisco Bolonha, Maurício e Milton Roberto, Aldary Henriques de Toledo, Carlos Leão e Gilberto Lemos.

---

2 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.



Figura 1 – As obras pioneiras projetadas por Oscar Niemeyer: a Residência Francisco Ignácio Peixoto e o Colégio Cataguases.  
Fonte: Acervo do autor.

Como característica dos projetos elaborados naquela época ressalta-se a associação da arquitetura com a arte, com o paisagismo e com o desenho de mobiliário, condição que permitiu que fossem introduzidos em Cataguases trabalhos de Cândido Portinari, Djanira, Emeric Marcier, Paulo Werneck, Anísio Medeiros, Bruno Giorgi, Carlos Perry, Ubi Bava, Burle Marx e Joaquim Tenreiro.



Figura 2 – Mural de Paulo Werneck, mobiliário de Joaquim Tenreiro e painel de Cândido Portinari para o Colégio Cataguases.  
Fonte: Acervo do autor.

Toda essa vertiginosa produção teve início no momento em que a mostra *Brazil Builds* (1943) anunciava ao mundo que no Brasil também tínhamos arquitetura de vanguarda. Seguindo por esse caminho, periódicos como *The Studio*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Forum*, *The Architectural Review* e *Casabella* publicaram edições especiais sobre a produção modernista brasileira.

Foi justamente no auge da exibição mundial que a *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicou oito páginas a Cataguases.<sup>3</sup> Como conteúdo, Roberto Assumpção Araújo

3 Segundo número especial dedicado ao Brasil (ARAÚJO, 1952, p. 82-89).

revela, por meio de fotos e plantas, algumas das obras já construídas,<sup>4</sup> ressaltando o fato de estarem à margem de grandes cidades. Assumpção refere-se “como algo excêntrico e aparentemente inexplicável” (ARAÚJO, 1952, p. 82) a intensa concentração de exemplares da nova arquitetura, tida como urbana e cosmopolita por excelência, numa pequena cidade do interior do país, fato que ele considerava um *phénomène*.

Paralelamente aos periódicos internacionais, revistas brasileiras – a exemplo da *Arquitetura e Engenharia* (BH), *Habitat* (SP) e *Módulo* (RJ), editadas entre as décadas de 1940 e 1950 – também mostraram Cataguases com os holofotes apontados para as obras da nova geração carioca.

Antes mesmo dessas revistas, Papadaki (1950) iniciou a divulgação do modernismo no interior mineiro, ao incluir o Colégio Cataguases e a Residência Francisco Ignácio Peixoto no rol das obras de Oscar Niemeyer. Do mesmo modo, Mindlin (1999) mostra a casa de José Pacheco de Medeiros Filho, projetada por Aldary Toledo, e o hospital maternidade, projetado por Francisco Bolonha.<sup>5</sup>

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:

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, Cavalcanti inclui um capítulo exclusivo sobre Cataguases, no qual 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).

No intuito de divulgar o que foi produzido no campo da arquitetura nacional entre os anos de 1930 e 1960, Cavalcanti e Mindlin inventariam o conjunto

---

4 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.

5 Um fato intrigante é que, em *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1981) – tida como a primeira história panorâmica da arquitetura brasileira do século XX –, Yves Bruand, 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 Cataguases.

modernista de Cataguases, de modo que ele apareça 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. A grande questão que se impõe 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”.

Isso posto, reavivar Cataguases como objeto de estudo presume ir além da abordagem substancialista com foco na arquitetura modernista, pautada na relação autor e obra. Noutros termos, é preciso tentar encontrar o porquê desse surto ou o motivo não explicado.

Por esse caminho, no contexto de renovação que mirava a *Belle Époque* carioca, um cineteador foi aberto na cidade, o que estimulou Humberto Mauro e Pedro Comello a produzirem seis filmes entre os anos de 1925 e 1930, em um dos chamados ciclos regionais do cinema brasileiro.

Paralelamente ao cinema, um grupo de estudantes do Ginásio Cataguases lançou a revista modernista *Verde* (1927), contemporânea à *Klaxon*; a *Revista de Antropofagia*; a *Estética*; a *Festa*; a *A Revista*; a *Arco e Flexa*; a *Maracajá*; e a *Madrugada*.

