

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

# **OS AFRESCOS NOS TRÓPICOS**

## Portinari e o Mecenato Capanema

Maria de Fátima Fontes Piazza

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História Cultural.

Florianópolis  
2003

# OS AFRESCOS NOS TRÓPICOS

## Portinari e o Mecenato Capanema

Maria de Fátima Fontes Piazza

Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de DOUTORA EM HISTÓRIA CULTURAL.

### BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Artur Cesar Isaia – Orientador / UFSC

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Annateresa Fabris – USP

---

Prof. Dr. Caleb Farias Alves – UFSC

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Teresa Malatian – UNESP

---

Prof. Dr. Sérgio Schmitz – UDESC

---

Prof. Dr. Adriano Luiz Duarte – Suplente / UFSC

---

Prof. Dr. Artur Cesar Isaia  
Coordenador do PPGH/UFSC

Florianópolis, abril de 2003.

A meus pais,  
Lourdes Maria da Silveira Piazza e Walter Fernando Piazza,  
meu amor incondicional.

## AGRADECIMENTOS

Ao longo desta trajetória, em que estive pesquisando em várias instituições culturais e científicas, contei com a colaboração de seus funcionários e pesquisadores. A estas pessoas quero deixar consignado meus mais sinceros agradecimentos.

Na cidade de São Paulo, pesquisei na Biblioteca e na Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, onde contei com a competência dos profissionais que lá trabalham, como a bibliotecária Sra. Marita Causin, que disponibilizou a sua sala para que as fotografias das revistas pudessem ser feitas, a Sra. Flora, que pacientemente atendia aos meus pedidos de livros e revistas, a Professora Lucy Maffei Hutter, que me ensinou os caminhos da USP, a Professora Telê Porto Ancona Lopez, que leu uma primeira versão do capítulo Portinari em Revista e a Sra. Ana Paula Camargo Lima, que me propiciou, gentilmente, a pesquisa dos catálogos das exposições. Na Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, contei com a prestimosa colaboração da Sra. Satiko para localizar o arquivo do Professor Flávio Motta, e com a colaboração da fotógrafa Ângela Garcia para a execução das imagens do IEB/USP.

Na cidade do Rio de Janeiro, passei dois tórridos verões, de 1999 e 2000, onde pesquisei no Projeto Portinari, localizado no Solar Grandjean de Montigny, na arborizada Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Lá contei com a paciência e a colaboração irrestrita de Ângela Mega e Chagas, Noélia Coutinho dos Santos e Elisanete Albernaz da Silva. Também, quero mencionar as gentilezas da Sra. Christina Scarabôto Gabaglia Penna, do Professor João Cândido Portinari, da Sra. Roseane Soares, da Sra. Maria Portinari e do Sr. Edegar, que nas longas tardes brindava-me com seu saboroso cafezinho. No CPDOC, da FGV, contei com a colaboração da Sra. Margareth nas tarefas de conduzir os documentos.

Ao Arquiteto Luciano Pereira Lopes, do IPHAN, pela presteza no envio da foto do Palácio Capanema e da relação das esculturas expostas nesse mesmo edifício.

Em Florianópolis, na Biblioteca Central da UFSC, agradeço as bibliotecárias Beatriz Siedler e Ieda Maria de Souza, do Setor de Referência pela constante ajuda na procura pelos dicionários e enciclopédias, virtuais ou não, e as funcionárias do Programa de Comutação Bibliográfica.

À Verônica Siqueira e João Ricardo, da Livros & Livros, agradeço a colaboração na busca pelos livros, mas peço desculpas pelas impertinências quando estes demoravam a chegar.

