

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

João Batista Claudino Júnior

O Centenário e a Semana:

1922 na revista *Ilustração Brasileira*

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História, da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação da Professora Dra. Luciene Lehmkuhl.

Uberlândia, Novembro de 2009.

CLAUDINO JÚNIOR, João Batista. (1984)

O Centenário e a Semana: 1922 na revista *Ilustração Brasileira*

João Batista Claudino Júnior – Uberlândia, 2009

64 fls.

Orientadora: Luciene Lehmkuhl

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Revista *Ilustração Brasileira* (1922); Centenário; Semana; Arte;

João Batista Claudino Júnior

O Centenário e a Semana: 1922 na revista

Ilustração Brasileira

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Luciene Lehmkuhl – Orientadora

Professora Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro

Professora Dra. Josianne Francia Cerasoli

Agradecimentos:

À minha orientadora e amiga Luciene que acreditou em mim e nas possibilidades levantadas pela pesquisa, sua atenção, cuidado e respeito durante todo o período da orientação;

À Maria Elizabeth pela participação na Banca Examinadora, suas considerações, seus conselhos e suas lições de vida;

À Josianne pela sua participação na Banca Examinadora, sua leitura atenciosa e ponderações;

Aos amigos da UFU, de curso, de vida, de momentos alegres, outros nem tanto e também nos momentos emocionantes, como esse!!!

Karina pelo seu companheirismo, apoio, felicidade e paz transcendentais. Você é mais do que minha amiga, é minha irmã, minha “marida”!!!!!!!!! (risos)

Fernanda por sua perspicácia, inteligência, apoio e consciência em momentos etilicamente desafiadores (você sabe do que estou falando);

Carolina por sua alegria, espontaneidade, por existir na primeira semana de aula quando cheguei à UFU perdido (lembra-se?);

Nathalia que mesmo estando longe é uma amiga maravilhosa. Sinto saudade dos nossos momentos vividos aqui em Uberlândia!

Aos também queridos amigos de farras, conversas e devaneios (desculpa se me esqueci de alguém) Carlos, Andréia, Fernanda (13 anos de amizade é muita coisa não é amada?), Guilherme (Mara!), Fatieli, Guilherme (Kbelo), Mariana, Camila, Meiriluce, as titias Darci e Maria de Fátima, Cindy, Amanda, Miguel, Flávio (Benhê), Ludiel (Lud), Bernardo, Brunão, Thiago (Thi), Ricardo, Marina e Mauricio (amigo eterno);

À minha família, meu pai (João Claudino), mãe (Dailma) e irmãos Patrícia, Matheus e Hugo pelo apoio, pelo amor, pelos conselhos e por me aguentarem!!!!!!!!!!!!

Aos funcionários do CDHIS e do Instituto de História em especial à Maúcia, Dulcina e João.

Resumo: Este trabalho analisa os registros das comemorações pelo Centenário da Independência e a ausência de registros da Semana de Arte Moderna nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*, nos exemplares das edições comemorativas pelo Centenário, referentes aos meses de outubro, novembro e dezembro do ano de 1922, existentes no acervo do CDHIS.

Sumário:

Introdução.....	8
Capítulo 1 - O Centenário da Independência na revista <i>Ilustração Brasileira</i>	
1.1 - A <i>Belle Époque</i> e os anúncios da modernidade.....	16
1.2 - Objeto e documento: a revista <i>Ilustração Brasileira</i>	18
1.3 - O Centenário na revista.....	27
Capítulo 2 - <i>Ilustração Brasileira</i>: Entre o moderno e o tradicional	
2.1 - A arte em <i>Ilustração Brasileira</i>	35
2.2 - A Semana em <i>Ilustração Brasileira</i>	47
Considerações Finais.....	57
Referências Bibliográficas.....	60

Lista de Ilustrações:

Capa: Detalhe da capa de *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Outubro, nº. 10. 1922.

Fig.1: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Out., nº 10, Capa. 1922.p. 20.

Fig.2: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Novembro, nº 11, Capa. 1922.p. 20.

Fig.3: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Dezembro, nº 12, Capa. 1922.p. 20.

Fig.4: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Nov., nº 11, 1922. s/p.p. 21.

Fig.5: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Out., nº 10, 1922. s/p.p.24.

Fig.6: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Nov., nº 11, 1922. s/p.p.25.

Fig.7: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Out., nº 10, 1922. s/p.p.36.

Fig.8: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Nov., nº 11, 1922. s/p.p.37.

Fig.9: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Dez., nº 12, 1922. s/p.p. 38.

Fig.10: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Out., nº 11, 1922. s/p.p.41.

Fig.11: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Out., nº 11, 1922. s/p. p.43.

Introdução

Costumo dizer que, ao me matricular no curso de História em 2005, meu destino ali já estava, em minha mente, praticamente traçado. Foi fruto de um processo de muita análise e tempo, um ano desde que terminei o colegial e me confrontei com a necessidade de decidir a escolha profissional que permearia todo o restante da minha vida.

Quando afirmo isso, me refiro também ao fato que desde as primeiras aulas e o conhecimento apresentado pelos professores busquei encontrar no curso um “tipo” de feitura de História que me interessasse e que de alguma maneira relembresse uma experiência agradável do passado, apresentado pela primeira vez em conversas com minha professora de literatura no curso pré- vestibular chamada Lila de Almeida Rêgo, a observação de fatos históricos através do estudo de obras de arte produzidas por inúmeros artistas no decorrer dos séculos.

Porém, com um apressado primeiro olhar não encontrei no curso essa perspectiva que tanto me motivava. No entanto, durante o segundo ano do curso na disciplina Tópicos Especiais em História Medieval, uma professora me chamou a atenção por sua forma de trabalhar com a História, era Luciene Lehmkuhl, em suas aulas sobre o imaginário medieval, o cotidiano, as canções, a estilização do amor cortês, a visualidade e a arte produzidas no período. Essa perspectiva me encantou e bem ali, meu destino mentalmente traçado já começava a dar seus primeiros passos. Assim em conversas posteriores Luciene me mostrou que essa forma de feitura da História poderia se concretizar, esse transitar entre as mais diferentes áreas do conhecimento seria possível no campo historiográfico.

Entre os anos de 2006 e 2007, participei de um grupo de estudos dedicado a debater escritos de historiadores que se dedicaram a elucidar novas problemáticas e novos paradigmas no âmbito da cultura, principalmente com relação à interdisciplinaridade e o estudo das imagens como elemento propiciador de conhecimento histórico. A partir de meados do século XX o campo historiográfico se

abriu para o estudo das imagens (pinturas, fotografias, cinema), ou seja, a História e seus historiadores buscaram abarcar novos assuntos e novas problemáticas usando o campo imagético como objeto de pesquisa, passando a observar os mais diversos fatos históricos por meio de análises iconográficas.

Os historiadores passaram a buscar a interdisciplinaridade, entendida como a união das teorias e métodos de análise da própria História com métodos, teorias, objetos e problemáticas pertencentes a outras esferas do conhecimento. Assim aproximavam-se os campos das artes, das ciências sociais, da antropologia, favorecendo com isso, o uso de novas fontes e criando novas problemáticas, como mostra o historiador cultural estadunidense adepto da interdisciplinaridade e dos preceitos da Nova História Carl E. Schorske, para ele, esse novo modo de feitura da História agia

(...) contra a orientação teleológica predominante na História, com sua ênfase diacrônica, eles (os novos historiadores) desenvolveram um contraprojeto a História organizada em quadros sincrônicos, em que componentes da vida cultural mais diversos e, com frequência conflitantes – instituições, produção artística e intelectual, costumes, relações sociais- podiam ser exibidos em corte transversal, num panorama horizontal.¹

Quanto à interdisciplinaridade, Schorske também é direto e afirma que Clio – a musa da História, uma analogia usada pelo autor em seu texto para representar a própria História que sob essa nova perspectiva está livre, aberta a novos campos vastos em conhecimento e possibilidades - *(...) pela primeira vez em sua longa vida, Clio (...) escolhe seus parceiros com liberdade²* levando em consideração seus próprios interesses e de seus historiadores que se debruçaram sob as mais diversas fontes e desenvolveram através de estudos e análises destas os mais diversos escritos.

Dentro deste campo de estudos histórico-culturais, destaco os escritos do historiador francês Roger Chartier que aborda o estudo da História através das

¹ SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo, Cia das Letras, 2000, p. 249.

² *Idem. Ibidem.* p.255.

representações do mundo e das sociedades dos mais diferentes períodos. Chartier define a História Cultural de duas maneiras primeiramente como

*(...) análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo e de um espaço.*³

Na segunda acepção Chartier pensa que a História Cultural deve ser entendida

*(...) como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único (...), dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao Mundo.*⁴

Ou seja, Chartier mostra a possibilidade de análise da História através do amplo espectro das criações humanas cujo objetivo primordial é explicar, dar significado ao mundo, indo além de textos escritos, utilizando imagens, sons, traços culturais, práticas sociais, outros elementos pertencentes à esfera política, social e cultural do mundo e de suas sociedades.

Buscando compreender esse interesse desenvolvido por diversos historiadores sobre o campo dos estudos da imagem e de suas relações com a História, outros autores também se debruçaram sobre o tema na tentativa de esmiuçar suas particularidades. Enumero dois deles, Peter Burke em seu livro *Testemunha Ocular: História e imagem* e *História & Imagens* de Eduardo França Paiva, ambos utilizam uma linguagem simples e de fácil entendimento visando um público amplo, dentre pesquisadores e professores de todos os níveis de ensino. Os dois autores iniciam no mesmo ponto de partida ao defenderem que a imagem “fala alguma coisa”, não sendo um mero adorno que serve apenas para ilustrar os textos, ambos pensam a imagem como um documento

³ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 2002, p. 27.

⁴ Idem. Ibidem. p. 27.

(...) constantemente descritas como refletindo o mundo visível ou o mundo da sociedade (...) a arte pode fornecer evidências para aspectos da realidade social que os textos passam por alto.⁵

Ou seja, são

(...) como registros históricos realizados por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico. São registros com os quais os historiadores e os professores de História devem estabelecer um diálogo contínuo. É preciso saber indagá-los e deles escutar as respostas.⁶

Ambos também são enfáticos em dizer que trabalhar com o campo imagético e suas relações com a História não é um exercício simples, não devemos tratar as imagens como verdades prontas e acabadas, devemos pensá-las como construções de uma determinada época, levando em consideração as intenções do artista, do retratado, do encomendador, dos padrões de gosto vigentes na época, além de outras questões. Devemos assim pensar a imagem como fonte de informação, como “coisas” que participam que estão inseridas no contexto político, cultural, social e econômico de determinado período histórico. O presente trabalho segue essas diretrizes ao analisar algumas imagens publicadas pela revista, reproduções de obras de arte de artistas pertencentes à Escola Nacional de Belas Artes, de cunho mais tradicional, mas de esmerado valor artístico e elementos, traços, “pinçados” das obras de artistas vanguardistas europeus.

Durante as reuniões do grupo de estudo conheci a aluna Geanne Paula de Oliveira Silva, que sob a orientação de Luciene desenvolvia um projeto de pesquisa sobre a propaganda estadonovista nas páginas da revista *Ilustração Brasileira*. Assim tomei conhecimento da existência no acervo do CDHIS – Centro de Documentação e Pesquisa em História, de vários exemplares da revista inclusive alguns do ano de 1922 que, até aquele momento, permaneciam não possuindo qualquer pesquisa em andamento.

⁵ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: História e Imagem. Bauru – SP, EDUSC, 2004, p.17.

⁶ PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte, Autêntica, 2002, p.17.

Em visitas posteriores ao CDHIS pude ter em minhas mãos os três exemplares referentes ao ano de 1922, que comemoravam o Centenário da Independência do Brasil. Neles, o que me chamou a atenção nesses primeiros olhares foi a ausência de qualquer referência à Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, de notas acerca do movimento, seus participantes, visto que desde fins do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro (local de publicação da revista), bem como, a cidade de São Paulo se encontravam em uma fremente efervescência cultural, onde novas formas de feitura de obras de arte eram difundidas e cujos realizadores e apoiadores eram figuras proeminentes da *intelligentsia* brasileira.

Com isso a revista ignora as manifestações vanguardistas publicando reproduções de obras de arte de artistas, todos com reconhecido valor artístico, membros da Escola Nacional de Belas Artes instituição de caráter conservador no campo da produção e do ensino de arte. Percebi que a revista louva em suas páginas a ocorrência das comemorações pelo Centenário da Independência dedicando espaço em apresentar todas as preparações para os festejos, o *staff* político envolvidos, as aspirações e esperança de incluir em definitivo o Brasil no quadro das nações modernas.

Também percebi ao folhear a revista e por meio da leitura de seus textos e com a observação das imagens de obras de arte e ilustrações nela publicadas que *Ilustração Brasileira* se apresentava como moderna, através de um *layout* e uma apresentação com viés moderno, utilizando fotografias, ilustrações impressas a cores, uma diagramação inovadora e técnica apurada, mas ao mesmo tempo, tradicional nos campos dos costumes e principalmente no campo dos produtos culturais.