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, na historiografia da arquitetura, pelos edifícios modernistas.

É nesse interstício, no limite entre a similaridade e a singularidade, que se situa a discussão central deste trabalho. Nosso 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 principais agentes envolvidos e as ligações com o contexto brasileiro da época, responsáveis por fazerem dela um lugar privilegiado do modernismo em diferentes representações.

## CATAGUASES E O CINEMA

Uma das mudanças socioculturais mais expressivas detectadas no contexto de Cataguases – a saber, a participação maciça de estrangeiros em sua estrutura social, econômica e cultural – foi favorecida pelo fato de ela ser uma cidade recém-reconhecida e com uma máquina administrativa em formação, possuir uma economia

próspera movida pela produção cafeeira, além de se conectar ao Rio de Janeiro pelos trilhos da Leopoldina.

Humberto Mauro e Pedro Comello – respectivos membros das famílias de imigrantes Mauro e Comello – foram os protagonistas da produção cinematográfica de Cataguases. A curiosidade impeliu os jovens cineastas a entender como aquelas histórias, narradas sobretudo com o auxílio de imagens e letreiros, eram fabricadas, levando-os a realizar, em 1925, o primeiro filme: *Valadião, o Cratera*. Com enredo já tipificado pelo cinema, percebe-se um roteiro decalcado dos filmes americanos que aqui eram lançados: o vilão rapta a mocinha, que é salva pelo herói. Em linhas gerais, o filme surgiu como uma 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); o herói, por José Augusto Monteiro Barbosa (primo de Humberto Mauro).

No 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. A Phebo iniciou, em 1926, a produção do longa-metragem *Na Primavera da Vida*, cujo roteiro foi escrito por Humberto Mauro.

*Na Primavera da Vida* foi exibido no Cinema Recreio em 3 de março de 1926 e, em sessões exclusivas para a imprensa, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Foi nesse momento que Adhemar Gonzaga<sup>6</sup> conheceu o trabalho de Humberto Mauro, tornando-se futuro incentivador e propagandista do cineasta mineiro. Por ocasião da exibição no Rio de Janeiro, Gonzaga apresentou Humberto a Pedro Lima,<sup>7</sup> outra figura central dentre os promotores do cinema brasileiro.

Durante o percurso das edições da *Cinearte*, 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 pôde 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.

---

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

7 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*.

Dando continuidade ao trabalho da produtora, em 13 de agosto de 1927 foi lançado *Thesouro Perdido*, o segundo longa-metragem de que participou Pedro Comello, o qual estava, no entanto, desligando-se da produtora. Com sua saída, a sociedade foi reorganizada com o nome de Phebo Brasil Film.

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” (MENDES in GOMES, 1974, p. 174).

Ainda assim, em 1929, após a exibição de *Sangue Mineiro*, o ciclo cinematográfico de Cataguases e da Phebo Brasil Film como produtora foram encerrados. Ao que parece, a visibilidade alcançada por *Thesouro Perdido* colocou Humberto Mauro na lista dos jovens e guerreiros cineastas brasileiros do período. 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. O desejo inicial de Mauro, Homero e Agenor em ampliar o alcance da Phebo e conquistar o público carioca foi justamente o principal fator responsável pelo fim da produtora.

De qualquer forma, o ciclo cinematográfico de Cataguases revelou dois lados de um mesmo jogo: a modernidade norte-americana difundida por Hollywood e a modernidade brasileira buscando ressaltar os padrões culturais nacionais. Logo, os filmes de Humberto Mauro se posicionaram de modo a abranger tais aspectos.

Dentre as produções estrangeiras que propagavam no país, as norte-americanas foram exibidas no Cinema Recreio. Em entrevista realizada com Humberto Mauro, Paulo Emílio Salles Gomes (1974, p. 79) comenta que o cineasta não vira um único filme brasileiro antes de *Valadião*, *o Cratera*. Seu primeiro referencial fundamentou-se no cinema hollywoodiano de *D. W. Griffith*, *King Vidor* e *Henry King*, como menciona o próprio Mauro em texto escrito para o programa da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro realizado em São Paulo em 1952:

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 (Tolable David)*, por exemplo – descobrindo novos caminhos na técnica em formação, enriqueciam a eloquência da linguagem cinematográfica. (MAURO, 2009, p. 237)

Além das referências obtidas como espectador, a influência de Adhemar Gonzaga foi fundamental no caminho seguido por Mauro. Gonzaga e Pedro Lima

constantemente veiculavam 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)

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, a exposição de conteúdos tipicamente nacionais, associados a ambientes e hábitos luxuosos, no intuito de mostrar um Brasil civilizado. Ao se distanciar da representação de um “país atrasado”, tal imagem, por certo, pretendia agradar à elite brasileira.