Em São Paulo, fui recebida carinhosamente por minha irmã Roxane Maria Fontes Piazza, pelo meu cunhado Caio Sampaio Lanhoso Martins e meu sobrinho Fernando, nas diversas ocasiões que lá estive. No Rio de Janeiro, contei com a generosidade dos meus amigos Maria Inês Antunes, João Guedes, João Bernardo Guedes e Antônio Guedes, que me acolheram no apartamento da Gávea. Também, sou devedora da hospitalidade dos meus amigos Maria do Socorro de Carvalho Branco Damous e Wadih Damous, que me receberam em sua casa e me distinguem com a sua amizade.

No Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, contei com a acolhida carinhosa do Professor Doutor Artur Cesar Isaia, o qual aceitou sem hesitação a orientação de minha tese. Alguns colegas foram solidários, como Eloah Rocha Monteiro de Castro, com as indicações de livros, Luciana R. F. Klanovicz, que me auxiliou com dúvidas sobre “O Cruzeiro”, Luciene Lehmkuhl, que dirimiu dúvidas sobre as hostes salazaristas. Meus agradecimentos à Sra. Maria Nazaré Wagner, que sempre me atendeu com presteza. No Departamento de História da UFSC, contei com a colaboração do Professor Adriano Luiz Duarte, que atenciosamente atendeu aos meus pedidos, seja com o envio de um livro de Campinas (SP), seja com a leitura de um capítulo da tese; do Professor João Klug, que dirimiu minhas dúvidas de palavras em alemão; e do aluno Diogo Benoski, que digitou pacientemente a bibliografia da tese. Sou grata ao Professor Caleb Farias Alves, que leu com atenção a primeira versão da tese e pacientemente discutiu as intrincadas relações dos intelectuais com o poder.

No exame de qualificação contei com a competência dos Professores Doutores Artur Cesar Isaia, Sandra Jatahy Pesavento e Sérgio Schmitz, os quais levantaram questões que foram fundamentais para a elaboração da tese. A partir dos seus questionamentos, foi possível redimensionar alguns capítulos.

Minha família demonstrou compreensão e prestou diversos tipos de ajuda durante o percurso desta empreitada. Minhas irmãs, cada uma ao seu modo, prestaram auxílio: Cristina foi a mais presente, com seus préstimos nas questões relacionadas ao computador e na montagem final da tese; Alba-Lúcia participou com as pesquisas pela Internet; Roxane verteu para o inglês o resumo; meus sobrinhos: Maria Eduarda, Maria Cláudia, Romeu Arthur, Fernando e Mariana as alegrias da família.

Meus pais foram presença constante nesta caminhada: minha mãe, Lourdes Maria da Silveira Piazza, zelou pela minha saúde quando esta deu sinais de fraqueza e participou atentamente das marchas e contramarchas deste trabalho; meu pai, Walter Fernando Piazza, com sua longa experiência acadêmica, não só dirimiu dúvidas e leu atentamente os capítulos da tese, como, facilitou o acesso aos seus livros e bancou a compra de outros. A eles meu trabalho é dedicado.

## UM PORTINARI ÉPICO

“Um dia, ainda muito jovem e sempre provinciano, como um novo Antonio Nobre, clamei do Recife para o Brasil: “Onde estão os pintores deste país estranho, onde estão eles que não pintam trabalhadores nos campos e operários nas indústrias?” Eu era, nesses dias, um admirador do Trabalho à inglesa: tanto que recebi carta de Sir Stafford Crips me agradecendo a dedicatória de um livro com altos elogios. Sabendo o que, o Presidente Getúlio Vargas quis fazer-me Embaixador na Grã-Bretanha.