Encontrei na pesquisa a materialização dos meus interesses no âmbito dos estudos históricos, ela reuniu temas e objetos que me chamaram a atenção desde o início do curso de graduação: arte e o estudo de imagens. Bem como o período histórico da publicação da revista, a *Belle Époque* e o seu contexto de transformações, como o crescimento das cidades, a afirmação de um ávido mercado consumidor, o surgimento de novos paradigmas, padrões de comportamento perceptíveis em todos os setores da sociedade. Outro elemento que desperta meu interesse como objeto de pesquisa é a própria revista, um veículo midiático muito rico para o trabalho de um historiador, pois veicula opiniões, textos e imagens muitas vezes inéditos e produzidos no “calor do momento” que sem dúvida, podem trazer para as pesquisas históricas, elementos novos

e pontos de vista diferenciados que podem não ser encontrados facilmente em outras obras trazendo a possibilidade de novas problemáticas, elementos inéditos e diferenciados.

Assim dentro do universo de temas e problemáticas abertas por *Ilustração Brasileira*, constatado através da leitura do que se encontra publicado em sua páginas, realizei algumas escolhas, um recorte necessário, optando em analisar o enfoque dado pela revista às comemorações pelo centenário da Independência. O evento contou com apoio irrestrito da publicação que promoveu a divulgação das mudanças ocorridas na arquitetura e no espaço geográfico da cidade do Rio de Janeiro, tendo como marco a construção de diversos pavilhões que representavam elementos constituintes do meio político brasileiro, a riqueza natural e social da Pátria naquele momento especial. Outro tema de meu interesse que, pela ausência nas páginas da revista, suscitou questionamentos é a ocorrência da Semana de Arte Moderna e a afirmação de um movimento de vanguarda cultural que propunha uma renovação nos modos de criação e recepção de produtos culturais, em um primeiro momento, através da importação de modelos europeus. Busquei entender os motivos que levaram *Ilustração Brasileira* a ignorar esses acontecimentos.

Assim formulando a problemática desenvolvida na pesquisa, busquei refletir esse caráter empreendido pela revista em “escolher” para publicar em suas páginas o que era previamente selecionado e visto como moderno, rechaçando o “demasiadamente” moderno, aquilo que não se adequava à proposta da revista, que poderia afrontar o seu público leitor. Assim, a revista ignorou a Semana e outras manifestações de vanguarda e louvou a construção de um Brasil moderno, focado nas comemorações, publicando fotografias das grandes construções que eram erguidas nos mais diferentes locais da capital, afastando o “abominável” passado colonial.

Durante a pesquisa e no próprio processo de redação vários elementos foram descobertos, novas perspectivas e escritos de pesquisadores que se debruçaram sobre a Semana de Arte Moderna e desmistificaram conceitos que eu acreditava serem inquestionáveis, a aceitação plena por toda sociedade da época dos anseios preconizados pelos modernistas e uma ruptura total no modo de feitura de bens culturais que excluiu todo o passado artístico-cultural a partir daqueles acontecimentos, hipóteses que a própria existência da revista tratou de desmistificar.

Vale ressaltar que nas citações de textos provenientes da revista optei por manter a norma e a grafia, da língua portuguesa, utilizadas na época. Parti também de uma perspectiva crítica da Semana de 22, tratando-a não como um acontecimento “mágico” que instaurou o modernismo que rompeu e relegou, em definitivo, toda e qualquer produção artística de outrora ao esquecimento. Penso o moderno no âmbito da modernidade, e seus movimentos, como o modernismo, um acontecimento fruto de relações entre intelectuais e a sociedade, em construção no país desde fins do século XIX, que causou impacto, gerou questionamentos, crítica dentro dessa sociedade e do crescente mercado editorial e midiático do qual *Ilustração Brasileira* fazia parte.

Portanto, a ocorrência da Semana e o advento da vanguarda modernista, como se apregou, não denotaram naquele momento posições estanques entre os diversos artistas, aqueles vistos como tradicionalistas e ligados a instituições conservadoras e aqueles modernos e que rompiam com o *establishment* instituído. Ou seja, os artistas de cunho mais tradicionalista apresentavam em suas obras traços da arte moderna adquiridos durante suas viagens a Europa, no contato com obras e artistas modernos, os mesmos que encantaram os modernistas de 22.

Assim percebi que alguma coisa não se “encaixava” entre a revista e a arte moderna brasileira propagada pela literatura, uma vez que a revista *Ilustração Brasileira*, parece não corroborar com a noção de que o movimento modernista e a Semana mudaram a esfera da arte no país, que a partir dali toda produção artística foi subitamente delimitada entre o antes e o depois dos eventos realizados entre os dias 11 a 18 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo. A revista, de modo bastante particular, tratou de mostrar que o moderno no Brasil não se deu exatamente nos moldes da Semana de 22.

Capítulo 1

O Centenário da Independência na revista

Ilustração Brasileira

Capítulo 1 – O Centenário da Independência na revista *Ilustração Brasileira*

1.1 - A *Belle Époque* e os anúncios da modernidade

O ano de 1922 foi marcado por expressivos acontecimentos nos campos cultural, político e social. O Brasil passava por grandes transformações que eram sentidas por todas as esferas sociais e as elites, davam andamento ao projeto de inserir o país no contexto da modernidade e da industrialização.

Surgiam, no mundo, diariamente tecnologias inéditas e novas formas de comportamento que alteravam para sempre o cotidiano e a sociabilidade das pessoas, seus modos de vida, hábitos e ideais. Mudavam corações e mentes, inaugurando assim uma época (...) *pródiga em novidades técnicas, a Belle Époque pode ser localizada num quadrante de relativa paz social e prosperidade econômica, situado entre fins do século XIX e a Primeira Guerra Mundial.*⁷ Ou seja, nesse curto espaço de tempo diversas foram as transformações sentidas, o crescimento das cidades especialmente em decorrência das migrações mais acentuadas do campo para a cidade, o surgimento e a gradual popularização do automóvel, das lâmpadas e da luz elétrica, a industrialização, a produção e o consumo cada vez maior de bens industrializados. Mudanças nos paradigmas sociais, na moda, na fisionomia das mulheres e dos homens, nos comportamentos e trejeitos dos indivíduos.

No Brasil destacavam-se o crescimento das cidades, as reformas urbanas, as derrubadas de edificações antigas, em especial as pertencentes ao período colonial, para dar lugar a prédios modernos, mas, como nos mostra Nicolau Sevcenko, das mais diferentes correntes arquitetônicas, criando na cidade de São Paulo, objeto de seu

⁷ LEFEBVRE, Henri. **Introdução a Modernidade**: prelúdios. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1969, p.15.

estudo, um universo exótico, uma (...) *cidade mítica (...) híbrida do convencional com o inusitado, do impostado com o imprevisto.*⁸

Outro setor que também se expandiu nesse período foi a imprensa brasileira, em especial as revistas ilustradas, magazines que publicavam além de textos, poesias e crônicas, diversas ilustrações e imagens, algo que só foi possível a partir da modernização do aparato de impressão, da utilização da cor e a possibilidade da impressão das imagens juntamente com textos, que ocorreu nesse mesmo momento. Essas revistas passaram a publicar em sua páginas instantâneos fotográficos retratando as transformações urbanas, as obras realizadas na capital do país, na cidade de São Paulo, as festas em sociedade, as comemorações de efemérides, sendo porta-vozes da pretensa modernidade, veiculando e fazendo coro da mensagem e dos benefícios que essas transformações provocavam na sociedade.

Na década de 20, conforme mostra Tânia Regina de Lucca, essas diversas revistas ilustradas, como *A Careta*, *Fon Fon* e a *Revista da Semana*, além de publicarem matérias com textos e imagens enaltecendo o advento da modernidade, traziam também um ideal de transformação, de ruptura com as velhas práticas e dogmas, ou seja, as revistas veiculavam uma idéia constante da busca pelo novo, destruindo ou pretendendo destruir os valores do passado, em especial, os pertencentes ao período colonial visto como acúmulo de atrasos e barbáries. Ansiavam, por definição, serem modernas

(...) constituíam-se no produto mais típico e refinado do mercado de bens culturais. Esses periódicos, elaborados para agradar e divertir um público heterogêneo, recorriam em larga escala a imagens, fotos e ilustrações e abordavam extensa gama de assuntos: crônica social e política, humor, moda, crítica teatral e de arte, (...) notas sobre casamentos, batizados, banquetes, retratos de homens públicos, artistas e literatos famosos.⁹

⁸ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na Metrópole**: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992, p.118.

⁹ LUCCA, Tânia Regina de. **Revista do Brasil**: Um diagnostico para a (N) ação. São Paulo: UNESP, 1999, p.56.

Ou seja, tais revistas voltavam-se, principalmente para um público letrado e pertencente aos extratos médios da sociedade e buscavam conquistar esse público através da qualidade estética apresentada, dos seus colaboradores, das fotografias publicadas, das páginas coloridas, buscando levar a esse leitor de classe média um “gostinho” da boa vida e dos costumes das classes mais abastadas procurando

(...) reforçar o paradigma do cosmopolitismo europeu, mitificando o progresso e o urbanismo acelerado, vincado pelo narcisismo, pelo deleite e a certeza de que tudo permaneceria bem definido tanto para os ricos quanto para os pobres ¹⁰

1.2 - Objeto e documento: a revista *Ilustração Brasileira*

O documento e objeto de estudo dessa pesquisa, a revista *Ilustração Brasileira*, enquadra-se perfeitamente nas descrições propostas por Tânia de Lucca. É uma revista ilustrada, sendo também entusiasta e difusora do caráter de modernidade desenvolvido por outras revistas publicadas no período.

O CDHIS- Centro de Documentação e Pesquisa em História, vinculado ao INHIS- Instituto de História da UFU- Universidade Federal de Uberlândia possui duas coleções distintas da revista *Ilustração Brasileira*. Estas foram doadas, na década de 1990, pelo Dr. Melicegenes Ribeiro Ambrósio que herdou de seu pai os exemplares das revistas além de outros documentos também doados. Uma das coleções existentes no acervo do CDHIS, objeto de meu estudo, refere-se a três edições comemorativas do Centenário da Independência do Brasil, dos meses de outubro, novembro e dezembro, do ano de 1922. Vale salientar que a edição de setembro, também alusiva ao Centenário não se encontra no acervo do CDHIS. Já a outra coleção compreende os números entre maio de 1935 a janeiro de 1944, sendo objeto de duas pesquisas distintas já apresentadas como trabalhos de conclusão de curso e iniciação científica, uma de autoria de Geanne Paula de Oliveira Silva que versa sobre a propaganda política estadonovista veiculada nas páginas da revista e outra de Karina Paim Teodoro de

¹⁰ CAMARGOS, Márcia. Villa Kyrial: Crônica da *Belle Époque* paulistana. São Paulo: SENAC SP, 2001, p.22.

Souza, que mostra o uso da cor pela revista para reiterar noções de brasilidade amplamente difundidas pelo governo no Estado Novo.

A revista, no período compreendido neste estudo, era publicada mensalmente e editada pela Sociedade Anônima O Malho, com sede no Rio de Janeiro, tendo como diretores Álvaro Moreyra (1888 – 1964) o ilustrador J. Carlos e Ezequiel Ubatuba. Possui grande formato 36 x 27 cm, impressa em papel de ótima qualidade de tipo *couché*. O número de páginas das edições analisadas variava entre 250 a 300 páginas, lembrando que eram edições especiais, a revista não possui marcação de páginas e o preço - alto para os padrões da época – era de 2\$000 (dois mil reis) por número e 30\$000 (trinta e cinco mil reis) pela assinatura anual com doze exemplares. As edições analisadas por serem comemorativas eram mais caras cada exemplar custava 10\$000 (dez mil reis). Para efeito de comparação uma assinatura anual com cinquenta números da *Revista da Semana*, magazine carioca editado pela Sociedade Anônima Cia. Editora Americana, do mesmo ano custava 40\$000 (quarenta mil reis) e o exemplar avulso era vendido a 1\$000 (um mil reis), ou seja, doze exemplares de *Ilustração Brasileira* eram vendidos quase pelo mesmo valor de cinquenta exemplares da *Revista da Semana*.

Vale ressaltar que essas edições comemorativas apresentam capas também especiais, produzidas em papel de maior gramatura que as demais revistas, contando com a reprodução de imagens de variados tipos como fotografias, desenhos e reproduções de obras de arte, retratando figuras de renome e peso para a instauração do regime republicano, figuras da História. Na capa da edição de outubro (figura 1) José Bonifácio de Andrada e Silva (1763- 1838) naturalista, estadista e poeta brasileiro, conhecido pelo epíteto de "Patriarca da Independência". Na edição de novembro (figura 2) Joaquim Gonçalves Ledo (1781-1847), ferrenho adversário político de José Bonifácio, foi um dos promotores do Dia do Fico e mais tarde também um dos promovedores da Independência. Já na edição de dezembro (figura 3) representando o poder e o apreço à Igreja, lembrando as comemorações natalinas há o Cônego Januario

da Cunha Barbosa (1780- 1846) poeta e também articulador do processo emancipatório.



Figura 1: Capa da edição de Outubro de 1922: Enaltecer o passado.



Figura 2: Capa comemorativa da edição de Novembro de 1922.



Figura 3: Capa da edição de Dezembro: preocupação e vinculação com a Igreja.

O conteúdo veiculado nas edições analisadas compõe-se de poesias, crônicas, artigos assinados, alguns textos publicados em francês, fotografias, ilustrações, reproduções de obras de arte de artistas vinculados à Escola Nacional de Belas Artes apresentadas em papel especial e com qualidade esmerada, coloridas destoando de outras imagens publicadas nos mesmos números da revista, alguns também coloridos, coladas em papel, o que leva a crer que tais imagens não eram impressas juntamente com as demais páginas da revista, mas eram fixadas posteriormente.

