

## Salão de 1936, intelectuais, jornais: tradição e modernidade na construção da identidade do modernismo mineiro.



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1841>

*Sara Luiza Teixeira Marques*

Graduada em História pelo UNIBH

[SARALUIZABH@hotmail.com](mailto:SARALUIZABH@hotmail.com)



Recebido em: 27/05/2016 – Aceito em 28/07/2016

**Resumo:** Este artigo pretende identificar imagens sobre os aspectos tradicionais e da modernidade que construíram a identidade do modernismo mineiro a partir do Salão de 1936 e analisaremos aspectos da História de Belo Horizonte. Nossa análise terá como fontes matérias do jornal Folha de Minas que tratam da realização do evento em 1936 como símbolo da modernidade mineira.

**Palavras-chave:** Modernismo mineiro, Belo Horizonte, Salão de 1936.

**Abstract:** The present article aims to identify the traditional and modern aspects that built the identity of Minas Gerais' modernism from 1936's Salon onwards and we'll analyze aspects of Belo Horizonte's history. Our analysis will use articles from the Folha de Minas journal that treat the 1936 event as Minas Gerais' modernity icon.

**Keywords:** Minas Gerais' modernism, Belo Horizonte, 1936's Salon.

### A modernização de Belo Horizonte e o importante ano de 1936.

As mudanças que ocorreram em Minas Gerais no final do século XIX acompanhavam as propostas do federalismo republicano que emergia entre as elites brasileiras, com o intuito de modificação no espaço urbano nas capitais. De acordo com Heliana Angotti, as estruturas dos principais centros urbanos brasileiros foram remodeladas para conduzir o novo processo “civilizatório” baseado em parâmetros da Europa, que traria consigo a necessidade de separação com o passado colonial e estabelecer parâmetros para a construção de uma nova consciência brasileira.

Representações mentais de longa duração, como as de “regeneração” ou de recomeço, coexistem com a tomada de consciência, própria do tempo, de que era preciso romper com o passado, fazer transformações como as que ocorriam por toda parte, adotar medidas modernas do urbanismo, próximas daquelas dos países do “mundo civilizado”. (ANGOTTI, 2001, p.136)

Os temas debatidos para a construção da cidade baseavam-se na posição geográfica, na facilidade de movimentação e circulação econômica e na salubridade. Esses debates, por sua vez, tinham como cen-

tro o projeto de urbanização e modernização concretizado pelo engenheiro Aarão Reis, que se apropriava das ideias difundidas por engenheiros franceses e positivistas da Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

Os projetistas da nova capital mineira, assim como Pereira Passos no Rio de Janeiro e Prestes Maia em São Paulo, fundamentavam a proposta nos ideais de progresso e civilização caros ao pensamento positivista que ganhou terreno no Brasil nas últimas décadas do século XIX. Arruda (2000, p.48) afirma que *“a intervenção dos especialistas no espaço tende a assumir um caráter cirúrgico, pois tal como médicos, preocupavam-se com a saúde da cidade.”* Essa intervenção propunha que o espaço urbano, fosse planejado para estabelecer harmonia no conjunto social, visibilidade e a funcionalidade da capital, evitando qualquer detalhe que pudesse afetar essas propostas de salubridade e colocar em risco a “saúde geral” da cidade.

A efetivação do que estava disposto no plano da capital ocorreu a partir da ocupação do perímetro formado pela Avenida do Contorno. As ruas que formaram o traçado urbano da nova cidade eram cortadas por avenidas dispostas de forma diagonal, formando quarteirões regulares, praças e, como culminância desse modelo de urbanização, foi construído um grande Parque Municipal.

Segundo Angotti (2001, p. 155) *“Belo Horizonte foi criada num momento de transição, em que mal se anunciavam mudanças do discurso urbanístico internacional.”* Ainda segundo a autora, Aarão Reis considerava os traçados regulares formado pelas ruas e bairros, como um “tabuleiro de xadrez”, facilitador para a funcionalidade das novas cidades. Essas características, já ultrapassadas na Europa, caminhavam na contramão dos projetos de arquitetos e engenheiros franceses, mas, mesmo assim, fundamentaram a construção de muitas cidades sul-americanas do século XIX como, por exemplo, La Plata, na Argentina.

Além das razões topográficas que parecem ter imposto os limites das zonas de Belo Horizonte, suas dimensões respondem à previsão demográfica da época. Embora esse Boulevard inspire a ideia arcaica de “cidade acabada” ou de cidade fechada, remontando às utopias do Renascimento, a ele se atribuem outras funções como a de ser útil à taxaço dos impostos locais e como a de ser uma “bela via”, ao mesmo tempo de passeio e de circulação. (ANGOTTI, 2000, p.156)

A nova cidade, portanto, procurou se afastar do traçado sinuoso e aleatório de Ouro Preto, afirmando uma concepção nova de tratamento da vida da população. Urbanisticamente planejada e instalada em terrenos cultiváveis, Belo Horizonte se destacou, a partir das primeiras décadas do século XX, por estabelecer um diálogo entre meio urbano e rural. É importante ressaltarmos que a análise sobre a planta da nova capital e os argumentos que levaram à fundação de Belo Horizonte em 1898, são conduzidos pela relação entre Tradição e Modernidade, uma postura tipicamente eclética, composta por uma sociedade repleta de hibridismos, com princípios mentais que resgatavam idéias de espaços pertencente ao passado, para compor um todo moderno. *“Desejo pelo novo articulava-se com o apego ao velho, assim como o cosmopolitismo com hábitos e valores tradicionais.”* (JULIÃO Apud ARRUDA, 2000, p.58)

A lógica higienista enfatizava a modernização e a hierarquização do espaço urbano, as projeções políticas e sociais dos aspectos do planejamento tinham caráter moralizador e buscavam destinar o lugar para cada grupo social. Esta modernidade em Belo Horizonte, apresentava aspectos normativos e excludentes, a austeridade relacionada aos limites da capital expulsou para as zonas suburbanas as camadas mais pobres. Se dentro da zona urbana prevalecia o símbolo da ordem em todas as construções, a zona suburbana não era contemplada pelas políticas públicas e sua expansão se deu de forma desigual e desordenada.