Clamei no deserto? Não, fui ouvido imediatamente por alguns dos pintores do Brasil. Por Cícero Dias, que passou a pintar brasileiros morenos trabalhando nos canaviais. Pelo então também jovem Cândido Portinari. Pelo que Ralph Camargo, entusiasta lúcido de Portinari, me dizia, há pouco, ter datado daí nova fase na pintura do grande pintor já no começo de sua grandeza, com magistras retratos de gente elegante e admiráveis Nossas Senhoras e Meninos Deus, todos róseos e louros como se fossem antes flamengos que brasileiros. Ralph Camargo e Maria Portinari concordam com o Professor Robert Smith em que o clamor jovem unido do Recife despertou Portinari para uma nova expressão em sua pintura; e esta, além de eloqüentemente social, com alguma coisa de trabalhista, epicamente brasileira. A fase dos painéis glorificando trabalhadores de cafezais e canaviais. Um Portinari – assinala-se o fato que é significativo – pintando mais gente brasileira de trabalho, com aqueles enormes pés-no-chão, tão de homens por ele glorificados nessa sua nova e magnífica pintura épica, do que louros e róseos elegantes e de cidades. Um Portinari épico e telúrico a juntar-se ao lírico: o dos meninos empinando pipas nos subúrbios. Um Portinari, além de clássico, telúrico e romanticamente brasileiro: no seu modo de ser épico”.

Recife, outubro, 1977.  
GILBERTO FREYRE

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. **Os afrescos nos trópicos: Portinari e o mecenato Capanema**. Defesa: Abril de 2003.

Esta tese aborda uma face do mecenato Capanema: os afrescos dos “ciclos econômicos”, executados pelo pintor Cândido Portinari (1903-1962), para compor o “moderno” edifício do Ministro da Educação e Saúde Pública projetado pela equipe de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e inaugurado em outubro de 1945. O ministro Gustavo Capanema esteve à frente do Ministério de 1934 a 1945, onde promoveu uma verdadeira “revolução” na área da cultura e da educação no Brasil, ao congregar artistas e intelectuais no afã da construção de um projeto de “Brasil-Moderno”. A tese analisa o campo intelectual brasileiro tendo como norte o mecenato Capanema sob o ponto de vista das artes visuais. Para desvendar o universo do Ministério Capanema, seguiu-se a trilha da história dos intelectuais desenvolvida pela historiografia francesa (Sirinelli e Trebitsch), tendo como premissa que, as cartas e as revistas literárias são analisadas como “lugar de sociabilidade intelectual”. Sob esta perspectiva, Portinari não foi um “pintor oficial”, nem a sua “arte engajada”, porque as correspondências revelaram que as amizades prevaleciam em detrimento de posturas político-ideológicas; e as revistas (oficiais ou não) revelaram que os escritores e artistas transitavam de uma revista para outra em busca de remuneração ou para apresentar sua mais recente produção. No contexto do Estado Novo (1937-1945) – nacionalista e ufanista –, em que as imagens da brasilidade são evocadas para construir a nação, a obra portinariana foi apropriada pelo regime porque possuía uma linguagem e uma imagística brasileiras. Entretanto, os afrescos dos “ciclos econômicos” não cumpriram o objetivo da politização da arte, porque não alcançaram públicos massivos em face de sua localização, em lugar de circulação restrita.

Palavras-Chave: Mecenato Capanema; Estado Novo; murais dos “ciclos econômicos”; arte e política; brasilidade e modernidade.

## ABSTRACT

Gustavo Capanema was a *maecenas*. One part of his activity is emphasized in this thesis. The “economic cycles” painted by Cândido Portinari (1903-1962) decorated the “modern” building of Public Health and Education Ministry, which project was done by Lúcio Costa and Oscar Niemeyer team, opened in October 1945. Capanema was minister of State between 1934 to 1945, when he promoted in Brazil a true cultural and educational “revolution”. Intellectuals and artists congregated themselves to construct a “Modern Brazil” project. This thesis analyses the Brazilian intellectual field in Capanema’s period focusing the visual arts. In order to clear up this period, the paths set by french historiographers as Sirinelli and Trebitsch was followed, under the premise that letters and literary journals were used as “intellectual place of sociability”. Under this perspective Portinari was nor an “official painter” neither his “art was engaged”. Letters revealed friendship prevail to political ideologies. Bibliography (official and non-official) also shows the transit of writers and artists through different journals, where they could present their recent productions or searching for better remuneration. On the context of “Estado Novo” (1937-1945) – nationalist and vainglorious – where the evocation of Brazilian images was used to build a nation, Portinari’s work was perfect to be used by the regime. Despite of the government purpose, the “economic cycles” of Portinari didn’t accomplish the intent of politization of art, for they were placed in restrictive places, where crowds could not see them.