Os textos se dedicavam a louvar a política da época, elencar os políticos e suas respectivas funções dentro do aparato político. Estes textos são frequentemente acompanhados de fotografias das esposas dos embaixadores de diversas nações, fotografias dos próprios embaixadores, do *staff* político, dos governadores, do presidente Arthur Bernardes e dos membros do Congresso Nacional. Além disso, os textos publicados se dedicavam desde a elencar os grandes nomes da História do Brasil que contribuíram para o processo de Independência, a acompanhar eventos de moda, da alta sociedade carioca e paulista, das festas de casamentos, das festas de debutantes, de música e de letras.



Figura 4: Construindo a Exposição do Centenário.

A revista se dedicava, especialmente, a acompanhar as comemorações pelo Centenário da Independência e a glamourosa Exposição do Centenário realizadas em setembro de 1922 na cidade de Rio de Janeiro, publicando fotografias de todo o processo de construção dos prédios da Exposição (figura 4) até a chegada do dia das comemorações.

Nos ensaios fotográficos, abundantes em suas páginas, ficava registrado o anseio da revista em elencar exemplos a serem copiados de um Brasil “moderno” e em franca expansão. Em uma página da edição de novembro a revista publica uma fotografia mostrando o processo de construção de uma grande avenida e outra de um arranha-céu. O mesmo exemplar, páginas a frente, apresenta a reprodução de um quadro de autoria de Jean Baptiste Debret (1768- 1848) artista francês que integrou a Missão Artística Francesa (1816) que retratou o Brasil colonial e foi fundador da Academia de Artes e Ofícios, logo abaixo dessa reprodução, apresenta paisagens rurais e de floresta, anunciando *O Velho Rio de Janeiro*.¹¹ Na mesma edição publica um desenho de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) pintor alemão que viajou e retratou o Brasil entre os anos de 1822 e 1825, com os dizeres *Uma floresta brasileira, ha cem annos*.¹² Tais imagens publicadas criam um efeito comparativo claro entre o Brasil a ser esquecido e vilipendiado e aquele que está paulatinamente sendo construído e almejado. *Ilustração Brasileira* reivindicava assim uma posição clara da necessidade do Brasil “ser moderno”, para além de uma ideologia política restritiva, mas expresso ali mesmo em suas páginas através do uso de (...) *ilustrações, cores, visualidade e beleza* [que] *aparecem como sinônimos de modernidade*¹³, como afirma Tânia de Lucca ao analisar as revistas ilustradas. Especificamente no caso da revista *Ilustração Brasileira*, poderemos incluir as fotografias como elementos definidores deste anúncio de modernidade.

No campo artístico *Ilustração Brasileira* também se dedicava a louvar um determinado modo de feitura de obras de arte, publicando em diversas páginas obras pertencentes à pintura de matriz tradicionalista, de artistas vinculados à Escola Nacional

¹¹ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11. Novembro 1922. s/p.

¹² Idem. Ibidem.

¹³ LUCCA, Tânia Regina de. *Op.cit.*, p.58 e 59.

de Belas Artes, pondo de lado novas manifestações artísticas que aconteciam em especial o modernismo capitaneado por Oswald e Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anta Malfatti e Di Cavalcanti, personalidades que em conjunto com outros artistas realizaria a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal da cidade de São Paulo no mesmo ano de 1922.¹⁴

Quanto às poesias também abundantes nas páginas da revista, ganhavam “tratamento especial” eram ilustradas em todas as edições pelo chargista e artista José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950), mais conhecido por J.Carlos. Artista de grande destaque que produzia ilustrações para diversas publicações brasileiras. As ilustrações eram feitas por encomenda ao artista e versavam, sobre o assunto do qual tratava o poema ou o texto publicado, como observado no poema *Anciedade* de autoria de Cruz e Souza, publicado na edição de outubro, (figura 5) que em suas estrofes diz

*Esta anciedade que nos enche o peito,
Enche o céu, enche o mar, fecunda a terra,
Ella os germens puríssimos encerrá (...)
Em jorros crystalinos o direito,
A par vencendo as convulsões da guerra,
A liberdade que abra as azas e erra,
Pelos caminhos do Infinito eleito. (...)*¹⁵

A imagem que ilustra a página mostra uma figura feminina, angelical e dotada de asas traçadas em vermelho, vestindo uma túnica branca, com cabelos curtos, semblante tranqüilo, como em um profundo estado de êxtase. Uma figura que sintetiza elementos modernos, a pose, as vestimentas o biótipo, o cabelo e trejeitos pertencentes a uma melindrosa, “(...) *a jovem mulher moderna, urbana, de temperamento arrojado e preocupada em valorizar os encantos do seu corpo.*”¹⁶

¹⁴ Mais adiante abordarei especificamente esse assunto.

¹⁵ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10. Outubro 1922, s/p.

¹⁶ **Nosso Século**: Memória Fotográfica do Brasil no século 20. 1910/1930. v.2 São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 107.



Figura 5: Poesia de Castro Alves e ilustração de J. Carlos.

Entre os poetas que figuravam nas páginas da revista, desde o já citado Castro Alves, encontram-se também Olavo Bilac, Mário Pederneiras, Augusto dos Anjos entre outros menos conhecidos. Na edição de novembro, (figura 6) Olavo Bilac publica o poema *As Estrellas* cujas estrofes dizem:

*Desenrola-se a sombra no regaço,
Da morna tarde, no esmaiado anil
Dorme, no offego do calor febril;
A natureza molle de cansaço
(...)
E enquanto lentas sobre a luz terrena,
(...)
- Uma divina musica serena
Desce rolando pela vossa luz
Cuida-se ouvir, ovelhas de ouro: A Avena
do invisível pastor que voz conduz...*¹⁷

¹⁷ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 12. Dezembro 1922. s/p.

Bilac versa sobre o anoitecer em terras brasileiras, o calor do sol poente e as primeiras estrelas que aparecem como que controladas, no céu. J. Carlos para ilustrar sua composição criou uma figura um tanto andrógina, com as pernas à mostra, posição compenetrada e com cabelos curtos, sustentando um grande cajado nos braços. Os lábios tocam uma flauta que comanda as estrelas, as quais aparecem às centenas circundando a figura e tomando toda a composição.

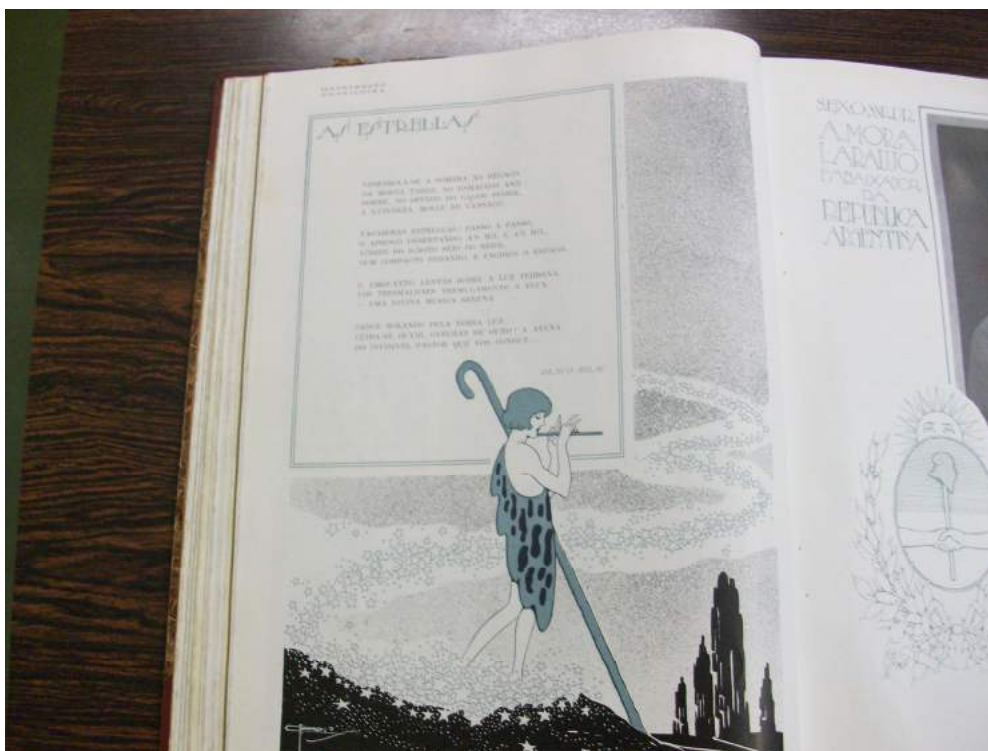


Figura 6: Poema de Olavo Bilac e ilustração de J. Carlos.

Cabe salientar que esses poemas e seus respectivos autores publicados pela revista são também componentes do viés artístico-cultural louvado pela *Ilustração Brasileira*, ou seja, são artistas pertencentes à corrente tradicionalista, como o Barroco, o Arcadismo, o Romantismo, o Realismo, o Simbolismo e O Parnasianismo do campo artístico brasileiro. Isso fica ainda mais evidente na edição de novembro onde é publicado o famoso poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, ornado nas páginas da revista por grandes palmeiras coloridas de um amarelo forte. Canção de formato poético

pertencente a escola literária romântica, louva as belezas naturais do Brasil e acabou se transformando em uma espécie de porta-voz da esperada Nação brasileira.

Vale ressaltar que não é minha intenção desqualificar a poesia tradicional, nas suas diversas acepções, movimentos e correntes estilísticas, reconhecidamente de valor estético inestimável. No entanto, a questão a qual me dedico a refletir e que instigou a realização da pesquisa que gerou este trabalho, abordar as razões pelas quais a revista não apresenta em suas páginas poemas ditos “modernos”, de poetas ditos “modernos”, com formas e ritmos diferenciados, como os publicados pela revista modernista *Klaxon*. Verifiquei desde o primeiro contato com os exemplares que apesar da revista ter sido publicada posteriormente a realização da principal ação que marcou o movimento modernista (Semana de 22, ocorrida no mês de fevereiro), não deu voz aos artistas que no campo cultural propuseram mudanças, a criação de novos paradigmas e problemáticas e a superação de tradicionais dogmas do campo artísticos.

Ilustração Brasileira diferentemente de outras revistas publicadas no período, não traz, nas edições analisadas, grandes editoriais, ou escritos produzidos pelos seus editores. Na edição de outubro consta um pequeno texto, não assinado, que louva o êxito alcançado pela edição de setembro, a primeira comemorativa do Centenário da Independência, que diz

Nunca na imprensa periódica do Rio de Janeiro, uma revista teve o êxito conseguido pela Ilustração Brasileira com o numero de sete de setembro. Nesta capital, horas depois de aparecer a primeira edição comemorativa do Centenário da Independência, não existia mais nem um numero a venda. As remessas para os Estados, embora muito augmentadas, não chegaram para um terço dos compradores.

Hoje, A Ilustração Brasileira do dia maximo de nossa Historia faz parte das raridades, e não são poucos os colleccionadores que por Ella offerecem quantias delirantes...

Isso, é natural, nos trouxe um prazer imenso (...) que nos deu vontade de repetir.

*Aqui esta a Ilustração Brasileira de 12 de outubro.*¹⁸

Aqui é evidenciada a mensagem da revista, anuncia-se como um veículo de comunicação moderno e de sucesso, muito apreciado e que louva em suas páginas um Brasil também moderno e grandioso. Ocorre que a modernidade anunciada na revista é abordada a partir de modelos que conjugam o tradicional e o moderno no campo

¹⁸ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10. Outubro 1922. s/p.

artístico e cultural. Basta observar-se os ensaios fotográficos referentes às comemorações pelo Centenário, nos quais as páginas são compostas apenas por fotografias que, no entanto, mostram os desfiles de soldados em diversos campos de treinamento, onde são evidenciados a ordem, as armas, todo o aparato militar estatal, buscando representar a força e a robustez da nação independente.

1.3- O Centenário na revista

No contexto das comemorações pelo Centenário da Independência, a revista se dedicava a enaltecer os acontecimentos comemorativos. Para tanto gozava de *status* dentro do aparato comemorativo, sendo órgão da comissão executiva do Centenário da Independência. Nas edições de outubro e novembro publicou uma espécie de diário que percorria a semana de comemoração do Centenário, realizado entre os dias 6 a 9 de setembro, que contou com a presença do presidente da República, representantes da Santa Sé, dos Estados Unidos da América, dos países europeus e, com destaque especial, representantes portugueses. As comemorações ocorreram primeiramente na sede do governo, o Palácio do Catete no Rio de Janeiro, posteriormente realizou-se a exposição internacional do Centenário, para a qual foram construídos diversos pavilhões representando o Brasil, suas riquezas, seu povo. Contou-se com a participação de outras nações que também construíram pavilhões como a China que trouxe seus premiados tecidos de seda, Japão, Estados Unidos da América, exemplo de Nação ordenada e moderna, Bélgica, México, Espanha, Itália, Colômbia, Uruguai, Alemanha, Reino Unido, entre outras nações.

A revista dedicou especial importância às comemorações do Centenário da Independência do Brasil, momento visto pela historiografia como de especial manifestação da nacionalidade.

Os sentimentos nacionais se polarizavam na evocação do grande acontecimento para cuja comemoração se faziam os preparativos. Era natural que, nos domínios da arte e da

*literatura, sentíssemos os efeitos de um estado de espírito comum a todos os brasileiros. Procurávamos, então, algo novo, que fosse expressão do Brasil cem anos depois de se tornar uma nação emancipada.*¹⁹

Daí a iniciativa da revista em publicar o que aconteceu durante os eventos realizados em comemoração pelo Centenário de uma forma sistematizada para que todos os seus leitores que não acompanharam os festejos pudessem tomar conhecimento dessa data tão importante. No espaço dedicado ao dia 06 de setembro, a revista publicou os acontecimentos que deram início às comemorações.