Embora guardasse muito de nossos hábitos rurais, *Thesouro Perdido*, conforme testemunha o próprio Humberto Mauro, foi inspirado no filme de Henry King, *David, o Caçula* (1921), tendo em vista que reproduz a vida provincial americana adaptada ao contexto regional de Minas Gerais. Desse modo, as cenas de *Thesouro Perdido* – ambientadas em sítios da região de Cataguases – traduzem a ruralidade mineira, com a presença de criação de bois, de casas de estrutura de madeira com paredes de pau a pique e de pequenos armazéns de secos e molhados<sup>8</sup>.

Em suma, em *Thesouro Perdido* ainda estão presentes ambientes, tipos, usos e costumes rurais, ou seja, cenas de um Brasil rústico que iria diminuir e desaparecer nos demais filmes, 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.

Nesse sentido, *Braza Dormida*, de 1928, assumiu ares de superprodução. Para tanto, foram contratados profissionais do Rio de Janeiro, a exemplo do fotógrafo Edgar Brasil, o qual logo se tornaria o melhor iluminador do cinema brasileiro. Enquanto nas outras três filmagens mencionadas as locações ficaram, em sua maioria, restritas à região de Cataguases, em *Braza Dormida* a imagem moderna e desenvolvida do Rio de Janeiro apropria-se do preponderante contexto rural. O filme começa com tomadas de paisagens cariocas, símbolo da grande cidade moderna, mostrando a agitação de pessoas se movimentando apressadamente pela calçada; os

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P1nSvPUGIkU>>. Acesso em: jan. 2016.



carros e os bondes; o Jôquei e os espectadores das corridas de cavalo.<sup>9</sup> Tais características são herdadas dos filmes naturais da primeira década do século XX, os quais fizeram das cidades e da sua modernização um de seus assuntos de maior interesse.

A quinta e última produção da Phebo foi o longa-metragem *Sangue Mineiro*, de 1929. Sem dúvida, *Sangue Mineiro* substitui definitivamente os hábitos e cenários rurais por uma Minas Gerais de feições modernas, tanto que sua abertura 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. 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 a 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.<sup>10</sup>

A trajetória do ciclo cinematográfico de Cataguases revela uma tentativa de equilibrar a espontaneidade com as induções de Adhemar Gonzaga e o apelo à fotogenia reivindicada pela *Cinearte*, o que suscitou uma série de considerações dos 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, no intuito de criar um universo diegético socialmente mais alto, equivalente ao representado na média dos filmes urbanos dos Estados Unidos (GOMES, 1974, p. 332).

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, assim, a 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.

Sob perspectiva diferente, Janet Wolff (1982), ao discutir a produção social da arte, considera a intervenção artística como uma possibilidade que não deve ser conduzida apenas por uma base social e ideológica, em uma relação de determinismo uniforme e unilateral. Para a autora, a produção artística pode representar um veio antecipatório de uma mudança que está a caminho.

---

9 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WOWKK3VdfkA>>. Acesso em: jan. 2016.

10 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XMGz2mCMosM>>. Acesso em: jan. 2016.

A partir dessas constatações, o cinema nacional da década de 1920 equivale a uma produção cultural que manifesta a vontade antecipatória de modernização e prepara o espaço social para as mudanças que viriam. Noutros termos, não está, necessariamente, alheio à realidade cultural do país, mas representa, por outro lado, características e interesses de uma situação iminente.

De fato, o Brasil da Primeira República mostrava-se desejoso por mudanças coexistindo com as resistências mais conservadoras. Este contexto nos permite relativizar algumas críticas feitas à produção cinematográfica, as quais, 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, ocorreu em várias partes do mundo. Qualquer que seja a explicação, fica clara a interferência da incipiente indústria cinematográfica nos hábitos e nos valores dos moradores de Cataguases, os quais espelhavam a realidade norte-americana.