## LISTA DE SIGLAS

ABL – Academia Brasileira de Letras

BN – Biblioteca Nacional

CFH/UFSC – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

CPDOC/FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DNP – Departamento Nacional de Propaganda

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FAUUSP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

IEB/USP – Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

INL – Instituto Nacional do Livro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MES – Ministério da Educação e Saúde Pública

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MOMA – Museum of Modern Art of New York

PUC/RJ – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

IHGGMG – Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais

AML – Academia Mineira de Letras

## SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
LISTA DE SIGLAS	x
SUMÁRIO	xi
INTRODUÇÃO	1
I. O MECENATO CAPANEMA: OS INTELLECTUAIS NO PODER	10
II. O GOSTO DO PRÍNCIPE	29
III. OS AFRESCOS DOS CICLOS ECONÔMICOS E A CULTURA HISTORIOGRÁFICA BRASILEIRA	62
IV. O BRASIL DE PORTINARI: A TERRA E O HOMEM	88
V. PORTINARI EM REVISTA	119
TRAVEL IN BRAZIL	130
ATLÂNTICO: REVISTA LUSO-BRASILEIRA	141
VAMOS LÊR! UMA REVISTA DE VARIEDADES	153
FESTA: REVISTA DE ARTE E PENSAMENTO	193
LANTERNA VERDE: BOLETIM DA SOCIEDADE FELIPE D'OLIVEIRA	202
REVISTA ACADÊMICA	217
A HISTÓRIA DE UMA POLÊMICA	232
EPÍLOGO	272
NOTAS REFERENCIAIS	281
FONTES DE CONSULTA	329
BIBLIOGRAFIA	330
ANEXOS	352
PORTINARI EM REVISTA	353
SUMÁRIO DAS ILUSTRAÇÕES	358

## INTRODUÇÃO

O poeta mineiro Murilo Mendes, em carta ao pintor Cândido Portinari, vislumbrou a importância dos afrescos no Brasil:

Fiquei satisfeito com as notícias sobre tuas últimas experiências de pintura. Não resta dúvida que poderás conseguir grandes coisas, pois tens a exata compreensão da pintura e da missão do pintor. Abres um grande caminho aos artistas futuros do Brasil, com esta notável tentativa de realizar o afresco nos trópicos<sup>1</sup>.

Portinari revolucionou as artes visuais no Brasil ao utilizar o afresco como técnica em pintura mural. Quanto ao afresco, conhecia-o desde a sua primeira viagem à Europa, no verão de 1929, na qual visita França, Inglaterra, Espanha e Itália, e descobriu obras de artistas como Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Fra Angélico, Andréa Del Castagno, Michelangelo, Leonardo da Vinci, El Greco, Goya, Botticelli e Velázquez. Portinari forjou uma visualidade em grande parte enformada pelos valores táteis do Renascimento, como aponta Annateresa Fabris.

Os temas dos afrescos, tais quais no Renascimento, é que “deveriam ser lidos como um sermão, com maior eficácia ainda porque a pintura perdurava e as palavras voavam”<sup>2</sup>. Sob a perspectiva de que os afrescos são tributários da pedagogia cristã, porque as pinturas serviam para os “iletrados”, daí a declaração do Sínodo de Arras (1025): “aquilo que a gente simples não podia apreender lendo as escrituras poderia ser aprendido por meio da contemplação de imagens”. Daí a importância do tema dos “ciclos econômicos”: o homem como força de trabalho e construtor de sua própria história e a monumentalidade na pintura ao utilizar soluções expressionistas.