*A meia noite, os navios de guerra nacionais e estrangeiros surtos no porto salvaram e 22 holophotes clareavam o céu, enquanto o povo cantava nas ruas o Hymno Nacional, O Hymno à Bandeira e a Canção do Soldado.*²⁰

No alvorecer do dia 07 foi aberta a Exposição e encenada no Teatro Municipal a peça O Guarani, a revista destacou também as solenidades realizadas em outros locais como a inauguração da grande Avenida da Independência em São Paulo, porém a revista se absteve de mostrar maiores iniciativas paulistas e uma delas especialmente conflitante com os ideais das comemorações. Conforme Márcia Camargos, na capital paulista, as elites culturais apoiavam tendências modernizantes, como a Semana de Arte Moderna, e ao mesmo tempo tratavam de erigir o Monumento do Ipiranga, projeto de viés neoclássico do italiano Ettore Ximenes construído no entorno do Museu do Ipiranga.²¹

Assim a revista construiu a idéia de um Brasil centenariamente livre e a passos largos para o seu reconhecimento como nação moderna, mas *Ilustração Brasileira* não mostrou para seu leitor a realidade do Brasil e da capital carioca que segundo Mônica

¹⁹ CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22**: entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 78.

²⁰ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10. Outubro 1922. s/p.

²¹ CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial**: crônica da *Belle Époque* paulistana. São Paulo: SENAC SP, 2001, p.181.

Pimenta Velloso abrigava as comemorações oficiais pelo Centenário visando à construção de uma espécie de

*(...) cidade – cenário, onde construções suntuosas e cerimoniais caros são artifícios para iludir os estrangeiros. A cidade do Rio de Janeiro é pejorativamente denominada “A Veneza do mangue”, ou seja, que esconde suas misérias, (...) a cidade supercivilizada de luzes elétricas convive com escuridões cinematográficas, automóveis de luxo desfilam nas avenidas em meio a batedores de carteira, ruas esburacadas e avenidas de asfalto.*²²

Ou seja, a Exposição amplamente divulgada pela revista foi pensada e realizada visando esconder o viés contrastante presente na capital, visando apresentar ao Mundo o Rio de Janeiro como capital do progresso industrial, como “vitrine do progresso” escondendo, para isso, seu passado colonial, seu povo e sua miséria atual.

Ainda sobre os acontecimentos referentes às comemorações pelo Centenário na edição de dezembro a revista publicou uma matéria assinada por Affonso de E. Taunay (1876 – 1958) historiador brasileiro que foi diretor do Museu Paulista, atual Museu do Ipiranga, entre os anos de 1917 e 1939. A matéria tratou justamente sobre a reforma empreendida no museu, que durou dois anos, sendo reaberto ao público no dia 7 de setembro de 1922.

A reforma, um dos trabalhos relativos à ocorrência das comemorações pelo Centenário, buscava modernizar o museu, com a instalação de uma nova iluminação e melhoria nas condições de higiene sanitária e ainda com a reorganização das 27 salas de exposição e do acervo. Tal anseio fica evidente nas próprias palavras de Taunay que na solenidade de reabertura do museu disse:

Em 1916, no Monumento do Ipiranga, construído para a celebração do nosso magno acontecimento nacional de 1822, como solenemente o declara a sua grande placa inaugural, quase nada havia que lembrasse a tradição brasileira e paulista. Em dois acanhados cômodos, se espalhavam objetos heterogêneos em arrumação sobremodo defeituosa, senão absurda, quadros históricos de envolta com móveis

²² VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, p.187.

desmantelados, objetos velhos, documentos sem valor algum histórico ou arqueológico, ali tendo ido parar ao acaso da boa vontade dos seus doadores. E por cima de tudo, todo este acervo se apresentava muito mal conservado. [...] este absoluto pouco caso pelas coisas nacionais teve conseqüências muito perniciosas. Basta lembrar que neste lapso de 23 anos, em que o Museu quase nada adquiriu para a sua seção histórica, perderam-se ótimos objetos que de São Paulo foram exportados, sobretudo como mobiliário e indumentária. [...] A nomeação do Dr. Armando Prado em 1916, para a diretoria do Museu, veio reintegrar a tradição brasileira no seu verdadeiro lugar, no Ipiranga. [...] Continuamos a seguir-lhe os passos, tanto mais quanto entendíamos que a aproximação do Centenário nos impunha a inflexibilidade desta diretriz nacionalista. Os governos dos Exmos. Srs. Drs. Altino Arantes e Washington Luís sobremodo amparam este surto.

O ilustre Sr. Dr. Oscar Rodrigues Alves, Secretário de Interior do primeiro, carinhosamente auxiliou o Museu e facultou-nos, já em 1917 e 1918, os meios para abrirmos as duas primeiras salas consagradas à tradição paulista, no Ipiranga. Com a aproximação das comemorações centenárias ocorreu, em 1921, a concessão de grande crédito aberto pelo atual governo, graças ao qual pôde a seção de história desenvolver-se notavelmente, apresentando a 7 de Setembro de 1922, oito salas novas, procedendo-se, contemporaneamente, à decoração do edifício, que até então estava vazio de pinturas e estátuas que a arquitetura reclamava.²³

O que chama a atenção é justamente essa reorganização espacial das salas do museu, da qual a revista é entusiasta, proposta por Taunay que resolveu elencar fatos históricos que marcaram a cultura e a História do estado de São Paulo e dedicou, por exemplo, uma sala ao bandeirantismo, colocando ao pé da escadaria interna do museu, uma estátua representando essa figura formadora e representativa do espírito desbravador e empreendedor do povo de São Paulo.

²³ TAUNAY, Afonso de E. **Prefácio**. Anais do Museu Paulista. tomo I, p. III-IV, 1922. Comemorativo do primeiro centenário da Independência nacional. *Apud*: ANHEZINI, Karina. Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: N. Sér. v. 10/11, 2003, p. 45.

No salão de honra, Taunay buscou nas representações artísticas a afirmação do presente comemorativo brasileiro, colocando nesse salão a obra *Independência ou Morte*, mais conhecido como *O Grito do Ipiranga* (1888) de autoria de Pedro Américo (1843-1905), artista que segundo o cronista e colaborador da revista Adalberto Mattos na seção *A Pintura no Brasil*

*(...) foi o artista mais operoso que o Brasil possuiu, desde o início das artes, até os dias de hoje, nenhum outro teve a capacidade de trabalho que elle possuiu (...) criando quadros com a mais segura technica e do mais correcto desenho*²⁴

Contiguamente ao quadro, Taunay instalou um busto de Dom Pedro I, ou seja, dando preferência a figuras de peso e renome histórico, elementos constituintes do passado colonial brasileiro.

O mais representativo foram às escolhas de Taunay para a *decoração symbolica*²⁵ da escadaria do museu, na qual colocou

*(...) na sanca que circunda a clarabóia da escadaria (...) dezoito retratos de grandes vultos da Independência, De um outro lado do lance principal da escadaria, duas bellas placas de bronze recordam ainda nomes próceres da nossa Independência.*²⁶

Na mesma escadaria Taunay dispôs

(...) dezoito ânforas contendo as águas de rios que circunscrevem o território nacional, acrescidos de mais duas ânforas com uma mistura de águas dos rios dos extremos norte e sul e leste e oeste do país. Esta

²⁴ Revista **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, n. 12. Dezembro 1922. s/p.

²⁵ Idem. Ibidem.

²⁶ Idem. Ibidem.

*delimitação fluvial do território reforça o tema do bandeirantismo como elemento fundamental para a criação da nação brasileira.*²⁷

No total Taunay projetou a criação de dezesseis salas de exposições

*(...) sendo oito delas (todas situadas na ala oeste do andar térreo do prédio) dedicadas à história paulista e suas articulações com a história nacional, cujos temas eram os seguintes: 1) Sala das Monções, 2) Sala da Cartografia Colonial e Documentos Antigos, 3) Sala consagrada ao passado da cidade de São Paulo, 4 e 5) Salas de antiga iconografia paulista, 6) Mobiliário brasileiro antigo e retratos antigos, 7) Sala consagrada ao passado da cidade de São Paulo, 8) Arte primitiva, arte religiosa colonial e mobiliário antigo.*²⁸

Com isso a revista desenvolveu e divulgou em suas páginas, a mesma visão defendida pelo Estado, a de louvar o passado, mas um passado previamente selecionado e higienizado, ressaltando fatos e pessoas de destaque e que geravam uma espécie de orgulho e respeito. Isso fica evidente no artigo *Primórdios da Independência* publicado também na edição de dezembro, de autoria desconhecida, nele seu autor lembra o sofrimento da população da colônia sob o jugo da Metrópole, das reclamações e dos exemplos seguidos de outros países que se tornaram independentes bem antes do Brasil. Porém ao mostrar a construção e os atos do movimento emancipatório o autor, elencou justamente as figuras expostas nas paredes do Museu Paulista, ou seja, na visão da revista a Independência não teve a participação do povo, este foi apático e sem ação, assim para *Ilustração Brasileira*

*(...) o povo brasileiro não percebia os salutaros efeitos da liberdade, rebelava-se contra o sofrimento. Si a metrópole lhe ouvesse outorgado no momento, um pouco de regalias, fôra bem possível o fracasso da emancipação.*²⁹

²⁷ MATTOS, Claudia Valladão de. Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: N. Sér. v. 6/7, 2003, p. 126.

²⁸ MATTOS, Claudia Valladão de. *Op.cit.* p.131-132.

²⁹ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 12. Dezembro 1922. s/p.

Ou seja, como se tinha instituído até poucas décadas atrás, o movimento emancipatório foi obra das elites que através de seus esforços únicos em prol de toda a população brasileira, instaurou sozinha a República, processo que segundo a revista não contou com participação popular, não sendo (...) *as aspirações de um povo cômico de seus direitos*.³⁰ Para a revista esse caráter foi terreno fértil para que na recém criada República houvesse o surgimento de uma espécie de desconfiança ao novo governo, pois

*grande parte da opinião pública do país olhava com sobresaltos e sustos a obra da Constituinte, suspeitando que dela não saísse a organização de um governo livre e garantidor dos direitos e liberdades públicas.*³¹

Essa visão, de um povo que não participa e ainda reclama, também foi utilizada para a revista explicar e louvar o país que se modernizava, este também obra de um grupo de pessoas conscientes, benfeitoras e empreendedoras, preocupadas em forjar um Brasil melhor e moderno em prol de todos.³²

Sendo assim a revista louvava a existência e a gradual construção de um Brasil das grandes avenidas, dos arranha-céus, dos automóveis, da eletricidade e com ressalvas, da nova moda e de novos comportamentos, em síntese moderno, porém no campo artístico parece louvar um Brasil de viés marcadamente tradicionalista, tema esse a ser discutido no próximo capítulo.

³⁰ Idem. Ibidem.

³¹ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 12. Dezembro 1922. s/p.

³² Sobre esse tema a historiografia brasileira trabalha a partir de um novo viés como apresentado na obra de José Murilo de Carvalho **Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. O autor parte da idéia que a população carioca se envolveu nas articulações pela instauração do republicanismo, não de uma forma eminentemente política, mas através de manifestações culturais, sociais populares, se afirmando, de forma bastante singular, como cidadãos brasileiros.

Capítulo 2

Ilustração Brasileira:

Entre o moderno e o tradicional

Capítulo 2 - *Ilustração Brasileira: Entre o moderno e o tradicional*

2.1 - A arte em *Ilustração Brasileira*

Como observado *Ilustração Brasileira* louva em suas páginas a existência e a gradual construção de um Brasil moderno, porém esse ideário foi praticado com ressalvas em matérias acerca do campo artístico-cultural, área em que uma contradição foi percebida, para a revista, a arte válida e reconhecida era aquela pertencente às vertentes tradicionais do meio artístico. *Ilustração Brasileira*, em artigos publicados, louva uma arte acadêmica e figurativa, bem como nas reproduções de obras de arte de artistas vinculados à Escola Nacional de Belas Artes, instituição carioca de viés tradicionalista e acadêmico.

Porém a revista sempre atenta a última “moda” publicava em suas páginas uma série de ilustrações que, assim como as demais revistas ilustradas da época, dava:

*(...) emprego a inúmeros artistas que competiam entre si em modernidade, haurida das revistas européias. O resultado gráfico dos trabalhos, tanto na ilustração de textos quanto na publicidade, alcançava níveis notáveis de elegância, expressividade, experimentação de cores, economia de recursos, originalidade de concepção e agilidade de traço, em artistas como Ferrignac, Umberto della Latta, J. Carlos, Belmonte e extraordinário mestre Voltolino.*³³

Desses artistas, vinculados às revistas ilustradas e nomeados por Sevcenko, fazia parte do *casting* da revista *Ilustração Brasileira*, nas edições analisadas, J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha, 1884-1950), artista e *designer* de reconhecido viés moderno, como mostra Julieta Costa Sobral, uma personalidade que demonstrava (...) *uma capacidade de síntese e elegância impressionantes, mesmo para os parâmetros de hoje. Trabalhou em estreita proximidade com as novas tecnologias gráficas e fotográficas.*³⁴

³³ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na Metrópole**: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 235.

³⁴ SOBRAL, Julieta Costa. **J. Carlos, designer**. In: CARDOSO, Rafael (*org.*) O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica (1870 – 1960). São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.125.