<sup>1</sup>Ver mais em: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). BH: horizontes históricos. Belo Horizonte: Editora c/ arte, 1996

Belo Horizonte, cidade nova, sem memória e sem passado, passa então a construir a sua vida social em suas ruas, bairros e avenidas entrelaçadas como um “*jogo de xadrez*”, tendo como principais referências locais que se transformaram em ponto de encontro e dinamizaram a sociabilidade entre os novos habitantes. Nesses locais – cafés, livrarias, cinemas e no Parque Municipal – foram formados os vínculos entre uma elite intelectual belo-horizontina. O “*Bar do Ponto*”<sup>1</sup>, por exemplo, devido a sua localidade na Rua da Bahia provocava uma atração nos habitantes de Belo Horizonte. Os passeios, as conversas nos bares e cafés, essas novas experiências mentais e o ato de se deixar ver e ser visto, tinham a função de conferir as pessoas um ar de modernidade.

A vida na cidade ganhou dinamismo com a interação social e possibilitou a formação de grupos a partir de experiências compartilhadas que gravitavam ao redor da ideia de “modernidade”.

A cidade permite, assim, pôr em comum, efetivando-se enquanto espaço que favorece reunião das diferenças. É impossível não pensá-la como espaço dialético: ela liberta e oprime, fragmenta e reúne, oferece oportunidades ao mesmo tempo que conduz a marginalidade. (ARRUDA, 2000, p.61)

Nesses aspectos, Belo Horizonte adquiriu traços de uma cidade capital no decorrer dos anos iniciais do século XX, tendo ocorrido a instalação das sedes do poder político - Palácio Presidencial, edifício do Senado, Câmara dos Deputados e a sede da Prefeitura. Observou-se o que Arruda (2000, p.130) caracterizou como o surgimento do “*mundo da oficialidade, dos aparatos do Estado moderno, reveladores de uma concepção de mundo*”. Os bondes, que surgiram como uma novidade para os mineiros no transporte público, trouxeram agilidade na locomoção por entre a malha urbana. O teatro municipal, as igrejas que vinham se formando, o ensino primário para a elite, com colégios como o D. Viçoso, o Izabela Hendrix, o Santa Maria, o surgimento das fábricas, a distribuição de energia elétrica, grande parte desse novo cenário ainda era desconhecido por muitas famílias mineiras, acostumadas com a vida pacata e “lenta” das pequenas cidades coloniais e imperiais. O ideal progressista trazia consigo a comodidade da população. Esses novos aspectos que floresciam na cidade acompanhavam as mudanças que também ocorriam em outras capitais do Brasil, muito retratadas pelas notícias dos jornais, na literatura, nas poesias e nas artes, de acordo com as adequações de cada espaço.

A imprensa que circulava nos arredores de Belo Horizonte aos poucos estava sendo implantada, com alguns jornais e periódicos como: Minas Geraes, Folha do Dia, Diário da tarde, A Vanguarda, Diário de Minas e também revistas: Vida mineira, Ilustração mineira, entre outras. (ARRUDA, 2000, p.143). A existência de meios de comunicação como os jornais citados, contribuiu para a formação de símbolos da cidade moderna, dentre eles a efervescência das artes. Enquanto Belo Horizonte se urbanizava, com a chegada da eletricidade, a construção de prédios, escolas, entre outros, grande contingente populacional afluiu do interior de Minas Gerais trazendo os seus costumes e hábitos rurais. É possível perceber essa dualidade entre o rural e o urbano durante todo o período entre a fundação da capital e a década de 1930.

O jornal Folha de Minas se tornou uma espécie de “intérprete” desse processo de dinamização social, tendo como fio condutor de sua narrativa a celebração da “modernidade” mineira. Ao abordar a realização do Salão de 1936, da mesma forma, o jornal dialoga com as imagens sobre o que seria tradicional e moderno, e a forma como o periódico apresenta a tensão existente entre as correntes artísticas nos possibilitará vislumbrar a construção da identidade de um “modernismo mineiro”.

Com a efervescência cultural que emergiu na década de 1920, pela busca da identidade nacional, a comemoração do centenário da Independência levantou debates sobre a formação e as perspectivas

da sociedade brasileira, destacou-se então o movimento modernista que emergiu publicamente em São Paulo com a Semana de Arte Moderna de 1922. Inspirados nos parâmetros da Vanguarda europeia do século XIX, os modernistas paulistas de 22 visavam o rompimento com o passado colonial e uma nova configuração para as artes plásticas, literatura, música e arquitetura.

Ser Vanguardista no país nos anos 20 é rebelar-se contra as normas e convenções da arte das elites conservadoras, que repudiavam o fascínio dos emergentes pelo primitivismo e pela busca de traços arcaizantes da tradição cultural do país. O espírito vanguardista dos emergentes procurou integrar-se à realidade e buscava um conceito de arte provocador em relação ao não-consentido. (VIEIRA, 1997, p.126)

As reformas educacionais com Francisco Campos de 1926 a 1930 foram fundamentais para percebermos os embates tradicionais e modernos que permeavam na sociedade Belo Horizontina, uma dessas atitudes modernas foi a fundação da Universidade de Minas Gerais em 1927. Como nos afirma Vieira (1997, p.123) “*O Estado conservador, no entanto revela atitudes modernas ousadas quando se abre ao pioneirismo das reformas no país.*” Além da educação, outras reformas importantes se situavam no setor arquitetônico, com o abandono do ecletismo do início da construção da capital e sua substituição por novos estilos, como o Art-decô observado no Cine Theatro Brasil, projetado em 1930 pelo arquiteto Alberto Murgel e inaugurado em 1933, que abriu caminhos para edificações posteriores na capital. A substituição de pequenos prédios por incríveis “arranha-céus”, foi outro fator importante para compor a modernidade da capital provinciana, além da fundação da Escola de Arquitetura em 1930. (VIEIRA, 1997, p.120)

Devemos observar que Belo Horizonte, por ser uma capital com poucos anos de fundação, trazia consigo uma cultura arraigada nos pressupostos do interior mineiro, o que fazia com que a construção da sua memória fosse permeada por essas influências rurais no comportamento da população Belo horizontina. Um período marcado pela Primeira Guerra e pela crise econômica mundial, Com a Revolução de 1930, a sociedade se complexifica, há uma reformulação no pensamento político com uma efervescência do pensamento social no Brasil. Segundo Lahuerta:

Ampliam-se assim, as tentativas de interpretação de conjunto e a intelectualidade ensaia a proposição de mudanças não mais pensadas como base na raça e no meio. A busca da identidade social do intelectual brasileiro passa pela procura de um ponto entra a perspectiva de renovação cultural e as possibilidades de reforma da sociedade (...). De certa forma o modernismo como adesão à mudança em todos os sentidos, não limitada à arte e à literatura, mas filosófica, política, social etc., vai sendo paulatinamente frustrado pelo caráter restaurador do processo inaugurado em 30. (LAHUERTA, 1997, p.98)