Quanto à pintura mural, ela ganha visibilidade e prestígio com o muralismo mexicano, com Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo e Xavier Guerreiro, principalmente em 1922, quando o ministro da educação, José de Vasconcellos, encomendou a Rivera os murais “Visão Política do Povo Mexicano” para compor a decoração das paredes do pátio da Secretaría de Educación Pública (SEP), na Cidade do México, na qual pinta 117 afrescos.

Rivera desenvolveu uma iconografia revolucionária para o México, que acabava de viver uma década de revolução (1910-1920). O pintor mexicano transformou em herói da arte monumental o povo – o campesino, o trabalhador fabril, o índio, o homem simples das áreas urbanas e rurais, o artista engajado em causas políticas (por exemplo: Frida Kahlo distribuindo armas aos revolucionários) – : “deixou de empregar como heróis centrais os deuses, os reis, os chefes de Estado, generais heróicos, etc.; pela primeira vez na história da arte, a pintura mural mexicana transformou em herói da arte monumental a massa. Quando entre estes aparece o herói, é como parte deles”<sup>3</sup>.

Os críticos de arte costumavam situar Portinari como caudatário do muralismo mexicano, porque o realismo na pintura o aproxima dos muralistas, principalmente de Diego Rivera. Mário de Andrade, com sensibilidade e argúcia, estabeleceu esta diferença:

O seu realismo, si é optimista, não é sonharento. É um realismo apenas sadio e dinâmico. Eu gosto dessas mulheres suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boas como minha mãe. Não tenho o menor medo de gostar. Eu gosto desses machos rudes de trabalho, olhe-se a mão em afresco. Isso é mão dura mas nobre, mão beijável. E esses cacaus, fumos e cafés produzindo é impossível não gostar. Não se trata de sonhar com o mundo todo comprando cafés, e açúcares, e libra caindo sobre nós feito maná de agora. O realismo de Portinari não é simbólico, impede sonhar em vão. Mas glorifica o trabalho, explica o trabalho, impõe as formas sãs dos homens – o que já não será pouco educativo para as cabeças dos que passam.

E concluiu:

Portinari se fez realista [...] Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um optimismo dominador. Nisto ele se separa radicalmente da obra amarga e rancorosa de um Rivera. Rivera é um combatente. Portinari é um missionário. Rivera é bem um expoente da turbulência política dos nossos dias. Portinari é um educador<sup>4</sup>.

Esta tese tem como objetivo mostrar que os murais e painéis executados por Portinari sob o mecenato do ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema, que esteve à frente da pasta de 1934 a 1945, os quais se apresentam como inovadores do

ponto de vista das artes visuais, foram marcados pela construção da imagem de um país moderno. Naquele momento, o “moderno” e/ou o “modernismo” decorrente da Semana de Arte Moderna de 1922 e da “Escola de Paris”, e das linguagens advindas dessa atualização, passavam por um processo de “oficialização” ou “canonização” por interessar como imagem simbólica da modernização pretendida pelo governo<sup>5</sup>.

No âmago dessa questão está o que se pretendia como Brasil-Moderno, vislumbrado por um grupo de intelectuais e artistas que gravitavam em torno do chefe-de-gabinete do Ministro da Educação, o poeta e escritor, Carlos Drummond de Andrade, do qual emergiram projetos na área da educação e da cultura para cumprir a ‘construção da nacionalidade’: como o ensino do canto orfeônico com Heitor Villa-Lobos, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com Rodrigo Melo Franco de Andrade, com a reforma do ensino secundário, com a organização da Universidade do Brasil, com a construção do edifício do Ministério da Educação, que envolveu um grupo de arquitetos que seguiram as lições de Le Corbusier e do *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* (CIAM), como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos, Carlos Leão e Jorge Moreira.