Seus desenhos, como a ilustração criada por encomenda, em formato de tríptico, (figura 7) feita para comemorar o Centenário da Independência do Brasil eram assiduamente publicados na revista. O tríptico citado apresenta em seu primeiro quadro índios avistando navios portugueses no ano de 1500, no quadro central uma figura feminina, de cabelos curtos e roupas esvoaçantes, com as mãos livres de grilhões recém rompidos. Clara alusão à liberdade alcançada em 1822, essa figura apresenta uma expressão de êxtase, como as figuras anunciadas por Sevcenko³⁵ que se tornavam na época constantes nas revistas ilustradas em circulação nas metrópoles. No último quadro a mesma figura é apresentada em uma postura mais severa, de traços sóbrios, portando sob as costas, um manto azul ornado por estrelas brancas, alusivo à bandeira por ela empunhada, os cabelos curtos e ordenados com o barrete frígio, uma alusão a República conquistada em 1889 e sua necessária seriedade. Vale ressaltar que na parte inferior da página, aparecem as datas e os brasões alusivos a cada acontecimento. Na conquista do território, em 1500, o brasão representando o Reino Unido de Portugal, em 1822 o brasão alusivo ao Império do Brasil e no último quadro o brasão republicano, com data de 1889, até hoje utilizado.

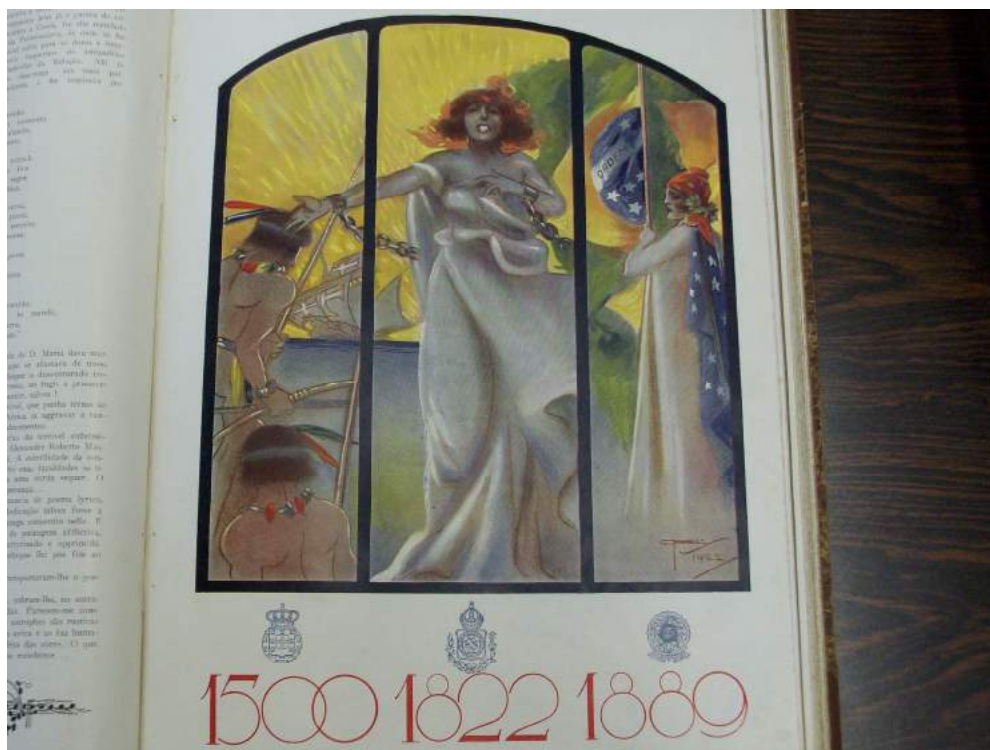


Figura 7: Tríptico de autoria do ilustrador J. Carlos publicado na edição de outubro.

³⁵ Idem. Ibidem.

J. Carlos era um chargista de traço apurado, além do tríptico mostrado, nas outras duas edições analisadas observam-se duas ilustrações que versam sobre as comemorações do Centenário. Na edição de novembro há um desenho com os dizeres *Auri-Verde* (figura 8) no qual a Pátria, em festa, se encontra representada por uma figura feminina, de cabelos vermelhos, imersa entre o verde e o ouro que segura uma bandeira do Brasil, em êxtase, e tem ao fundo o espocar de fogos de artifício.

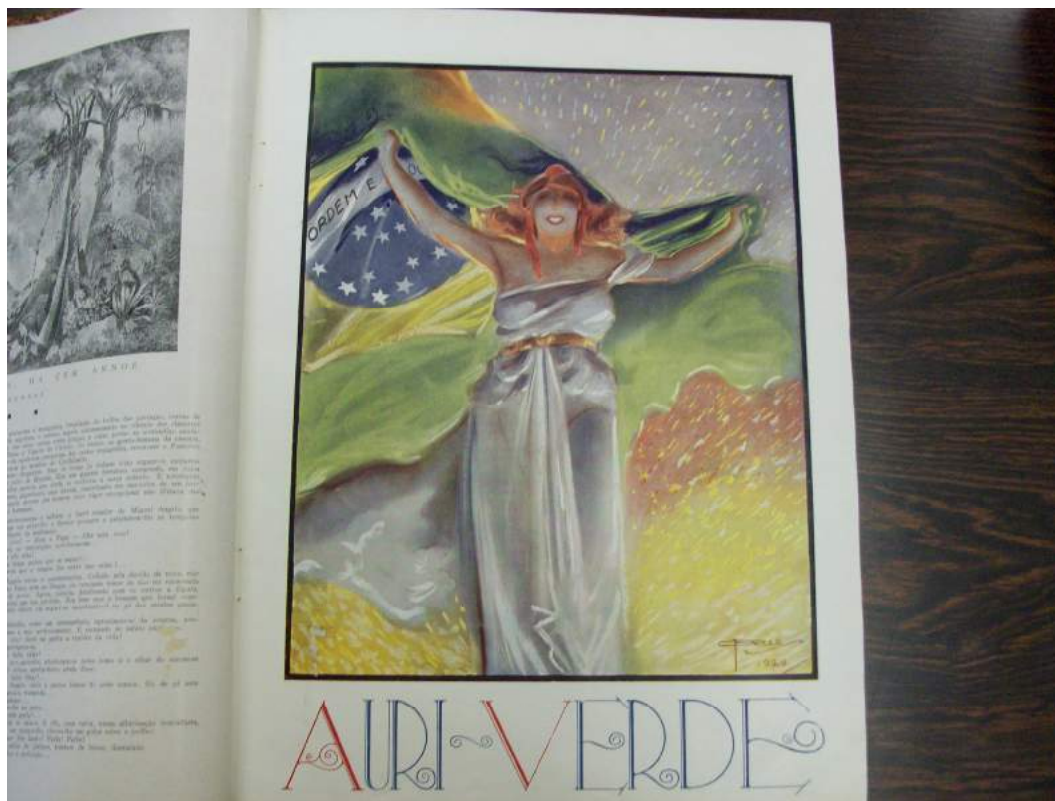


Figura 8: Figura feminina em êxtase nas comemorações pela República.

Em dezembro a revista publicou outra ilustração assinada pelo artista, um desenho em giz pastel, chamada *Libertas* (figura 9) na qual uma figura feminina com os ombros a mostra, com os cabelos grandes e soltos e vestindo uma espécie de túnica romana tinha em uma mão o grilhão rompido pela emancipação brasileira de Portugal. Apresentava o mesmo semblante de êxtase, tendo ao fundo da composição a presença de um grande sol cujos raios iluminam a ilustração “vencendo” o cinza que emana do fundo da composição.

Essas ilustrações denotam a paixão de J. Carlos pelas figuras femininas que para Herman Lima são retratadas indo para as ruas, para o mercado de trabalho ou mostrando

sua (...) *sensualidade traduzida na sutil volúpia com que o lápis de J. Carlos recortava um seio, a turgidez dum ventre (...) a curva de uma coxa.*³⁶



Figura 9: *Libertas* de autoria de J. Carlos.

Em especial as imagens das mulheres apresentadas nas três ilustrações acima, parecem evocar as mulheres dos desenhos e pinturas que Henri Toulouse-Lautrec (1864- 1901) costumava representar, os (...) “*momentos interessantes*” das raparigas, das atrizes, dos seus amantes.³⁷ As pinturas do artista, em especial as obras que abordam a vida noturna parisiense, seus bares, bordéis e bailes, apresentam mulheres sensuais, que desafiam convenções e dogmas impostos. São mulheres que inundam os salões com suas roupas provocativas, cabelos curtos e maquiagem forte, com gestos e atitudes desafiadoras, aspectos estes que J.Carlos buscou imprimir em suas figuras.

Desta maneira as representações da República propostas pelo caricaturista, transitam entre a imagem da *femme fatale*, da *Belle Époque* e a imagem de Marianne, nome comum de mulher na época, símbolo privilegiado da Revolução Francesa que na

³⁶ LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, V.3, 1963, p.1083.

³⁷ MATHEY, François. **O impressionismo**. São Paulo: Verbo/ EDUSP, 1976, p. 168.

acepção de José Murilo de Carvalho³⁸ possui duas características, primeiramente a de representar a República como guerreira, que guiava o povo nas batalhas e conjuntamente, como figura materna que protegia e trazia segurança. No Brasil a utilização de uma figura feminina para representar a República, foi concebida de modo particular, nos primeiros anos da República se utilizou tal representação de forma positiva ressaltando sua pureza e heroísmo. Porém, no início do século XX essa representação feminina passou a retratar as críticas que a sociedade dirigia a República, ou seja, através de caricaturas se mostrava a verdadeira face da política, da perpetuação dos antigos privilégios de uma elite e da persistência da pobreza para o restante da população.

O próprio J. Carlos criou caricaturas que veicularam mensagens críticas, se utilizando dessa representação feminina, como a publicada no jornal *O Filhote* de 11 de novembro de 1909 que mostra (...) *uma República abertamente prostituída envolvida numa orgia com os políticos da época, (...) se admira que aos vinte anos ela já esteja tão debochada.*³⁹ Portanto J. Carlos concebe suas figuras alusivas as comemorações pelo Centenário publicadas na revista, a partir de uma união dessas diferentes características, ou seja, utiliza tanto elementos presentes nas obras de Toulouse-Lautrec, a sensualidade, o êxtase feminino, passando pelas representações utilizadas na França e no Brasil, o caráter materno e de heroína, conjuntamente com uma perspectiva crítica, da sisudez, do respeito que se espera vislumbrar na República.

Para Herman Lima, o artista foi um incomparável desenhista, autodidata, não havendo na época publicação que não se interessasse pelo seu traço. Segundo o autor, J. Carlos criou ilustrações para *Ilustração Brasileira* entre os anos de 1922 até a década de 1930, seu traço então agradou o meio editorial, pois

(...) trazia para a caricatura brasileira alguma coisa de arejado, como a atmosfera que invadia a cidade, pela porta da grande Avenida. Uma limpidez e uma rapidez de traço que vai muitas vezes da risca do cabelo à ponta dos pés do indivíduo num serpenteio magistral (...) uma

³⁸ CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras. 1990.

³⁹ Idem. Ibidem p. 88.

*imprevista malícia (...) que no primeiro instante o impeliram para o primeiro plano do panorama artístico, onde se conservou galhardamente até o fim.*⁴⁰

Assim, J. Carlos era moderno, em suma, ao menos para os padrões da revista, que possuía um viés marcadamente conservador. Este é um exemplo do caráter contraditório da publicação que era majoritariamente conservadora, no trato a assuntos relativos ao campo das artes plásticas, mas que se permitia a ter lampejos de modernidade, como ao publicar ilustrações de J. Carlos.

A arte brasileira no geral também era destaque nas páginas de *Ilustração Brasileira*, porém era louvada uma arte de matriz tradicionalista. Nas três edições analisadas a revista publicou a série intitulada *A pintura no Brasil*, escrita por Adalberto Mattos, que se dedicava a forjar uma espécie de história da arte brasileira de viés clássico e apresentá-la aos leitores da revista, em páginas compostas por reproduções em cores, de diversos quadros de artistas vinculados a Escola Nacional de Belas Artes. A edição de outubro lembrou e publicou obras de diversos artistas, como o brasileiro Antônio Parreira (1860-1937), artista contemporâneo, de formação acadêmica, mas que mescla em suas obras as influências da arte moderna, especialmente do impressionismo. Vencedor da medalha de ouro no salão de Bellas Artes de 1922 realizado no Rio de Janeiro, com a obra *Maraba* (figura 10) que mostrava uma índia, com longos cabelos negros, escondendo o rosto com as mãos, vestindo uma minúscula tanga de penas coloridas, sentada em um plano aberto tendo ao fundo as primeiras árvores que anunciam a mata.

⁴⁰ LIMA, Herman. *Op.cit.* p. 1074.