As ações dos Estados brasileiros estavam limitadas com a política varguista de centralização, além do executivo, Vargas assumiu o legislativo demitindo todos os governadores, exceto Olegário Maciel de Minas Gerais que permanece até a sua morte em 1933. A partir dessas reformas políticas, os intelectuais modernistas se concentram em projetos de modernização nacional, como nos afirma Lahuerta (1997, p.98) “*ponto entre a modernidade e a modernização do país.*”

Depois de 1930, os aspectos culturais desenvolvidos na década de 20 passam por

<sup>2</sup>Em setembro de 1933 com a morte de Olegário Maciel, Capanema assumiu interinamente a interventoria federal de Minas Gerais, apoiado pelo interventor gaúcho Flores da Cunha, a sua efetivação no cargo. Seu principal opositor foi Virgílio de Melo Franco, apoiado por Oswaldo Aranha. Vargas surpreende indicando Benedito Valadares para ocupar o cargo de Presidente da Província. Como compensação Capanema foi designado a ocupar o cargo de Presidente do Ministério da educação e saúde. Resultado: Criação do SPHAN, tendo sido auxiliado para criar uma rede de intelectuais brasileiros pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete.

um processo de “politização”, ou seja, a abordagem dos intelectuais que prevalece é o da organização nacional, há uma visão consensual entre eles de unificação do país, a centralização e intervenção do Estado. Houve uma participação intensa de intelectuais na montagem dos projetos de ação política nas diversas áreas educacionais, culturais e patrimoniais, um grande projeto de propaganda para legitimar o novo Estado, através da imprensa, rádio, cinema, entre outros. De acordo com Bomeny (2001, p.03) *“Os intelectuais não conseguiram mais renunciar à tentação de se colocarem a serviço de suas paixões políticas.”* Minas Gerais se torna o segundo Estado mais importante do país no poderio político com a incorporação dos intelectuais como Carlos Drummond e Pedro Nava em projetos sobre o patrimônio histórico e em reformas educacionais, devido à influência do Ministro Gustavo Capanema<sup>2</sup> que esteve à frente do governo de Belo Horizonte, durante um período provisório, após a morte de Olegário Maciel.

O legado de um funcionalismo público integrado por intelectuais, literatos e poetas – traço característico do Brasil dos anos 30 – teve em Minas e, em especial, em Belo Horizonte, um celeiro fértil. Os auxiliares foram capturados naquele reduto de juventude interiorana. A combinação de jovens do interior com o *ethos* de funcionário público força o pêndulo do tradicionalismo para o lado dos próprios intelectuais. Ao lado da irreverência de seus vinte e poucos anos marchava a rotina da estabilidade pública oficial, mantendo sob o termômetro da regularidade os impulsos desbravadores do rompimento das convenções. (BOMENY, 2001, p.20)

Com todas essas manifestações no cenário fértil Belo Horizontino, percebemos que o Estado, reconhece a necessidade de mudança, mas procura trazer para si esse impulso transformador, se torna o portador do moderno, vinculado entre a tradição e a modernidade. O ano de 1936 é marcado por fragmentos que se destaca como um importante ano para a capital.

Um fator crucial para compreendermos a tradição no cenário urbano da capital, destaca-se com o segundo Congresso Eucarístico que acontece no dia 03 de setembro de 1936. A cidade sede do evento foi a capital mineira Belo Horizonte, escolhida pela Conferência Episcopal do país, nesse caso a escolha partiu da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) com o tema “Luz e Vida”. Esse evento foi importante difusor na mobilização da população católica elitizada da capital, tendo uma enorme divulgação na imprensa, nos governos de Benedito Valadares e do Prefeito Otacílio Negrão de Lima.

Como comemorativo deste evento católico, foi promovido alguns dias depois, no dia 09 de setembro, a 12<sup>a</sup> exposição da Sociedade Mineira de Belas Artes, abordando as principais obras de arte clássicas e acadêmicas no Teatro Municipal, tendo como presidente da instituição de arte o Sr. Aníbal Mattos.

O Salão de 1936- Bar Brasil, a primeira exposição coletiva de Arte Moderna em Belo Horizonte, liderada por Delpino Júnior, reúne artistas mineiros de caráter vanguardistas e também os já consagrados, em um Bar no Cine Teatro Brasil, entre os dias 10 de setembro ao dia 24 de setembro de 1936. Surge em contradição às características artísticas acadêmicas de Aníbal Mattos e na necessidade de construir um “modernismo mineiro”.

Belo Horizonte, em 1936, passava por modificações em sua malha urbana com o crescimento de novos bairros, além da modernização de alguns aspectos de sua vida cotidiana, como o aquecimento da economia e a criação de postos de trabalho. A cidade adquiria, assim, ares de capital, com vida social intensa e diversificação entre os grupos sociais instalados em seu território. Na capital mineira ainda não

havia sido criado o hábito de se organizar salões de arte, já frequentes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Um salão de arte teria como objetivo, no contexto de modernização atravessado pela sociedade brasileira do início do século XX, reunir e valorizar o trabalho de artistas e promover e disseminar valores. A realização de concursos e a criação de prêmios e menções honrosas em pintura, desenho, escultura, por exemplo. Havia na sociedade mineira nesse momento uma demanda por espaço para organizar as artes e pensá-la como instância de sociabilidade moderna acessível ao maior número possível de seus habitantes. Até então as exposições acadêmicas aconteciam em salões nobres, como no edifício Mariana e o *foyer* do Teatro Municipal, ou seja, distantes da maior parte da população Belo Horizontina e próximas de um grupo elitizado que pertencia ao meio das artes locais.

As novas gerações que surgiam pensavam, entretanto, em divulgar, expandir, romper com parâmetros e criar uma arte que pudesse ser desfrutada por todos. Tal posição levou à idealização do Salão de 1936 e à escolha do espaço do subsolo do Cine Brasil, na Praça Sete de Setembro, para sua realização. A escolha da localidade fez com que o evento passasse a ser chamado de “Salão Bar Brasil” e “Salão de 1936”. Para os organizadores do evento Delpino Junior os demais artistas e o financiador do salão o Prefeito Otacílio Negrão de Lima, os obstáculos encontrados até então por eles, seriam superados com o novo “marco na vida cultural mineira”, uma “nova primavera para Belo Horizonte”. O evento planejado pretendia reunir artistas já consagrados e artistas novos na cidade que propõem construir um modernismo mineiro em resposta a hegemonia acadêmica de Aníbal Mattos. Como veremos na próxima seção, não foi uma escolha que se deu sem críticas.