A importância de se estudar o mecenato Capanema no bojo do Governo Vargas permitiu identificar a fragmentação do projeto estadonovista, o que pode ser constatado pela existência de dois órgãos públicos que se transformaram em lugar de encontro, de mecenato e de produção cultural: o Ministério da Educação e Saúde Pública (MES) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), este principalmente sob a gestão de Lourival Fontes (1939-1942). Ambos os órgãos disputavam espaço no seio do aparelho de Estado, como no projeto radiofônico, que tinha o objetivo de transformar o rádio num instrumento de educação e cultura. Esse projeto teve em Roquette-Pinto um dos seus mais ardorosos defensores e foi encampado pelo MES. Já o projeto do DIP previa a utilização maciça do rádio como veículo de propaganda do regime, incluindo a “Hora do Brasil”. Entretanto, os intelectuais e artistas aceitavam muito bem o mecenato Capanema, mas faziam questão de diferenciar-se do DIP.

Exemplo significativo da disputa de poder simbólico travada no interior de um regime que não cria uma imagem unívoca e definitiva pode ser percebido nos estilos arquitetônicos e nas correntes estéticas, as quais ficaram identificadas com o gosto dos ocupantes das pastas ministeriais, como o projeto moderno na Educação, o eclético na Fazenda e o do Trabalho ligado à arquitetura fascista produzida na Itália de Mussolini. Também, a decoração dos interiores pode ser aferida pelos afrescos dos “ciclos

econômicos” executados por Portinari, no prédio do MES que “revolucionaram” as artes plásticas no Brasil e as métopas das “forças econômicas naturais” modeladas de “forma clássica” por Humberto Cozzo, no Ministério da Fazenda. Ou a opção do ministro Capanema de escolher um pintor “moderno” como Portinari para a execução dos painéis e murais no MES e de um “acadêmico” como Oswaldo Teixeira para dirigir o Museu Nacional de Belas Artes, a partir da sua criação em 1937.

Essas relações da cultura com o poder ou dos intelectuais com a política têm mobilizado pesquisadores brasileiros e estrangeiros, especialmente no que se refere ao governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Entre as análises, o livro de Sérgio Miceli “Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)”, publicado em 1979, inaugurou essa fecunda trilha e tem provocado polêmicas ao mostrar a “cooptação” dos intelectuais sob as hostes do Estado Novo. Para esse sociólogo, “Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultou-lhes o acesso aos postos e carreiras burocráticas em praticamente todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança, etc.). Mas no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico”. Esse autor estabeleceu uma distinção entre os intelectuais: os “escritores-funcionários” e os “funcionários-escritores”; enquanto os primeiros ocupavam os postos de direção de instituições culturais, os últimos se valiam de seus instrumentos de produção intelectual para o cumprimento de funções subalternas nas instituições de difusão cultural, de propaganda e de censura<sup>6</sup>.

As análises de Miceli não demonstraram que nas complexas relações entre os intelectuais e os artistas com o poder existia uma margem de “autonomia” ou de “liberdade de criação”, o que afasta a idéia de “manipulação” ou “cooptação” por parte do ministro Capanema e de “traição” ou “alienação” por parte dos intelectuais.

Num outro estudo, sob o título “Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)”, publicado em 1996, o mesmo autor mostrou como os 680 retratos executados por Cândido Portinari registraram as feições de um contingente representativo e diversificado de diferentes segmentos da elite brasileira: pintores, escultores, arquitetos, músicos, poetas, escritores, críticos, acadêmicos, jornalistas, altos funcionários, políticos, empresários, senhoras da alta sociedade, crianças e jovens de famílias abastadas. O autor vislumbrou, por um lado, a natureza das relações de classe na sociedade brasileira,