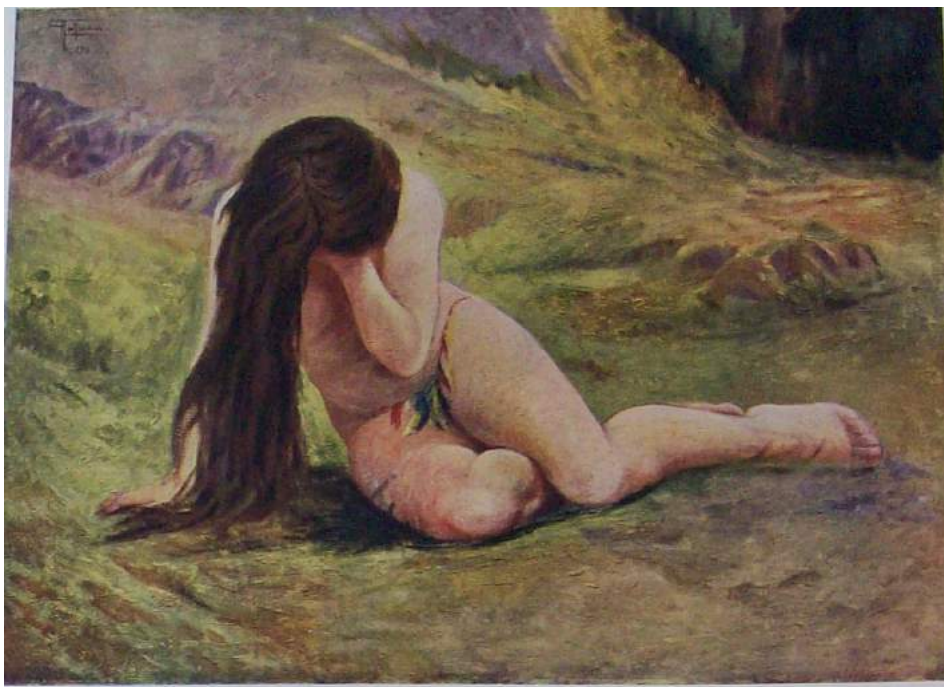


Figura 10: Reprodução do quadro *Maraba* de autoria de Antônio Parreira

A mesma edição mostrou também uma obra de Francisco Manna (1879-1943), artista contemporâneo a Parreiras e premiado com a medalha de prata no salão do mesmo ano, sua obra *Manhã na Praça 7*, também reproduzida, mostra crianças brincando em um chafariz da praça, tendo ao fundo alguns adultos, árvores e prédios. A obra apresenta traços rápidos, as feições das crianças não são definidas e os elementos retratados ao fundo da composição mostram pinceladas vigorosas, porém, delicadas. O artista, possivelmente, teve influência de Claude Monet e do impressionismo europeu, numa demonstração da influência da arte moderna que chegou ao país no início do século XX e que não estava sendo assimilada apenas pelos artistas modernos, pelo contrário, as técnicas e estilos do modernismo e mesmo de vanguarda eram apreendidas por artistas da Escola Nacional de Belas Artes em viagens a Europa, como mostra Sônia Gomes Pereira

(...) os conflitos artísticos não podem ser reduzidos a uma visão reducionista, que separa rigidamente acadêmicos de um lado e modernos do outro. Se dentro da Academia (...) fazia-se predominantemente uma arte oficial, a serviço do Estado, muitos dos seus artistas refletiram e empregaram muitas das idéias plásticas dos movimentos, que na Europa eram considerados dissidentes e seus

*artistas independentes. (...) Portanto, entre a arte dos séculos XIX e XX não há uma ruptura radical: existem traços em comum ao lado das diferenças.*⁴¹

Seguindo a tradição de louvar artistas acadêmicos a seção abordou a vida e a obra de Nicolau Antônio Taunay (1755 – 1830) que teve reproduzida sua pintura *Bahia do Rio de Janeiro*, paisagem que retrata os pescadores em pequenos barcos a vela, tendo ao fundo o Pão de Açúcar. Sobre sua obra, Mattos afirmou que (...) *é mais ou menos vasta. A galeria da Escola de Bellas Artes possui nada menos que vinte e um quadros de grande valor pictórico.*⁴² Mattos enumerou também outros artistas como Henrique José da Silva (1772 -1834) pintor português cuja obra, segundo o autor, necessitava ser reavivada, fator que daria um fim a diversas injustiças praticadas contra o pintor. Mattos ressaltou sua permanência a frente da Escola e louvou seu traço, sua rigidez as formas do desenho, condições que clamavam pelo respeito, por parte, dos pintores contemporâneos.⁴³ Enalteceu também obras de Simplício de Sá (Simplício Rodrigues de Sá, 1800-1839) substituto de Debret na Academia, de José Correa de Lima (1814 – 1857) e do pintor, escultor e arquiteto Agostinho José da Motta (1824 -1878), que foi discípulo do filósofo Jean Jacques Rousseau e do próprio Debret.

⁴¹ PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008. (Coleção Didática) p. 103-4.

⁴² Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10. Outubro 1922. s/p.

⁴³ Idem. Ibidem.



Figura 11: Pinceladas vigorosas que transmitem ao mesmo tempo delicadeza, sinais do modernismo europeu, marcam a obra *Manhã na Praça 7* de Antônio Manna.

Na edição de novembro, Mattos abordou na mesma seção a criação da Escola, por Dom João VI, através da publicação dos decretos reais que em 12 de outubro de 1820, instituem a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios

*attendendo ao bem commum que provem dos meus fieis vassallos de se estabelecer no Brasil, huma Escola Real de Sciencias, Artes e Officios, em que se promova e difunda a instrucção e conhecimentos indispensáveis aos homens (...) que resulta a subsistência, commodidade e civilisação dos povos (...) fazendo-se, portanto, necessário aos habitantes o estudo das Bellas Artes com applicação e referencia aos officios mecânicos.*⁴⁴

Nessa mesma edição Mattos dedicou-se a esmiuçar obras e pintores que prestaram serviços para a Igreja, artistas como Leandro Joaquim (1738 -1798) dono de

⁴⁴ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11. Novembro 1922. s/p.

um pincel visto como ameno que pintou uma Santa Cecília e um São João, em seu conhecido formato abaulado, para a Igreja do Parto, ou Leandro de Carvalho (1750 – 1834) que retratou D. João VI sob encomenda do convento de Santo Antônio, mostrando um monarca em um momento de (...) *rara felicidade e grande psychologia*⁴⁵ é, no entanto, ao referir-se a vida e obra do pintor francês Jean Baptiste Debret (1768-1848) que Mattos mostrou o apreço dado por *Ilustração Brasileira* à arte produzida no Brasil de viés tradicionalista, de matriz figurativa e voltada às ordens do Estado. Mattos remontou a vida do pintor desde sua infância, suas primeiras obras, sua vinda ao Brasil acompanhando a Missão Francesa em 1816, onde em seus primeiros anos de permanência executou obras de merecido reconhecimento como

(...) ao ocupar-se com affinco, fez o retrato de D. João VI de tamanho natural e em trajos majestáticos reais. Em seus quadros reconhece-se um conhecedor da technica e da composição, essas qualidades são evidentes em todos os seus quadros existentes na Galeria Nacional, na Escola de Bellas Artes.⁴⁶

Entre os seus diversos quadros executados no Brasil a revista deu destaque e reproduziu a obra *A sagração de D. Pedro I*, um estudo realizado por Debret que

(...) representa o interior da Cappela Imperial e possui uma bella perspectiva e uma cor local admirável. (...) Percebe-se no trabalho um cunho especial, a rigidez histórica sem artifícios, a indumentária de uma época (...) o orgulho imperial que erradia entre os cortesãos agaloados, bandeiras e ciriaes que tremeluzem em contraste com as púrpuras e a architectura da nave.⁴⁷

Mattos rememorou sua despedida do Brasil e a posterior publicação, em Paris, de sua obra *Viagem Pitoresca ao Brasil*, vista como de inestimável valor, (...) *repertorio*

⁴⁵ Idem. Ibidem.

⁴⁶ Idem. Ibidem.

⁴⁷ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n.11. Novembro. s/p.

enegualavel dos costumes nacionais dos primeiros annos de Brasil império, tão mal documentado. ⁴⁸ Na mesma edição, o autor criticou veladamente, os artistas pertencentes às vertentes modernistas, que, na sua opinião, representavam uma espécie de decadência moral da arte brasileira, sendo assim, para a revista

(...) a grande maioria de pintores que praticaram no nosso ambiente não tinham o mesmo grão de desenvolvimento intellectual (...) é uma triste verdade, mas o rigor que a Historia obriga leva-nos a confessar tal coisa e a incluir em semelhante affirmativa grande parte dos artistas contemporâneos! Ser artista não é só saber manejar mais ou menos os pinceis apollegar o barro ou burilar um tarugo de aço, é também possui uma individualidade equilibrada por outros conhecimentos indispensáveis à formação do verdadeiro senso esthetico. ⁴⁹

Ou seja, para a revista, através das palavras do crítico, seria necessário ao artista demonstrar e praticar um respeito aos dogmas já impostos, a História, um estudo dedicado da técnica e da estética. Sendo assim, o artista seria

(...) mais do que um autômato, um ser superior que sabe dosar com justeza o seu temperamento e suas manifestações. Ser artista é saber concretizar as expressões do bello, sejam ellas de alegria ou de dor, temperadas com outros elementos que só a cultura pode fornecer. ⁵⁰

Mattos enumerou, veladamente com isso, os *defeitos* dos contemporâneos, que para ele careciam de técnica, do apreço a forma e a figuração, caindo no problema que naquele momento (...) *tudo pôde ser motivo de inspiração e por consequência fonte de arte: mas para ser perfeita é preciso que a idea seja robustecida pela noção concreta*

⁴⁸ Idem. Ibidem.

⁴⁹ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11. Novembro 1922. s/p.

⁵⁰ Idem. Ibidem.

*das coisas.*⁵¹ Portanto, para ele e para a revista faltava ao artista contemporâneo além do manejo da técnica e apreço ao tema retratado, um maior controle da sua inspiração, do seu modo e vontade de criar, que sem o devido controle resultou em uma *eterna manchinha que tem avassalado o ambiente artístico.*⁵² O crítico deveria estar se referindo a arte moderna, a *essa exquisita maneira de fazer as coisas que caracteriza as obras do nosso tempo,*⁵³ que pregava justamente o abandono dos antigos modos de feitura de obras de arte subvertendo dogmas da história da arte brasileira, de matriz européia. Louvando a vida e obra de artistas tradicionalistas, nessa edição, destacou o pintor oficial de D. Pedro II, João Maximiano Mafra (1890 – 1925), e Leão Pallière Grandjean Ferreira (1823-1887) cujos quadros eram (...) *dotados de uma emotividade maravilhosa e comunicativa; os seus assumptos, de preferência bíblicos e allegoricos, encantam pela maneira perfeita por que são resolvidos.*⁵⁴ E obras de Nicolau Antônio Facchinetti (1824-1900) cujos quadros eram (...) *verdadeiros documentos observados e detalhados de tal forma que um observador paciente descobre meticulosidades inauditas.*⁵⁵

Na edição de dezembro continuando com o mesmo olhar de viés conservador característico, *Ilustração Brasileira* e seu articulista Ercole Cremona empreenderam uma visita ao *atelier* do pintor brasileiro João Baptista da Costa (1865 -1926), cujas obras *Sapucaieiras engalanadas* e *A beira do Açude* estavam expostas no Salão do Centenário. Estas obras que juntamente a outras de autoria do artista (...) *apparecem aos olhos do publico como verdadeiramente são: prenhes de belleza e de encantadora emoção.*⁵⁶ A revista relembra sua posição de diretor da Escola Nacional de Belas Artes e afirma que o artista se empenhou em promover a (...) *ressurreição da arte brasileira*

⁵¹ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11. Novembro 1922. s/p.

⁵² Idem. Ibidem.

⁵³ Idem. Ibidem.

⁵⁴ Idem. Ibidem.

⁵⁵ Idem. Ibidem.

⁵⁶ Revista **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 12. Dezembro 1922. s/p.

*que se encontrava sob os escombros de sarrafos e de toneladas de anagem, da poeira e dos coscorões de vernizes acamados durante dezenas e dezenas de annos.*⁵⁷

Tais constatações demonstram o caráter da revista, voltada a enaltecer um Brasil artisticamente tradicional mas, eivado de pinceladas modernizantes, trazidas do meio artístico europeu. A revista rememora os primeiros artistas brasileiros (que nasceram ou apenas produziram no país), todos com reconhecido valor estético, especialmente aqueles que produziam obras de arte ainda presos a velhos dogmas e práticas, não reconhecendo ou noticiando a existência de artistas que pensavam, agiam e criavam de forma radicalmente diferenciada. Esse caráter apresentado pela revista esteve ligado aos preceitos da época e conforme o que foi constatado através da publicação de estudos mais atuais acerca do período da *Belle Époque* brasileira, onde as manifestações de cunho modernista, não só artístico-culturais mas também sociais e políticas não geraram a comoção e a adesão incondicional e instantânea preconizada e divulgada até hoje. Isso é facilmente observado devido à ausência nas páginas de *Ilustração Brasileira*, de notícias e de perfis sobre os artistas vinculados ao movimento modernista de São Paulo, da publicação de seus textos e manifestos, ou a publicação de reproduções de suas obras.

2.2 - A Semana em *Ilustração Brasileira*

A Semana de Arte Moderna ocorrida no Teatro Municipal da cidade de São Paulo, entre os dias 13 a 17 de fevereiro de 1922 abriria

(...) ruidosamente as comemorações do Centenário da Independência, a Semana de 22 vinha alvoroçar o universo artístico e literário da Paulicéia. Sob a genérica denominação de os novos, mas também apelidados de futuristas, seus artífices articulariam um movimento cultural que teve o primeiro ato público naquela Semana de Arte Moderna - em verdade, três noites de conferências, audições musicais, leitura de poemas e uma exposição de artes aberta de segunda

⁵⁷ Idem. Ibidem.