De qualquer forma, a cidade do interior mineiro esteve atrelada, com seu cinema, às novidades que transformavam o país, cujas manifestações ocorreram paralelamente à 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 está 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, 2009, p. 237)

No primeiro número da revista publicada pelo grupo, o filme *Thesouro Perdido* é reverenciado em tom ufanista, o que demonstra a conexão entre as ideias que permearam a produção cinematográfica e literária de Cataguases: “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” (*Verde*, set. 1927, p. 31).

## CATAGUASES E A LITERATURA

O Cineteatro Recreio foi o palco das aventuras cinematográficas de Humberto Mauro. A partir dele foi possível relacionar Mauro, Comello, o cinema e Cataguases. Situação análoga envolve o Ginásio de Cataguases e o grupo *Verde*. Guilhermino César refere-se ao 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)

Do ginásio, Guilhermino César destaca 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. Os dizeres de um dos prospectos de divulgação do Ginásio de Cataguases mencionam que em suas colunas eram publicados como prêmio “os trabalhos mais interessantes dos alunos”.<sup>11</sup>

Segundo Ribeiro Filho, 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)

Por 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 de divulgação dos poemas revolucionários dos estudantes Guilhermino César, Ascânio Lopes, Camilo Soares, Fonte Boa, Francisco Ignácio Peixoto, Oswaldo Abritta e Rosário Fusco. Em parceria com esses estudantes, Martins Mendes e Enrique de Resende – já mais velhos e profissionalmente consolidados – fundaram a *Revista Verde*, cuja primeira edição, irreverente, provocadora e sarcástica, foi lançada 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

---

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

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 faria 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 Bosi (2006), as interpretações sobre a produção literária da década de 1920 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, ou seja, 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 além de um conjunto de experiências de linguagem; noutros termos, surgiu como um movimento que representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de compreender mais profundamente a realidade brasileira.

A postura contestadora e crítica, como autointitulada no Manifesto de 1927, somou-se aos temas regionais e cotidianos, os quais transformaram-se em 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 Oswald Abritta; “Santinha da encarnação”, de Guilhermino César e “O estranho caso de Matias Qualquer”, de Camilo Soares. Isso sugere 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*:

[...] aí 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. Daí abandonarmos tudo que pudesse subjugar-nos o espirito – 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 fábricas

rangendo. Os modernistas vivem, não há dúvida, 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)

Conforme se nota, o nacionalismo procurava enaltecer a cultura brasileira sobrelevando o fato que, mesmo poetizando o Brasil, não deixariam de ser vanguardistas, o que consistia, pois, em operar no limite entre a brasilidade e a universalidade. Para Mário de Andrade, sem antes construir uma identidade nacional, assumindo os temas e a linguagem tipicamente brasileiros numa narrativa própria, continuariam a “macaquear”<sup>12</sup> 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)

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, p. 354).

O próprio Enrique de Resende reconhece, tempos depois, o espírito irrequieto dos *Verdes*, reportando-se a eles de maneira bem-humorada:

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 a ligação de Cataguases com o Rio de Janeiro foi bastante expressiva no cinema e na arquitetura, a literatura reafirmava as vertentes do modernismo de São Paulo, a exemplo da liberdade expressiva e da temática nacionalista. Tal vínculo é 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

---

12 Termo utilizado por Mário de Andrade para se referir a reprodução acrílica dos modelos estrangeiros.

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: trabalhamos independentemente de qualquer outro grupo literário; temos perfeitamente focalizada a linha divisória que nos separa dos demais modernistas brasileiros e estrangeiros, nossos processos literários são perfeitamente definidos; somos objetivistas, embora diversíssimos, uns dos outros; não temos ligação de espécie nenhuma com o estilo e o modo literário de outras rodas; queremos deixar bem frisado a nossa independência no sentido “escolástico”; não damos a mínima importância à crítica dos que não nos compreendem. E é só isso. (RESENDE et alii, 1927)

De fato, ainda que os paulistas dessem o tom do discurso, a revista *Verde* tornou-se um território aberto à participação de diferentes origens. No primeiro número (de setembro 1927), além dos escritores de Cataguases, prevalecem as contribuições dos mineiros Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Achilles Vivacqua, Theobaldo de Miranda e Edmundo Lys.