sobretudo no tocante ao relacionamento envolvendo intelectuais e artistas com aqueles setores políticos mais dependentes de sua contribuição especializada; por outro lado, os teores de autonomia com que se impõe o trabalho artístico e intelectual. Nesse estudo, Miceli aponta, a partir da retratística de Portinari, questões relativas “às pretensões de poder social e político por parte de escritores-funcionários que, segundo suas próprias declarações, tinham muito pouco a ver com as iniciativas do regime político a cujos escalões decisórios pertenciam e ainda menos com as lideranças políticas detentoras dos postos de comando no país. Embora não tenha cabimento construir uma escala de ‘adesismo’ às diretrizes político-doutrinárias do regime Vargas por parte dos intelectuais e artistas aí atuantes, cumpre esclarecer a contribuição dos mesmos pelo menos para a formulação e implementação de uma expressividade visual que acabou se convertendo num dos carros-chefes da política cultural oficial do regime”<sup>7</sup>. Nessa análise, o sociólogo avançou ao demonstrar a margem de “autonomia” ou de “liberdade de criação” que alguns artistas plásticos apresentavam nas suas encomendas aos retratados. A mesma questão será mostrada nesta tese: os motivos que levaram Portinari a adotar soluções plásticas ou pictóricas para resolver os impasses das encomendas feitas pelo ministro Capanema.

Algumas hipóteses têm sido levantadas por pesquisadores, a fim de deslindar o mecenato Capanema no âmbito de um regime ditatorial: o que foram fazer os “modernistas” na repartição (leia-se prédio do MES)? Ou que repartição é essa, situada no mais revolucionário palácio de sua época, encarregada de selecionar e zelar pelos bens de nossa história cultural pretérita?<sup>8</sup> Como a política cultural gerenciada por Capanema conseguiu produzir entre os intelectuais, mas não apenas entre eles, a imagem de um espaço distinto do restante do aparelho de Estado, este sim muito mais identificado com a opressão física e simbólica de um regime autoritário?<sup>9</sup> Como compreender (a participação dos intelectuais na política durante o Ministério Capanema) o assentimento de uns e a reclusão que se impôs a outros?<sup>10</sup>

Para entender esse “pequeno mundo intelectual”, o ponto de partida foi trilhar a tradição epistolar presente na cultura ocidental<sup>11</sup>, perscrutando a série “Correspondências” do Projeto Portinari, no qual foram compulsadas 5.782 missivas de correspondentes contumazes ou não, como Mário de Andrade<sup>12</sup>, Jorge Amado, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Lúcio Costa, Florence Horn, Ferreira de Castro, Otto Maria Carpeaux, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Carlos Scliar, Rosário Fusco, Murilo Mendes, Sérgio Milliet, Flávio Motta, Carlos Drummond de Andrade, Gustavo Capanema, André Lothe, Eugenio Luraghi, Pierre Mathieu, Raymundo Ottoni de Castro Maia, Thiago de Mello, Rodrigo

Melo Franco de Andrade, Paulo Rossi Osir, Germain Bazin, Giuseppe Ungaretti, Aníbal Machado, entre muitos outros, o que permitiu vislumbrar as relações de artistas plásticos, críticos de arte, burocratas, políticos, poetas, escritores, arquitetos, editores e produtores culturais com o poder. Também, permitiu perceber como os intelectuais e artistas brasileiros se articulam com os seus pares hispano-americanos, norte-americanos e europeus com o intuito de realizar exposições, ilustrar livros e revistas, imprimir catálogos, comentar estilos artísticos, movimentos de vanguarda, vernissages, salões de arte, etc.

Consultou-se, também, a série “Correspondências” do Arquivo Gustavo Capanema, depositada no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, o que permitiu ampliar a possibilidade de análise sobre as intrincadas relações da cultura com o poder, ou melhor, como se dá a imbricação do campo intelectual com a esfera do político.

O tratamento dado à questão segue a linha da história dos intelectuais, desenvolvida pela historiografia francesa, que teve no *Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Present* o seu baluarte, principalmente nos artigos de Michel Trebitsch<sup>13</sup>. Recentemente, no Brasil, a historiadora Ângela de Castro Gomes apresentou dois trabalhos com esse conceito de sociabilidade intelectual: “Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo” (1999) e “O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual” (2000)<sup>14</sup>. Esses estudos têm revelado que as correspondências e os periódicos literários são um “lugar de sociabilidade intelectual”, onde há uma “articulação de pessoas e idéias que precisam de suportes materiais e simbólicos para fazer circular seus projetos”, como chama a atenção Ângela de Castro Gomes.