O Salão de 1936 foi a primeira exposição de arte moderna coletiva em Belo Horizonte, o seu julgamento foi realizado no dia 15 de setembro às 19:00 horas:

Como se sabe, a Prefeitura da capital instituiu vários prêmios a serem conferidos aos melhores trabalhos da Exposição dos Artistas Modernos, para esse julgamento reuniu-se ontem no Bar Brasil uma comissão de artistas e de intelectuais, composta dos srs. Guimarães Menegale, Luiz Signorelli, Geminiano Alves Pereira, Ary Theodolindo, Guilhermino Cesar, Newton Prates, Djanira Seixas Coutinho e Mlle. Jeanne Milde. (FOLHA DE MINAS, 16 de setembro de 1936, p.4)

Passaremos, a seguir, a analisar a recepção do Salão de 1936 entre a crítica de arte e os jornalistas da capital, tendo como principal fonte os artigos publicados no jornal “Folha de Minas”.

## Folha de Minas: Tradição e modernidade no Salão de 1936

O jornal pode ser, segundo essa perspectiva, analisado como instrumento de intervenção na vida social, formador e orientador da opinião pública, espaço de trabalho e intervenção pública. Analisar os jornais a partir desse prisma permite ao historiador identificar os principais temas do debate público e reconstruir as relações da imprensa com o meio social dos diferentes contextos históricos e locais. Objeto editorial dotado de grande poder de disseminação de interpretações sobre a vida social, o jornal se afirmou, segundo Benedict Anderson, como responsável pela criação de um sentimento de “contemporaneidade” e “paralelismo” entre as sociedades espalhadas ao redor do mundo. Ao dispor as informações sobre eventos ocorridos em locais distintos e não necessariamente ao mesmo tempo nas suas páginas, o jornal cria em seus leitores o sentimento de pertencimento a um contexto maior do que o de sua existência imediata. Através dos jornais as pessoas tecerem suas próprias ideias a respeito de suas posições no mundo, e para isso o veículo de comunicação se valeria de diversas estratégias visando a sen-

sibilização e formação de seu público. É possível vislumbrar uma série de “protocolos de leitura”, guias que direcionam o olhar do leitor, mas não impedem as apropriações criativas por parte de indivíduos de distintas filiações sociais. Acompanhamos os postulados de Roger Chartier, para quem o esforço de estudo da ação dos intelectuais, homens de letras e artistas só é completo

[...] quando se esforça por compreender como é que um texto pode aplicar-se à situação do leitor, por outras palavras, como é que uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência. No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo. (CHARTIER, 1990, p.24)

Segundo Tânia de Luca (2008, p. 121) a amplitude dos assuntos abordados pelos jornais e a função dos seus protocolos de leitura, tais como sugeridos por Chartier, cumpririam funções estratégicas. Em um cenário marcado pela ainda frágil alfabetização da população e pela disseminação pouco regular dos periódicos, “[...]o sucesso do negócio dependia de se conseguir ampliar ao máximo os possíveis interessados, daí o recurso a uma rubrica ampla, que permitia incluir de tudo um pouco.”

A análise da apropriação da leitura dos jornais pelos diversos públicos em épocas e lugares distintos visa, portanto, identificar as condutas e interpretações disseminadas entre o público letrado e também iletrado (a partir da audição da leitura das notícias, sua repercussão nas ruas das cidades e também por sua veiculação no rádio) que produzem sentido e significado. Segundo Chartier, “a leitura é prática criadora, atividade produtora de sentidos singulares” (CHARTIER, 1990, p.123) que já se encontra implícita na escrita dos autores, mas apresenta graus de inovação amplos e, por vezes, inusitados. O amplo conjunto de atores e instâncias de produção que formam o trajeto do texto ao jornal, da escrita à publicação em papel, interferem na configuração final dos produtos editoriais tendo em vista atingir os públicos alvo pretendidos. De fato, os jornais são empreendimentos que formam e informam, contribuindo para a difusão das mentalidades para grupos de indivíduos. Essas representações coletivas, no entendimento de Roger Chartier, somente são compreensíveis de associadas às práticas que lhe dão origem e que, ao mesmo tempo, são por elas transformadas:

O que leva seguidamente a considerar estas representações como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas\_ mesmo as representações colectivas mais elevadas só têm uma existência, isto é, só o são verdadeiramente a partir do momento em que comandam actos\_ que têm por objetivo a construção do mundo social. (CHARTIER, 1990, p.18)

Tendo em vista as disposições teórico-metodológicas acima, e com o objetivo de melhor estudar os debates que recepcionaram o Salão de 1936, optamos por analisar matérias publicadas em 1936 pelo jornal “Folha de Minas”. Fundado em 1934 pelos irmãos Virgílio e Afonso Arinos de Melo Franco, integrantes de uma tradicional família de políticos, intelectuais e diplomatas mineiros, este jornal pode ser associado às disputas políticas envolvendo os rumos de Minas Gerais logo após a Revolução de 1930. Os irmãos Melo Franco, rompidos com Vargas em decorrência da escolha de Benedito Valladares para a Interventoria em Minas Gerais (Virgílio Melo Franco concorria com Gustavo Capanema), procuraram investir na consolidação de suas posições a partir do aumento da influência que possuíam no jogo político. Afonso Arinos de Melo Franco havia sido diretor do jornal “Estado de Minas”, do

grupo dos Diários Associados dirigido por Assis Chateaubriand, durante o ano de 1933. Desligado do jornal devido à oposição a Vargas em Minas, ele se aproximou do antigo Partido Republicano Mineiro e, com isso, partiu para a fundação de um novo jornal, a partir do qual reuniria os antigos próceres mineiros sob a liderança de Antônio Carlos de Andrada. A Folha de Minas, órgão vinculado à Sociedade Anônima de Minas Gerais, dirigida pelos irmãos Melo Franco, se transformou, então, em um periódico crítico às políticas do governo de Vargas, no momento marcado pela existência de uma Assembleia Nacional Constituinte e, em seguida, de um regime de garantias institucionais frágeis, dada a promulgação, em 1935, da Lei de Segurança Nacional. Seus principais redatores foram os Srs. Luís de Bessa e Newton Prates.