*a sábado no saguão do Teatro Municipal, cuja imponência contrastava com a tônica dos vanguardistas.*⁵⁸

Tais *futuristas* eram intelectuais das mais diversas áreas da cultura. Entre os pintores Anita Malfatti (1889-1964), Di Cavalcanti (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo 1897-1976), John Graz (1891-1980), Martins Ribeiro (?), Zina Aita (1900 -1967), João Fernando de Almeida Prado, conhecido com Yan (1898-1987), Ignácio da Costa Ferreira, mais conhecido como Ferrignac (1892-1958), Vicente do Rego Monteiro (1899 -1970), Tarsila do Amaral (1886 -1973), Antônio Paim Vieira (?). Na escultura Victor Brecheret (1894-1955) e W. Haerberg (?). Na literatura destacaram-se Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), Paulo Menotti Del Picchia (1892 -1988) e Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898 -1966). Na música o jovem compositor e maestro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e os arquitetos que participaram dos debates e exposições, Antônio Moya (1891-1948) e Georg Przyrembel (1885-1956).

Vale ressaltar que sob essa perspectiva enaltecedora a Semana foi apresentada como um acontecimento “divisor de águas” na História da Arte Brasileira. Aracy Amaral concebeu a Semana como um movimento revolucionário, no qual os vanguardistas “rejeitaram” o passado de forma demolidora, sendo assim, para a autora a Semana moveu espíritos diferentes, mas

*(...) unidos por um ideal de renovação destrutiva, jogando por terra velhos cânones obsoletos esse punhado de jovens intelectuais, poetas, jornalistas e artistas de São Paulo e do Rio desencadearam uma batalha de manifestação em meados de fevereiro de 1922.*⁵⁹

Segundo a autora, a ação de artistas e intelectuais visava a destruição de um passado, de uma literatura e de uma arte vistos como, superados e acadêmicos. Suas

⁵⁸ CAMARGOS, Márcia. *op. cit.* p. 18.

⁵⁹ AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**: Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.126.

ações alcançaram uma enorme repercussão, e foram vistas como marco instaurador da verdadeira cultura artística e literária em terras brasileiras.⁶⁰

Claro que a Semana chocou, marcou novas posições definindo novas formas de feitura e percepção de arte e literatura, mas não da maneira inquestionável como foi apresentada na historiografia que exaltou o modernismo. Assim, estudos mais recentes como de Márcia Camargos, Nicolau Sevcenko, Sergio Miceli e Sônia Gomes Pereira vem promovendo uma revisão crítica desse período e ideário preconizado por autores e seus estudos já clássicos. Sem dúvida a Semana e suas obras causaram espanto na burguesia paulistana, foram obras vistas como uma *aglomeração de horrores*,⁶¹ nas palavras de Graça Aranha (1868 -1931) proferidas na conferência de abertura da Semana, porém, não foram frutos de um acontecimento surgido ao léu, foram um elemento a mais, produtos originários de um movimento histórico de formulação de novas práticas artísticas em movimento desde fins do século XIX. Esse viés dado a Semana deveu-se também aos escritos e discursos produzidos pelos seus próprios idealizadores e participantes, para Mário de Andrade o modernismo e seu principal acontecimento, a Semana

*(...) foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram esse espírito foram de início, diretamente importadas da Europa.*⁶²

Ou nas palavras de Graça Aranha que a Semana foi o

(...) próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para matar a germinação,

⁶⁰ Idem. Ibidem.

⁶¹ TELES Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 7ª edição, 1983, p. 280.

⁶² ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 6ª edição, 1978, p.235.

*tudo promete uma admirável florada artística. E, libertos de todas as restrições, realizaremos na arte o Universo.*⁶³

Ou seja, para a intelectualidade paulistana a Semana mudou o panorama artístico-cultural do Brasil, pois sendo de matriz européia, trouxe novidades que remeteram ao esquecimento o que outrora foi produzido no campo artístico brasileiro.

Novos estudos realizados procuram mostrar a Semana em diferentes ângulos e a partir de novas problemáticas, Márcia Camargos mostrou a Semana como reflexo de um período de riqueza e expansão - a própria *Belle Époque* - que não deveria ser fixada como (...) *espécie de marco zero das artes e da literatura brasileira*,⁶⁴ mas a primeira vez que em território nacional se pregou

*(...) o resgate de uma cultura nativa autêntica, os modernistas oscilaram entre a admiração pela vanguarda parisiense e o repúdio aos preceitos francófilos responsáveis pelo academicismo então vigente. Ora partiam em defesa da internacionalização, (...) ora lutavam pela brasileirização da criação plástica e literária.*⁶⁵

A autora destacou (...) *um referencial a indicar mudança de mentalidade que iria, no decorrer daquela década, colocar em xeque o liberalismo excludente da Republica Velha.*⁶⁶ De maneira semelhante, Sergio Miceli em *Nacional Estrangeiro* não retrata a Semana como evento isolado e singular, mas como produto de um movimento bancado (...) *por figuras da elite dirigente sem prévios compromissos dessa natureza, (...) numa perspectiva de continuidade com os usos e costumes do mercado de arte em funcionamento na cidade de São Paulo.*⁶⁷

⁶³ ARANHA, José Pereira da Graça. *Apud.* TELES Gilberto Mendonça. *Op.cit.* p. 286.

⁶⁴ CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22:** Entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, Coleção Paulicéia, p. 21

⁶⁵ Idem. Ibidem.

⁶⁶ Idem. Ibidem. p. 23.

⁶⁷ MICELI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro:** História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003, p.100.

Além de *Ilustração Brasileira*, a Semana de Arte passou despercebida nas demais revistas de destaque no Brasil como *O Malho*, *Fon Fon* e a *Revista do Brasil*, sendo inclusive, criticada em editoriais dos jornais *O Estado de São Paulo* e da *Folha da Noite*, além de ter tido apresentações vaiadas em alguns momentos pelo público do Teatro Municipal, assim, a imprensa dividiu-se entre os que ignoraram solenemente o evento e os poucos

(...) apoiadores que idealizavam os semideuses futuristas e os que condenavam com absoluta convicção o circuito empolgado por um capricho passageiro, (...) salientando a extravagância e a originalidade do futurismo, mas também expondo suas fragilidades e incongruências.⁶⁸

A Semana de Arte Moderna recebeu vaias e aplausos ambos, como mostra Camargos, monopolizados e retrabalhados para evidenciar a afirmação de um caráter moderno e diferente presente na Semana, ou seja, as críticas e as vaias ouvidas foram reinterpretadas como aplausos dados ao caráter inédito e contestador, de ruptura, a ela apregoada.

No caso da revista *Ilustração Brasileira*, o uso do termo moderno para apregoar aquilo que por ela foi publicado, advém de uma ligação muito próxima aos interesses políticos e sociais dos anos 20. Ao anunciar e elencar aspectos vistos como “importantes” ao país em processo de modernização e progresso, tachava de “moderno” e consequentemente bom para o desenvolvimento do Brasil. Ao ser evidenciado nas páginas da revista, o “moderno” deveria encontrar respaldo na sociedade, enquanto aqueles aspectos também concebidos como modernos, porém, em demasia deveriam ser vistos como inapropriados. Com isso alguns elementos pertencentes à vida “moderna” e seus signos como a luz elétrica, as reformas, construções de grandes edifícios, automóveis, (...) antenas, elevadores, locomotivas, bondes, aviões ou artefatos como a hélice e o pára-quedas⁶⁹ em suma, aquilo que gerou uma espécie de êxtase contemplativo coletivo que uniu o Brasil em suas diferentes matrizes, algo como mostrou Oswald de Andrade, a junção em um mesmo paradigma de arranha-

⁶⁸ CAMARGOS. Márcia. *Op.cit.* p. 94-5.

⁶⁹ Idem. *Ibidem.* p. 32.

céus/Fordes/Viadutos/Um cheiro de café/ No silencio emoldurado ⁷⁰ apareciam com destaque nas publicações como elementos positivos em prol da construção de uma Nação moderna.

Ao mesmo tempo *Ilustração Brasileira*, não publicava nenhum texto, nota ou imagem que se referisse ao movimento modernista paulista, nem mesmo aos acontecimentos e produções dos modernos cariocas, ou seja, a revista promovia “escolhas”, daquilo que seria importante, bem utilizado, ou melhor, apreciado pelo seu público leitor. *Ilustração Brasileira* pretendeu dar voz ao mundo dito moderno, mas de uma forma peculiar e com criteriosa seleção, enaltecendo as inovações tecnológicas, as reformas implementadas no meio urbano, louvando o presente, revisitando enaltecidamente o passado e acreditando em um futuro memorável para a Nação Brasileira em permanente construção.

Mas cabe perguntar, qual o motivo dessas escolhas? Quando anuncio que a revista publicava aquilo que previamente escolhia, levando em consideração os gostos de seu público leitor preferencial e não publicando acontecimentos aleatórios relativos à modernidade, me justifico utilizando dois argumentos desenvolvidos por dois autores que buscaram explicar esse viés desenvolvido pela sociedade do período. Nicolau Sevcenko mostrou que o ano de 1922 foi marcado, principalmente no campo cultural, por contrastes, nesse ano se comemorou ao mesmo tempo o Centenário da Independência e a Semana de Arte Moderna, sendo o *ano da celebração da História* ⁷¹ em confronto com o ano do futurismo, como era denominado, de maneira equivocada, o movimento modernista. Com estes dois acontecimentos em um mesmo ano, no campo das artes, viram-se, de um lado, expostas obras que desafiaram o viés tradicionalista e acadêmico e, de outro lado, comemorações festejando o passado. Sevcenko lembra que a partir de São Paulo ocorreu

(...) um deslanche consagrador da chamada arquitetura colonial, criada em São Paulo por dois estrangeiros o português Ricardo Severo e o franco-argentino Dubugras. O arquiteto José Mariano instituiu o concurso oficial de Arquitetura tradicional. (...) O arquiteto Ricardo

⁷⁰ ANDRADE, Oswald de. **Atelier**. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polemicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 42.

⁷¹ SEVCENKO, Nicolau. *Op.cit.* p. 274.

*Severo organiza a primeira Exposição de Arte Antiga Brasileira. A exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, criou um pavilhão para a exposição de Arte Retrospectiva e de Arte contemporânea*⁷²

A partir dessa situação conflituosa e ambígua a revista optou, visando agradar seu público e seguindo sua própria linha editorial de viés marcadamente conservador, por publicar abundantemente assuntos relativos às comemorações do Centenário. Foram editados então, quatro números comemorativos ao Centenário, referentes aos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro do ano de 1922.

Sérgio Miceli abordou a questão do mecenato, da produção e colecionismo da produção artística realizada pela elite paulista da década de 1920. Fazendo uso do termo “padrão de gosto”, Miceli denunciava o artifício usado por essa singular elite consumidora de arte para moldar entre os próprios artistas, o tipo de arte que seria almejado, considerado de bom gosto e aceito pelos membros dessa elite composta por empresários, fazendeiros e políticos, cujos nomes principais eram Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), Adolfo Augusto Pinto (1856- 1930), Altino Arantes Marques (1876-1965), José de Freitas Valle (1870-1958) mecenas que juntamente com os irmãos Olivia Guedes Penteado (1872-1934) e Paulo Prado (1888 -1943) foram os principais patrocinadores do movimento modernista. Valle, um dos fundadores da Pinacoteca do Estado de S. Paulo inclusive, fundou em 1904, a Villa Kyrial espaço onde ocorriam debates, saraus-literários, audições musicais e banquetes, onde os artistas modernistas encontraram guarida para suas discussões e espaço para exposição de suas obras. A Villa, no entanto, não era um espaço eminentemente voltado a enaltecer a arte modernista, Valle possuía uma íntima relação de apoio financeiro com o movimento modernista, mas apoiava também artistas acadêmicos, ou seja, a Villa era um ponto de apoio ao jovem artista, independentemente se sua formação artística, local onde obteriam proteção. Sua existência, bem como a do mecenato, existia para evidenciar *a impossibilidade de o intelectual sobreviver exclusivamente da criação artística.*⁷³

⁷² Idem. Ibidem. p. 274-5.

⁷³ CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial**: Crônica da *Belle Époque* paulistana. São Paulo: SENAC SP, 2001, p. 45.

Para Miceli, o movimento modernista, seu ideário e suas manifestações não datam de 1922, mas foram frutos

*(...) das transformações conectadas à mudança econômica, sociodemográfica e institucional, derivada da expansão do café e dos surtos concomitantes de industrialização e urbanização [que] impulsionou investimentos na atividade industrial, nos melhoramentos e edificações urbanos, na viabilização de uma política consistente de imigração, reunindo condições institucionais favoráveis à montagem de um sistema de produção cultural com marcante fisionomia nacional.”*⁷⁴

A produção cultural resultante desse contexto advinha da ligação, com o mecenato, entre artistas vanguardistas e essa elite ilustrada que encomendava quadros, compostos em sua maioria por retratos e paisagens figurativas, obras que levavam em consideração e atendiam aos padrões de gosto dessa elite em grande parte, marcadamente conservadora, assim

*apesar de os integrantes do movimento modernista terem difundindo a lenda de que se haviam firmado por conta própria, remando contra a maré conservadora e bem pensante em que se agitavam esses círculos passadistas da elite em matéria de gosto literário e artístico, o cipoal de interações em que estavam envolvidos oferece um quadro distinto de comprometimentos, entusiasmos, concessões, favores e serviços de uns aos outros. (...) Os integrantes da primeira geração modernista foram constituindo liames e vínculos de teor variado com as atividades e iniciativas dessa pequena elite de colecionadores e amantes das artes. Frequentavam suas festas e recepções (...) valiam-se de seus préstimos, contatos e indicações para obtenção de informações, pedidos, nomeações.*⁷⁵

⁷⁴ MICELI, Sérgio. *op.cit.* p. 19.