Foi logo após o lançamento desse número que Rosário Fusco escreveu, em 25 de setembro de 1927, sua primeira carta a Mário de Andrade, 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 apud MENEZES, 2011, p. 1217).

Atendendo ao pedido de Fusco, Mário de Andrade enviou *Rondó do Brigadeiro* para ser publicado no segundo número da revista, em outubro de 1927, tratando de divulgá-la. 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 enviava a colaboração de outros escritores; ademais, ele indicava os lugares para onde a *Verde* deveria ser remetida. Dessa forma, além dos mineiros aos quais se inseriu Abgar Renault, houve, na segunda edição da *Verde*, a participação maciça dos paulistas ligados ou à organização da Semana de 22 ou à *Revista de Antropofagia*, a exemplo de Antônio de Alcântara Machado, Antônio Carlos Couto de Barros e Sérgio Milliet.

Da “aventura antropofágica” pelo interior mineiro, ressaltamos a contribuição de Sérgio Milliet, o qual esteve no epicentro das vanguardas do século XX – Genebra, Berna e Paris. Nesse sentido, Gonçalves o considera o verdadeiro cosmopolita da geração de escritores da vanguarda brasileira, uma vez que ele aprendeu e vivenciou o surgimento do pensamento modernista em sua fonte, quando esteve estudando na Europa. Em virtude de suas publicações em Genebra, Bosi o considera moderno antes mesmo da Semana de 22 e avalia sua produção como “poesia moderníssima e cosmopolita” (BOSI, 2006, p. 401).

Não só Milliet, mas também Blaise Cendrars fez a ponte entre a Suíça, a França, o Brasil e Cataguases. Ele, 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, 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 e encorajador da virada nacionalista. A valorização da estética primitivista – uma das fontes da renovação vanguardista defendida por ele na Europa –, aliada ao gosto pelo exótico, teria 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.

Se, a princípio, Mário de Andrade tratou de divulgar e angariar publicações para a *Verde*, a visibilidade alcançada pela revista permitiu que ela fechasse as 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, Murilo Mendes, Walter Benevides, Yan de Almeida Prado, Carlos Chiacchio, Frederico Schmidt, Saul Navarro, Willy Levin e Achilles Vivacqua.

Na capa do sexto número da *Verde* não havia margens, molduras, nem anúncios, mas a indicação do número 1, anunciando o início de uma nova fase. Entretanto, a revista chegava ao fim. 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 as capitais, como o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, onde continuaram estudando (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 dispersão do grupo *Verde*.

Não obstante, a curta duração da revista teve um papel importante para a solidificação do movimento modernista em termos nacionais, representando uma oportunidade para a difusão e divulgação de novas ideias e ideais, sobretudo porque permitiu que o modernismo chegasse 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 reuniram toda uma plêiade de colaboradores 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” (ANDRADE, 1932, p. 3).



No período 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 oriundas de diferentes campos – econômico, cultural, político e social. Além da arquitetura modernista produzida nos anos 1940 e 1950, a pacata e bucólica cidade do interior mineiro veio, portanto, construindo e desconstruindo, silenciosamente, importantes representações da modernidade brasileira.

O percurso histórico aqui exposto demonstra que 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*.

Desse modo, o cinema foi influenciado pelo universo fílmico norte-americano e contou com as interferências de críticos como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima através das revistas *Para Todos*, *Scena Muda* e *Cinearte*, nas quais Cataguases era constantemente mencionada. Vemos, assim, 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 – particularmente os audiovisuais – de influenciar um público numeroso assumiu grandes proporções, sobretudo depois de 1930. Para Sodré (1988), o cinema é o mais antigo entre os meios de comunicação capaz de moldar 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 em São Paulo, tornou-se referência para os jovens escritores da cidade. Mais uma vez, e por outro meio, Cataguases conectava-se ao circuito da vanguarda brasileira.

O fenômeno desencadeado pelo cinema e pela literatura pode ser visto como uma predisposição para receber outras novidades que se pronunciavam no cenário daquela época. Ainda que antagônicos, o nacionalismo da literatura e a influência norte-americana do cinema viriam relativizar a importância hegemônica do modelo francês como referência cultural.