No entanto, em 1936 o periódico foi vendido ao governo de Minas Gerais, conduzido por Benedito Valadares, em 1936. Aliado da candidatura de Vargas lançada pela Aliança Liberal em 1930, Valadares foi Prefeito da cidade de Pará de Minas, sendo indicado por Vargas para assumir o Governo após a morte de Olegário Maciel em 1933. Observamos, a partir de então, que o jornal se tornou um veículo oficial do governo mineiro, ora se defendendo das políticas varguistas e disseminando seu ideário, ora se afastando e valorizando os aspectos regionais. O aumento do dinamismo social, cultural e político em Belo Horizonte foi acompanhado por diversas mudanças trazidas pelas políticas oficiais, especialmente na área da Educação. As chamadas “Reformas Francisco Campos”, implementadas com a participação de Gustavo Capanema e outros intelectuais mineiros, abrangeu o ensino técnico, a perseguição e combate aos comunistas, a valorização do trabalho e propostas de modernização urbana.

A articulação do grupo modernista que organizou o Salão de 1936 se deu a partir da leitura comum do cenário mineiro que destacava a necessidade de mudança nas formas como as exposições eram organizadas, restringindo o acesso de amplas camadas da população. Esse sentimento fica evidente nas páginas do jornal Folha de Minas, que constantemente chamam a atenção do leitor para a falta de espaço para as exposições de arte e pela nova fase que seria constituída na capital com essa iniciativa do Salão de 36.

Ninguém ignora como tem vivido ao abandono a arte em Minas. Temos valores que não são aproveitados, que se estiolam ou se pervertem por falta de apoio, de estudo de ambiente. Veremos se a exposição a ser feita no Salão Bar Brasil marcará o início de uma nova phase artística em nossa terra. (FOLHA DE MINAS, Ed. 572, 28 de agosto de 1936, p.3)

O trecho acima mostra as expectativas sobre a “modernidade” que já vinham sendo difundidas antes do Salão acontecer. A modernidade estaria associada ao exercício das atividades artísticas e da valorização de seu consumo por um número cada vez maior de pessoas na capital mineira. Um dos artistas que expôs obras no Salão de 36, Renato Lima, caracteriza a organização do evento como o florescimento de uma nova leva de artistas que renovariam o cenário artístico, propondo uma associação com as estações do ano – no caso, a primavera:

Não é sem motivo esse fremito de animação que anda pelos arraiaes da arte. Há uma primavera renovando as esperanças dos artistas em Minas Geraes, como esta que anda lá fora varrendo as folhas secas e enverdeando os arvoredos. (FOLHA DE MINAS, Ed. 584, 11 de setembro de 1936, p.4)

É preciso observar que Belo Horizonte, em 1936, ainda possuía muitos dos traços que marcaram a cidade logo após sua fundação. Muitos são os relatos que informam sobre uma vida pacata, marcada por formas de sociabilidade ainda influenciadas pela vida rural e pela procedência de muitas de suas populações. A cidade mantinha ainda viva uma cultura tradicional e conservadora, considerada “provinciana” por muitos intérpretes da época. O “moderno”, em Minas, conviveria com o tradicional.

As tensões artísticas destacadas na seção anterior deste artigo, entre as propostas da tradicional hegemonia acadêmica de Aníbal Mattos e o modernismo mineiro liderado pelo artista Delpino Júnior, podem ser observadas nas discussões entre jornalistas, intelectuais e artistas nas páginas do periódico. A arte moderna possibilitaria a mudança de lugar e a valorização da capital mineira? Essa é a pergunta que uma matéria, publicada na página 3 da edição 586 do Folha de Minas, datada de 12 de setembro de 1936, tenta responder. Localizada em meio a uma seção cultural, caracterizada por poesias, crônicas e críticas literárias, a matéria “Revelação” destaca a importância e a necessidade de valorização do “modernismo mineiro” a partir do Salão de 1936.

A exposição de Arte Moderna, inaugurada ante-hontem, não é apenas o maior acontecimento artístico deste ano: é também uma das grandes iniciativas espirituais que já vingaram em Belo Horizonte.

Estávamos habituados a afirmar que não havia em Minas uma expressão de vida artística bem definida. A maioria das exposições anteriores, apesar da boa vontade de alguns concorrentes, quasi sempre nos deixava desolados. O sentido, a marca dos trabalhos expostos, era invariavelmente a mesma. Parecia que estávamos condenados a não sair do lugar. Enquanto por toda parte a inquietação e a “procura” eram o estado de espírito dominante, os artistas mineiros se contentavam em “fotografar” e expor paisagens no meio desses estacionários, havia certamente algumas raras exceções (...) (FOLHA DE MINAS, Ed. 586, 12 de setembro 1936, p. 03)

A matéria, não assinada – e por isso associada à redação do jornal –, procura definir o Salão de 36 como um “divisor de águas”, estabelecendo um antes e um depois daquilo que seria a ascensão pública de algo que já germinava em Minas Gerais nas primeiras décadas do século XX. Ao afirmar que a vida artística não era definida de forma clara, a matéria coloca o evento no papel de delimitador das características de uma corrente artística tipicamente mineira, algo que os eventos anteriores, elitistas e direcionados pelas afinidades políticas, não teriam sido capazes de realizar. O Salão de 1936 teria sido a ocasião em que as exceções teriam passado a se tornar regra, consolidando uma forma de expressão artística moderna e mineira.

Na mesma edição 586 do Folha de Minas foi possível encontrar outras matérias sobre o Salão de 36. A celebração da iniciativa valoriza a ideia de “pioneirismo”, não na organização de eventos artísticos, mas na reunião de talentos, na consolidação de uma corrente mineira. O Salão de 36 seria, então, a culminância de um processo. De forma interessante, o jornal apresenta Delpino Junior e Genesco Murta, os dois principais idealizadores do evento, como “esquisitões”, uma maneira de diferenciá-los dos artistas tradicionais, demasiadamente acadêmicos em suas posturas. Os novos expoentes da arte mineira seriam personalidades *sui generis*, assim como a arte moderna mineira, como se observa a seguir.