⁷⁵ Idem. *Ibidem.* p. 24-5.

Esses artistas, mesmo estando em contato com as correntes artísticas européias em viagens possibilitadas, através de erário público, pelo Pensionato Artístico do Estado e por intermédio dos mecenas (...) *passaram a incluir em sua produção algumas séries de trabalhos em sintonia com as expectativas de gosto mais conservador de parcela importante da clientela.*⁷⁶ Essa mesma elite que apoiava os artistas de vanguarda, (...) *bancando as despesas com viagens de estudos, com a criação de periódicos e revistas de intervenção na cena cultural, com a edição caprichada de seus livros ou com a mostra de sua produção artística,*⁷⁷ fazia o mesmo com os artistas de cunho tradicionalista. Em uma posição evidenciada por Sevcenko, essas elites, em especial os irmãos Prado,

(...) *patrocinavam, instrumentavam, estimulavam e promoviam os artistas e os intelectuais modernistas, eram fontes vitais da redescoberta nativista do Brasil, seu passado colonial e cultura popular.*⁷⁸

Porém essa mesma elite ilustrada não se permitia adquirir, para si, as obras contestadoras realizadas pelos artistas de vanguarda, tampouco contratá-los para realizar seus retratos ou dos seus familiares, preferindo encomendar os quadros pessoais a artistas acadêmicos reconhecidos e tradicionalistas que seguissem a risca, os anseios e os padrões de gosto de seus clientes.⁷⁹

Essa mesma perspectiva pode ser utilizada na tentativa de entender a posição adotada por *Ilustração Brasileira*, em não publicar reproduções de obras modernistas, tais obras não estariam em conformidade com o padrão de gosto do seu público leitor preferencial, que possuía um perfil mais conservador constituído por

(...) *admiradores dos gêneros e feitos da arte acadêmica e de múltiplas correntes de sua diluição amaneirada – nus e poses lânguidas, cenas históricas fantasiosas, retratos rebuscados, gênio colorístico,*

⁷⁶ Idem. Ibidem. p. 14.

⁷⁷ Idem. Ibidem. p. 26.

⁷⁸ SEVCENKO, Nicolau. *op. cit.* p. 244.

⁷⁹ MICELI. Sérgio. *op.cit.*

*proezas de acabamento, atitudes saudosistas e reciclagem de estilos passados.*⁸⁰

Portanto a revista se encontrava em uma posição peculiar, louvando e publicando predominantemente uma arte de cunho tradicional, acadêmica e figurativa que pouco se abriu às novas formas de feitura de obras de arte, como as contestações propostas pelos vanguardistas, e ao mesmo tempo, fazendo o oposto, louvando as novidades tecnológicas, os acontecimentos diversos que inseriam, de uma vez por todas, o Brasil no círculo da modernidade. Assim, pretendendo ser moderna, se interando das últimas modas entre as revistas ilustradas brasileiras e estrangeiras, publicando fotografias terrestres e aéreas, fazendo o uso de capas com apurado senso estético, páginas contendo ilustrações coloridas, a presença de uma diagramação moderna e dinâmica que conjuga textos e imagens. Em suma, se anunciando como um meio rico e interessante, porta-voz de um ideário modernizante, realizado com o uso de diversos subterfúgios, a revista pode ser definida como veículo de características eminentemente contrastantes, estando também em conformidade com o Brasil do período, que tinha um “pé” na ansiada modernidade e outro enterrado no tradicionalismo.

⁸⁰ Idem. Ibidem. p. 32.

Considerações Finais:

Como observado a revista *Ilustração Brasileira* promovia em suas páginas “escolhas” visando publicar aquilo que julgava ser moderno, ou seja, fotografias retratando as grandes construções, o poderio militar brasileiro, os automóveis, o advento da luz elétrica, fazendo uso da cor e de modernas técnicas de impressão, além de exaltar na História do Brasil, o grande momento da libertação da Nação, o percorrer dos primeiros passos visando o alcance do sonhado *status* de Nação moderna, iniciada no dia 7 de setembro de 1822 e que se encontrava, na perspectiva da revista, em vias de concretização durante as comemorações pelo Centenário.

Essas escolhas levaram a revista a ignorar, nas edições analisadas, o movimento modernista e suas propostas de busca de uma renovação do campo cultural e artístico, pois as obras dos artistas modernos poderiam chocar o seu público leitor preferencial. Membros da elite financeira e intelectual da época, que reconheciam e até incentivavam as inovações propostas pelos artistas de vanguarda, pagando viagens a Europa, possibilitando a diversos artistas, não somente modernistas, o contato com as novas correntes artísticas e novas técnicas de feitura de obras de arte então em voga. No entanto, quando escolhiam obras para suas coleções particulares, para decoração e suas residências e/ou escritórios ou para retratá-los e as suas famílias, buscavam artistas com viés artístico mais conservador, de pincel mais maleável que se encontravam de acordo com os “padrões de gosto”, usando o termo cunhado por Sergio Miceli, vigentes na época.

Tendo em vista essas acepções, a revista seguiu ao não noticiar o movimento moderno, o percurso da própria sociedade brasileira dos anos 20 visto que os artistas da Semana e suas propostas de renovação artístico-cultural, nos moldes técnicos importadas da Europa, não encontraram uma aceitação universal e irrestrita em toda a sociedade, ao contrário, foram vítimas de críticas, zombarias e manifestações de estranhamento diversas.

A visão de um amplo impacto e unidade de aceitação da Semana data de estudos posteriores que a partir da década seguinte ao surgimento do movimento se dedicaram a criar uma espécie de aura mítica em torno dos acontecimentos, das propostas e participantes/idealizadores. A literatura construiu a imagem de que a partir da Semana de Arte Moderna nada, no campo artístico-cultural, se manteve da mesma maneira.

A arte naquele momento teria se renovado para sempre, sem qualquer ligação advinda de manifestações passadas que deveriam, ao contrário, ser deixadas no esquecimento. Portanto, a escolha empreendida pela revista se encontrava em acordo com o vivido no momento, a Semana na esfera das Comemorações pelo Centenário da Independência não gerou, por parte do periódico, qualquer manifestação. Esta atitude é percebida não apenas na *Ilustração Brasileira*, mas também em outras publicações da época.

O campo historiográfico, sempre em constante processo de renovação, se propôs recentemente analisar a Semana e seus desdobramentos a partir de um viés crítico, retratando-a como produto de experiências de um processo de renovação artístico/cultural que datava do século anterior. Sob essa perspectiva é interessante atentar mais uma vez para a autocrítica desenvolvida por diversos participantes do movimento, em especial Mário de Andrade que propôs em artigos e viagens pelo interior do país, não abandonar o outrora produzido, mas “pinçar” dentre as mais diferentes manifestações artísticas e culturais do passado, elementos vistos como genuinamente brasileiros, como observado em um artigo publicado em 1928 de nome *Aleijadinho* que apresenta o escultor mineiro como mestre da técnica de esculpir

(...) que soube ser arquiteto de engenharia. Escapou genialmente da luxuosidade, da superafecção, do movimento inquietador do dramático, conservando uma clareza, uma claridade.⁸¹

Ou seja, Mário voltava atrás, não ansiando pela afirmação de uma vanguarda artística totalmente descolada do passado brasileiro, reconhecendo elementos nacionais que possuíam valor artístico também encontrados no estilo de barroco produzido por Aleijadinho. Essa busca culminou na escrita de um anteprojeto, em 1939, para a publicação de uma Enciclopédia Brasileira⁸² onde danças, culinária, músicas e traços sócio-culturais seriam devidamente descritos na afirmação da necessidade de reconhecer a riqueza cultural brasileira, não apenas negando todo e qualquer passado, mas buscando mostrar e valorizar o “genuinamente” e “reconhecidamente” nacional.

⁸¹ ANDRADE, Mário. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia. 1984. p. 31.

⁸² ANDRADE, Mário. **A Enciclopédia Brasileira**. São Paulo, Edusp/Giordano/Loyola. 1993.

Infelizmente esse projeto não se concretizou plenamente, em decorrência da morte de Mário em 1945.

Com isso, as propostas estéticas advindas da Semana foram vítimas de críticas e de reinterpretações de seus próprios limites, anseios e resultados obtidos. Portanto o ato de ignorá-la por completo, como o demonstrado pela revista *Ilustração Brasileira* de forma tão peculiar e, que esse trabalho tentou entender e discutir, não foi única e encontrou ligações com outros setores presentes no universo da *Belle Époque* brasileira.

Penso que mesmo concluído a pesquisa e a redação de um trabalho de conclusão de curso, a revista suscita outras abordagens e continuidades, podendo se pensar em desdobramentos, pois o universo teórico e metodológico aberto por *Ilustração Brasileira* é vasto, muitas de suas nuances ainda não foram analisadas e os exemplares anteriores aos presentes no CDHIS não foram abarcados por essa pesquisa. A Semana e o movimento moderno podem ter sido noticiados nas edições anteriores e só uma próxima etapa a ser pensada, poderá responder essas questões.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22:** subsídios para uma História da Arte no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ANDRADE, Mário A **Enciclopédia Brasileira.** São Paulo: Edusp/Giordano/Loyola: 1993.

_____. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Fontes, 6º edição, 1978.

Arte no Brasil. v.2, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política:** Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, v.1, 1993.

BERGER, John. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A Semana de Arte Moderna e a crítica contemporânea.** Cadernos da pós-graduação, Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 2006. pgs. 19-24.

BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James. **Modernismo:** Guia geral. 1890-1930. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

BRITO Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular:** História e Imagem. Bauru: EDUSC, 2004. (Coleção História)

CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22:** entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo Editorial. 2003.

_____ **Villa Kyrial:** Crônica da *Belle Époque* paulistana. São Paulo: SENAC SP, 2001.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das almas:** O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

_____ **Os bestializados:** O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CARDOSO, Rafael (org.) **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica (1870 – 1960). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 2002.

_____ **A nova História cultural existe?** : In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. et all. (org). **História e linguagens:** texto, imagens, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.pgs. 29- 43.

_____ **O Mundo Como Representação.** Estudos Avançados, São Paulo: USP. 11 (5), 1991. p. 173-191.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na Arte Brasileira da primeira metade do século XX.** Cadernos da pós-graduação, Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP. 2006. pgs. 25- 32.

ESPIG, Márcia Janete. **Limites e possibilidades de uma História Cultural.** Revista Lócus, EDUFJF: v.4, número 6,1998.pgs. 8 – 18.

GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo.** Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, V.6, n.11, 1993. pgs62-77.

HELENA, Lucia. **Modernismo Brasileiro e vanguarda.** São Paulo: Ática, 1986.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual.** Revista Artcultura, V. 8, n.12, Uberlândia: 2006. p.97 – 115.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução a Modernidade: Prelúdios.** Rio de Janeiro: Paz & Terra. 1969.

LEHMKUHL, Luciene. **As imagens de arte e a produção historiográfica.** in: SERPA, Élio Cantalicio; MENEZES, Marco Antônio de. (org). **Escritas da História: Narrativas, Arte e Nação.** Uberlândia: EDUFU, 2007.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, v.3, 1963.

LUCCA, Tânia Regina de. **Revista do Brasil: Um diagnostico para a (N) ação.** São Paulo: UNESP, 1999.

MATHEY, François. **O impressionismo.** São Paulo: Verbo/ EDUSP, 1976. (Coleção Artes Plásticas/ Mestres da Pintura Moderna)

MATTOS, Claudia Valladão de. Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. In: **Anais do Museu Paulista.** São Paulo: N. Sér. v. 6/7, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais: Cultura visual, História visual, Balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História, V. 43, número 45, São Paulo, 2003. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882003000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 21 de junho de 2007.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: Retratos da elite brasileira. (1920-40)** São Paulo: Cia Das Letras, 1996.

Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). São Paulo: Difel, 1979. (Coleção corpo e alma do Brasil)

_____ **Nacional Estrangeiro:** História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.

NEIVA, Eduardo Jr. **A imagem.** São Paulo: Ática, 1986.

Nosso Século: Memória Fotográfica do Brasil no século 20. 1910/1930, v.2, São Paulo: Abril Cultural, 1981.

OLIVEIRA, Valeria Ochoa de. **A arte na Belle Époque:** o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas. Uberlândia: EDUFU. 2008

PAIVA, Eduardo França. **História e imagens.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX.** Belo Horizonte: C/ Arte, 2008. (Coleção Didática)

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SCHORSKE, Carl E. **Viena Fin-de-siecle:** Política e Cultura. São Paulo: Cia. Das Letras. 1988.

_____ **Pensando com a História:** Indagações na passagem para o Modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas:** polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUSP, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na Metrópole:** São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

TAUNAY, Afonso de E. **Prefácio.** Anais do Museu Paulista. tomo I, p. III-IV, 1922. Comemorativo do primeiro Centenário da Independência nacional. In: ANHEZINI, Karina. Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da História de Afonso de Taunay. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo: N. Sér. v. 10/11, 2003.

TELES Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro:** Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 7 ° edição, 1983.

TOLIPAN, Sergio. **Sete ensaios sobre o Modernismo.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **História das mentalidades e História Cultural.** Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro. Campus. 1997. p. 127 – 162.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro:** turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.