Bourdieu (2010) considera que o gosto e as práticas de cultura de cada um são resultados de um feixe de condições específicas de socialização. É a partir das histórias e 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, estes inseridos em ambientes nos quais se constitui a chamada competência cultural que, por sua vez, determina as práticas de grupos específicos.

Sob este enfoque, compreendemos que os gostos e a competência cultural determinam o interesse pessoal ou de um grupo por um determinado tipo de expressão artística. Logo, 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 vistas tanto como reflexo da práxis social como uma resposta a convenções sociais, a articulações políticas, a jogos de interesses pessoais e de grupos, a usos, costumes e modas, a forças econômicas, ao capital intelectual, dentre outros fatores.

Mesmo que a nova arquitetura viesse imbuída de um espírito renovador, devemos considerar que, se não fosse a produção cafeeira, provavelmente um dos ramais da Estrada de Ferro Leopoldina não passaria por Cataguases. Sem a ferrovia, a conexão com o Rio de Janeiro não seria tão fácil e ágil. Não fosse essa contextura, a cidade do século XIX não apresentaria potencial de crescimento e desenvolvimento que justificasse o investimento em infraestrutura urbana, incrementado com programas que objetivavam a criação de hospitais e de 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 inovador 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 início do século XX.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy Abreu. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ANDRADE, Mário de. Cataguazes. *Diário Nacional*. São Paulo, ano 5, n. 1.510, 10 jul. 1932. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: jun.2016.
- \_\_\_\_\_. O movimento modernista. *O Estado de S. Paulo*, fev. 1942. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br>>. Acesso em: jul. 2012.

- \_\_\_\_\_. *Cartas a Manuel Bandeira*. São Paulo: Ediouro, 2009.
- ARAUJO, Roberto Assumpção de. Cataguazes: Audaces d'Architecture et d'Art. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Boulogne, année 23, n. 42-43, p. 82-89, août 1952.
- BATISTA, José Luiz (Org.). *Revelando minha cidade: informe cultural*. Cataguazes: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- 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.
- \_\_\_\_\_. Uma palestra cinematográfica. In: WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendauá Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 2009.
- COSTA, Levy Simões. *Cataguazes centenária: dados para sua história*. Juiz de Fora: Esdeva Empresa Gráfica, 1977.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet: crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old (1652-1942)*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- MARTINS, Wilson. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- MAURO, Humberto. O ciclo de Cataguazes. In: WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendauá Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 2009.
- MENEZES, Ana Lúcia G. R. L. A correspondência de Mário de Andrade com os rapazes do grupo Verde de Cataguazes como território de criação. *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. Rio de Janeiro, vol. 15, n. 5, 2011. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br>>. Acesso em: mar. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Amizade carteadas: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguazes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013. (Tese de Doutorado)
- MINDLIN, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- PAPADAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold, 1950.
- RESENDE, Enrique. *Pequena história sentimental de Cataguases*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia, 1969.
- RESENDE, Henrique de et alii. *Manifesto do Grupo Verde de Cataguazes*. Cataguases: A Brasileira, 1927 [Panfleto]. Disponível em: < <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/06001470>>. Acesso em: ago. 2014.
- 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.
- RIO, João do. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.
- RUFFATO, Luiz. *Os ases de Cataguases: uma história dos primórdios do modernismo*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- WERNECK, Ronaldo. *Kiryri Rendauá Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 2009.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

#### REVISTAS

- CINEARTE. Rio de Janeiro [s.l.], ano 8, n. 310, 03 de fevereiro de 1932. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>>. Acesso em: abr. 2013.
- VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora, ano 1, n. 1, set. 1927. Edição fac-similar.
- VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora, ano 1, n. 2, out. 1927. Edição fac-similar.
- VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora, ano 1, n. 3, nov. 1927. Edição fac-similar.
- VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora, ano 1, n. 4, dez. 1927. Edição fac-similar.
- VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora, ano 1, n. 5, jan. 1928. Edição fac-similar.
- VERDE: Revista mensal de arte e cultura – Segunda fase. Cataguases: Verde Editora, ano 1, n. 1, mai. 1929. Edição fac-similar.

Recebido em 31.07.2015

Aceito em 15.01.2016