**A exposição de Arte Moderna nos veio revelar que há em Minas uma intensa e brilhante actividade artística.** Para que ficássemos sabendo disso, foi preciso que chegassem a Belo Horizonte esses dois “esquisitões” de talento, Delpino Junior e Genesco Murta. Foram elles que improvisaram quasi por acaso, a mostra de arte moderna do Bar Brasil. Somente Genesco e Delpino conseguiram o milagre de reunir tantos elementos dispersos, de cujo encontro numa exposição mal seríamos capazes de suspeitar... (FOLHA DE MINAS, Ed. 586, 12 de setembro de 1936, p. 03)

Se os organizadores do Salão de 36 teriam conseguido a proeza de reunir tamanha quantidade de artistas talentosos, fica no ar a crítica às antigas exposições, marcadas pela sociabilidade elitista e pela restrição à participação dos artistas não identificados com a classe política de Belo Horizonte. As críticas veladas são dirigidas à Sociedade Mineira de Belas Artes dirigida por Anibal Mattos uma academia tradicional que expõe trabalhos no mesmo período no Teatro Municipal. É interessante contrastar a apresentação do Salão de 36 com a de outro evento realizado no mesmo período pela Sociedade Mineira de Belas Artes:

Inaugurou-se hontem, a 12ª exposição da sociedade Mineira de Bellas Artes, comemorativa do II Congresso Eucharístico nacional.

Essa solenidade teve lugar no “foyer” do Theatro Municipal, onde se encontravam o Sr. Raul Sá, secretário da viação representantes das altas autoridades civis e militares, famílias da nossa sociedade e o presidente da sociedade de Bellas Artes Sr. Annibal Matos. (FOLHA DE MINAS, Ed.583, 10 de setembro 1936, p. 11)

Enquanto a apresentação do evento organizado por Anibal Matos possui um tom mais formal, burocrático e oficial, as matérias sobre o Salão de 36 são ricas em imagens sobre o que seria uma “renovação” nas artes mineiras. Essas representações sobre as artes acabavam por trazer consigo imagens sobre a cidade que, disseminadas através do jornal, consolidava na sensibilidade comum a ideia de que o período era de mudanças, mas que elas deveriam ser absorvidas pelos mineiros a partir de sua personalidade. Essa interpretação do processo de modernização em Minas Gerais foi caracterizada, segundo Mônica Pimenta Velloso (2010, p. 67), por um diálogo próximo com a igreja católica, consolidado com a realização do Congresso Eucarístico em 1936, e também com as famílias tradicionais da Primeira República. Ainda segundo Velloso, a “modernidade mineira” teria apresentado uma convivência com elementos da tradição: *“Em Minas, o moderno trilhou caminhos próprios reconfigurando-se de forma bastante original a antinomia entre a tradição e renovação.”*

Essa modernidade mineira ganhou corpo com a atividade de agentes sociais bastante específicos, identificados sob a alcunha de “intelectuais”. Esse grupo “polimorfo” de pessoas dedicadas ao exercício do pensamento, das artes e do discurso crítico foi responsável, segundo afirma Miceli (1979, p. 35) pela construção de diversas políticas públicas para a afirmação das identidades, regionais ou nacionais. A interação entre esses sujeitos se dava a partir de formas de conduta que caracterizavam uma sociedade em que os saberes ainda estavam por se consolidar, em que as Faculdades de Direito, Engenharia, Medicina e Farmácia predominavam como redutos de educação da elite regional e os jornais eram a principal forma de difusão do pensamento. Segundo diversos analistas da sociedade brasileira nas décadas

de 1920 e 1930, os vínculos entre os intelectuais e a esfera política se estreitaram, o que pode ser confirmado pela análise das matérias da época. Na edição 580 do Folha de Minas, Fritz Salles assina a matéria como (Fritz Teixeira de Salles), em que afirma: “*O artista em Bello Horizonte só vê dois caminhos na sua frente: o emprego público (synonimo de assassino da arte) ou a debanda para outros centros.*” (FOLHA DE MINAS, Ed. 580, 6 de setembro de 1936, p.5)

A argumentação de Mônica Pimenta Velloso e o discurso jornalístico de Fritz Salles convergem no que diz respeito a inserção dos literatos e artistas no ainda frágil meio intelectual mineiro, ao papel que exercem no meio cultural e à necessidade de se vincularem a política para conseguirem obter meios para viverem e divulgarem suas produções. Muitos desses expoentes das letras e das artes se aproximavam da política pela via do jornalismo, e o contato com os jornais formou uma comunidade de experiência da qual participavam aqueles que se dedicavam aos ofícios envolvendo a palavra, as artes e a crítica. Os organizadores e demais integrantes do Salão de 36 integravam essa rede que, segundo Sirinelli (2003, p. 236), abarca desde as pessoas até as instituições e os veículos de comunicação, passando por instâncias políticas e sociais de legitimação das condutas e da prática de determinados ofícios, como o intelectual e o artístico. Observando o Salão de 36 a partir desse prisma, e acompanhando os postulados de Velloso e Sirinelli, é possível afirmar que os organizadores do evento reconheciam a fragilidade do campo intelectual de sua época e procuravam meios de aproximar as instâncias produtoras de cultura para renovar o mundo das artes da capital mineira. Essa postura pode ser observada, inclusive, em uma entrevista concedida pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima à Folha de Minas, em que confirma essa análise sobre a condição do artista:

Reconhece que os artistas entre nós ainda não estão, infelizmente em condições de se entregar inteiramente às criações de seus espíritos. [Viver de arte]. Mas é preciso ter como demonstraram ter os artistas modernos de Bello Horizonte, coragem para enfrentar, todas as vicissitudes para educar o povo, para criar um ambiente mais favorável para a arte. (FOLHA DE MINAS, Ed. 597, 25 de setembro de 1936, p.4)

Os artistas de Belo Horizonte seriam, no entender de muitos dos artigos publicados na Folha de Minas, capazes de renovar e, ao mesmo tempo, preservar a continuidade histórica da região. Poderiam, ainda, harmonizar diferentes influências culturais sem perder de vista o que era considerado o cerne da “mineiridade”. Para Fernando Dias, a ideia de “mineiridade”, tal como defendida nos primeiros anos do século XX, incluía a tradição repensada, a conciliação de lealdades e o apelo à razão. Segundo Dias, o modernismo em Minas Gerais, calcado nessa ideia de “mineiridade” não teria rompido com a tradição intelectual mineira, mas a valorizado de forma crítica: “*a ruptura era tão somente com padrões estéticos já gastos e que vigoravam à época da irrupção do movimento.*” A conciliação entre as dimensões regional, nacional e universal estabeleceram um “tradicionalismo cosmopolita” que Velloso chama de “*mineirismo e o sentimento de mundo*”.

As matérias publicadas na Folha de Minas, por sua vez, valorizam justamente esse rompimento com os valores estéticos acadêmicos que teriam marcado a arte na capital até então. São destacados os temas que mostram a miséria de populações esquecidas pela sociedade local, e a apresentação dessa realidade é interpretada como uma ação de “vanguarda”. Exemplo dessa interpretação pode ser encontrada em matéria de Fritz Sales, em que são identificadas obras de importância e seus aspectos fundamentais:

O maior de todos mesmo é a “miséria”, que expressão nos olhos do menino esfarrapado ao lado da mãe esfarrapada; que grande protesto na mudez daquelles famintos! Porque os grandes protestos são sempre mudos (...) São instantâneos urbanos, verdadeiros recortes da cidade, feridas da cidade tão linda, talvez não sejam admirados como merecem. Pois Fernando, Delpino e Erico são os vanguardistas da exposição(...) Fernando ficará como artista que vive sua hora, que sente sua ephoca, que soffre e pensa e se define a frente da grande tragédia social contemporânea. (FOLHA DE MINAS, Ed. 580, P.5, 6 de setembro de 1936, p.5)

Foi possível observar, no entanto, que o discurso sobre a modernização não deixou de incluir a convivência com aspectos tradicionais da cultura mineira. Em artigo na Folha de Minas de 20 de setembro de 1936, Dimitrieff Diniz, reconhece o Salão de 1936 como singular para valorização das artes em Belo Horizonte, mas saúda sua predisposição para conviver com a arte tradicional:

Essa iniciativa, no que me parece, não teve absolutamente o intuito único e commum de disputar prêmios oficiais e nem o de vendas de quadros para desentendidos, o que muito aumenta o seu mérito (...) É uma exposição eclética, onde não foram proibidos trabalhos de quaesquer espécies e que não se preocupou com a fixação de uma technica convencional. (FOLHA DE MINAS, Ed. 593, 20 de setembro de 1936, p. 5)

A crítica de Dimitrieff Diniz aponta para a conciliação e a ausência de proibições. Não haveria razão, seguindo o raciocínio do autor, para que se restringisse o acesso ao Salão. O ecletismo seria, na verdade, um mérito ao proporcionar ao visitante uma visão mais ampla do panorama artístico local. Ao mesmo tempo, o autor reconhecia que o evento artístico contribuía para afirmar determinados nomes no mercado ainda incipiente das artes plásticas e reproduzia hierarquias sociais e políticas, como no caso dos desentendidos que compravam quadros aos montes para tentar simular conhecimento e requinte.

Uma crítica mais ofensiva ao Salão foi veiculada pelo jornalista Jair Silva, em coluna de título “Subterrâneo dos artistas”. Nela, Jair Silva questionou a opção dos organizadores de realizar o evento em um bar, confrontando-a com a prática de realizações de exposições em ambientes clássicos utilizada por Aníbal Mattos

O Sr. Aníbal Mattos installou- se sem bebidas no Theatro Municipal. Os artistas novos foram discutir a arte na penumbra de um bar. São opposicionistas. Não concordam com a evidência concedida em Minas ao pintor Aníbal Mattos, campanha desnecessária porque o nosso público já é suficiente para mais de uma exposição. (FOLHA DE MINAS, Ed. 591, 18 de setembro de 1936, p.3)

Em consonância com a interpretação de “Dimitrieff Diniz”, Jair Silva defende os benefícios da convivência entre diversas correntes, expressa na realização de dois eventos artísticos quase que simultaneamente. No entanto, parece encarar os novos artistas como “iconoclastas” ao dotarem seu evento de uma atmosfera não habitual aos eventos artísticos. O autor da matéria vai além, ressaltando que a realização do evento em um bar valoriza o consumo de bebidas. Não por acaso, a ausência de bebidas no evento organizado no Teatro Municipal por Aníbal Mattos foi citada na matéria. Segundo Silva, os

organizadores e alguns dos artistas que participaram do Salão de 36 se preocuparam em se distanciar daqueles já consolidados em Belo Horizonte, tendo nisso o único motivo de sua arte. Essa arte “oposicionista”, entretanto, não teria fundamento maior e mais profundo, sendo opaca e criticável.

Quanto a pintura não dou opinião, por achar melhor os retratos da Kodak. Pelo mesmo motivo por que ao invés de arithmetica, prefiro as maquinas de calcular. Apenas admiro pessoas que ainda dispõem de tempo para ficar misturando tinta. (FOLHA DE MINAS, Ed. 591, 18 de setembro de 1936, p.3)

A crítica de Jair Silva não deixa de ser interessante, também, pela mistura de imagens tradicionais e modernas. Ao mesmo tempo em que valoriza o aspecto tradicional dos eventos artísticos, realizados em salões e marcados pelas normas de sociabilidade das elites políticas locais, o autor revela sua predileção pelas novas tecnologias e formas de obtenção de materiais ao ironizar as misturas de tintas que deram origem a novas tonalidades utilizadas em algumas das obras “modernas”. Apenas o “tempo livre” levaria à experimentação de tais misturas, e aqueles dotados de tempo livre seriam aqueles que não se dedicam ao trabalho. A crítica velada aos jovens com “tempo livre” mostra como havia uma imagem sobre o artista difundida na sociedade da época. Esse artista seria uma pessoa respeitável que observaria as normas de etiqueta e conduta típicas das elites. A contestação dessa representação do artista pelos organizadores do Salão de 36 mostra como o que estava em jogo, também, eram as lutas simbólicas pela afirmação dos sujeitos no presente histórico da Belo Horizonte da década de 1930. Aqui fica claro como as representações não podem ser dissociadas de seus criadores, dos lugares que estes ocupam na sociedade e nas práticas que formam as experiências concretas da vida no mundo. Ao postularem diferentes lugares para o artista, a arte “moderna” e as instituições artísticas, os envolvidos nos debates públicos em Belo Horizonte no ano de 1936 procuraram significar suas próprias experiências de vida e projetar as ações consideradas mais adequadas para a consolidação de uma cidade “moderna”. Interpretação do passado, ação no presente e expectativa de futuro, fundiriam em representações que, como vimos, possuem nuances que permitem identificar uma “modernidade conservadora” em Minas Gerais do princípio do século XX.

A análise das matérias publicadas na Folha de Minas em 1936 mostram a recepção do evento pela sociedade de Belo Horizonte e o impacto causado nos círculos artísticos e intelectual. Nesse sentido, foram elaboradas interpretações positivas e negativas, sem que isso significasse uma dicotomia estanque. O discurso jornalístico do principal periódico mineiro do período mostra como tanto as visões da “vanguarda” quanto as de críticos dos novos “opositores” se fundamentavam em uma mistura de aspectos da tradição e da modernidade como forma de experiência tipicamente mineira do mundo.

Além disso, o discurso do jornal Folha de Minas a respeito do evento no Cine Brasil destaca “*uma comunidade política imaginada*” (ANDERSON, 1998, p. 32), no caso, a do corpo de cidadãos de Belo Horizonte. Essa comunidade, fundada em tempos pouco recuados da história mineira e brasileira, fundava sua modernidade a partir das imagens da tradição, criticando-as e reforçando-as. O sucesso do Salão Bar Brasil seria o atestado de entrada de Belo Horizonte na modernidade. A “primavera” da cidade teria sido inaugurada por uma geração de artistas que, mesmo tendo se colocado como opositores das correntes tradicionais, não teriam freado seu desenrolar, operando uma conciliação benéfica para a sustentação da nova sociedade que se formava na capital republicana.

“Enorme sucesso está alcançando a mostra do “Bar Brasil”, toda a cidade, pelo que possui de mais illustre tem desfilado ante os quadros ali expostos e aos quaes não poupa elogios(...)A iniciativa marcou o início de uma nova época na vida artística na capital mineira.” (FOLHA DE MINAS, Ed. 589, 16 de set de 1936, p.4)

Esse sentimento de “novos tempos” não era, por sua vez, algo isolado ao discurso artístico mineiro. O processo político que permeou o governo Vargas levaria, em 1937, à instauração do Estado Novo, regime ditatorial fundamentado na ideia de que seria necessário aprofundar as mudanças pregadas pela Revolução de 30. Esse discurso deixava em segundo plano uma grande luta entre o poder central e os poderes regionais para a afirmação de suas legitimidades. O processo de centralização levou a uma reação por parte das elites locais, que passaram a valorizar os aspectos peculiares de suas formações. Nessa luta de representações diversas identidades emergem dos discursos de intelectuais, artistas e jornalistas que criam e participam de comunidades baseadas em um suposto companheirismo. Esses discursos, como vimos nas páginas anteriores, “traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.”(CHARTIER, 1990, p.19)

### Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 2. Ed. rev. São Paulo: Perspectiva/ Ed. USP, 1972
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo. Cia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte/ coordenação editorial de Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.
- \_\_\_\_\_. A curadoria como História da Arte: Aspectos da escrita da história da arte em Belo Horizonte. VIII EHA- Encontro de História da Arte- 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1992
- ARRUDA, Rogério Pereira de. *Álbum de Bello Horizonte: signo da construção simbólica de uma cidade no início do século XX- Belo Horizonte: UFMG/ FAFICH, 2000.*
- BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: RÉMOND, RENÉ. (org.) *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha. - 2.ed.- Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: *Constelação Capanema: intelectuais e política/ Helena Bomeny (Org.)*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista(SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1990
- CEDRO, Marcelo. *A administração JK em Belo Horizonte e o diálogo com as artes plásticas e a memória: um laboratório para sua ação nos anos 1950 e 1960*. ArtCultura, Uberlândia, v.9, n.14, p.127-142, jan.- jun. 2007.
- COSTA, Maria Cristina de Oliveira. *Jornais de Belo Horizonte- 2ª fase: 1926-1970. histórico e localização*. Belo Horizonte, Escola de Biblioteconomia da UFMG, 1970.
- DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. Belo Horizonte: Ebrasa, 1971.
- DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *BH: horizontes históricos*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1996.
- FABRIS, Annateresa. *Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização*. ECA/ Universidade de São Paulo, 1993.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LCT, 2013.
- LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno – São Paulo*. Fundação Editora da UNESP, 1997.
- LINHARES, Joaquim Nabuco. *Itinerário da imprensa de Belo Horizonte 1895-1954*. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, cen-

tro de estudos históricos e culturais, 1995.

LIPPI Oliveira, Lucia. Questão nacional na primeira República. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres da (org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno – São Paulo*. Fundação Editora da UNESP, 1997.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. 2.ed., 1ª reimpressão.- São Paulo: contexto, 2008.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3.ed., São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1991.

PEREIRA, André Mascarenhas. LOPES, Leandro Alves. FONSECA, Mônica Eustáquio. *A trajetória de um modernista: o itinerário artístico de Delpino Junior (1905-1933)*, 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés. O moderno e o contemporâneo na arte de Belo Horizonte. *Varia Historia*, Belo Horizonte, nº18, Set/97, p.227-238.

RIBEIRO, Marília Andrés. O modernismo brasileiro: arte e política. *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.14, p.115-125, jan.-jun. 2007.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Cidades Capitais do Século XIX: Racionalidade, cosmopolitismo e transferência de Modelos/ Heliana Angotti Salgueiro (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SIRINELLI, Jean- François. Os intelectuais. In: RÉMOND, RENÉ. (org.) *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha. - 2.ed.- Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História e modernismo* - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Coleção História &... Reflexões, 14)

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

VIEIRA, Ivone Luzia. *O modernismo em Minas: Salão do Bar Brasil*. Catálogo da Exposição. Museu de Arte de Belo Horizonte e Casa do Baile, Pampulha; Museu de Arte Contemporânea da USP e Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1986.

### Fontes:

“Exposição de arte mineira”. FOLHA DE MINAS, Ed.572, p.3, 28 de agosto de 1936.

SALLES, Fritz Teixeira. A exposição de arte. FOLHA DE MINAS, Ed.580, p.5, 06 de setembro de 1936.

“Inaugura-se hoje a brilhante mostra de arte mineira”. FOLHA DE MINAS, Ed. 583, p.11, 10 de setembro de 1936.

“Uma exposição de arte moderna que se inaugura”. FOLHA DE MINAS, Ed. 584, p.4, 11 de setembro de 1936.

“Revelação”. FOLHA DE MINAS, Ed. 586, p.3, 12 de setembro de 1936.

“O enorme sucesso do salão dos artistas modernos”. FOLHA DE MINAS, Ed. 589, p.4, 16 de setembro de 1936.

SILVA, Jair. Subterrâneo dos artistas. FOLHA DE MINAS, Ed. 591, p. 3, 18 de setembro de 1936.

DINIZ, Dimitrieff. A exposição de arte moderna. FOLHA DE MINAS, Ed. 593, p.5, 20 de setembro de 1936.

“Encerrada a exposição de arte moderna”. FOLHA DE MINAS, Ed. 597, p.4, 25 de setembro de 1936.