Daí a importância das correspondências de Capanema com diversos interlocutores, inclusive com Portinari, para aferir como foi possível articular um *locus* político tão importante para um regime ditatorial como o Estado Novo, com um significativo índice de participação de intelectuais e artistas na elaboração de sua política cultural, cobrindo um amplo espectro de tendências políticas e ideológicas. Capanema comportou-se como um mecenas do Renascimento, tal qual Lourenço de Médicis – “O Magnífico”, que mandou erigir uma gigantesca estátua equestre de si mesmo no centro da República de Florença. O ministro marcou a sua administração com a construção de um edifício “moderno”, no centro da então capital da República, a cidade do Rio de Janeiro, que revolucionou a arquitetura e as artes visuais no século XX.

Esta tese consta dos seguintes capítulos. O primeiro, sob o título “O mecenato Capanema: os intelectuais no poder”, aborda as relações dos intelectuais e artistas com o

poder, a partir da presença de dois mineiros: o poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade, como chefe-de-gabinete do ministro, e Gustavo Capanema, que esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública de 1934 a 1945, ambos com profundas relações com os “modernistas” das alterosas. A personificação da pasta da Educação em torno da figura de Capanema propiciou que intelectuais e artistas “modernos” egressos de diversos estados da Federação que circulavam na cidade do Rio de Janeiro, viabilizassem seus projetos culturais sob a égide do seu mecenato. Daí emerge o projeto de um Brasil-Moderno, com o objetivo de construir a nação.

O segundo capítulo, sob o título “O gosto do Príncipe”, aborda o mecenato Capanema sob o ponto de vista das artes visuais. Aqui, a questão se refere ao gosto do mecenas ou à sua opção estética, bem como aos impasses das encomendas, como foi o caso da estátua do “homem brasileiro” a ser executada pelo escultor Celso Antônio e dos azulejos “estrelas-do-mar e peixes”, com composição de Portinari e elaborados pela Osirarte, de Paulo Rossi Osir. Quanto à estátua do “homem brasileiro”, Capanema não aceitou o protótipo feito por Celso Antônio e encetou uma discussão científica sob o ponto de vista racial sobre o que seria o “homem brasileiro”, a qual se tornou complexa e não foi aceita pelo artista e, conseqüentemente, resultou na não-conclusão da obra. Quanto ao painel de azulejos “estrelas-do-mar e peixes”, a primeira versão foi retirada da parede porque o perfil do peixe do painel se assemelhava ao ministro. Os dois casos apontados denotam a convicção com que Capanema exercia o seu mecenato, sem permitir a “liberdade de criação” dos artistas.

No terceiro capítulo, sob o título “Os afrescos dos ‘ciclos econômicos’ e a cultura historiográfica brasileira”, a análise percorre os caminhos da historiografia brasileira enunciados por Rodolfo Garcia e Afonso Arinos de Melo Franco, que serviram de norte para a elaboração dos afrescos dos “ciclos econômicos” executados por Portinari e mostram duas questões: a primeira, que a cultura historiográfica brasileira sofria do “mal de Sísifo”, sempre voltava às suas origens, ou seja, a obra de Varnhagen – “História Geral do Brasil”; a segunda, que a proposta de Afonso Arinos foi inovadora porque apresentou os “ciclos econômicos” do Brasil e deu ênfase à análise da cultura material na história brasileira.

O quarto capítulo, sob o título “O Brasil de Portinari: a terra e o homem”, mostra que a obra portinariana é “autobiográfica” ou “memorialística”, tendo como referência a sua terra natal, Brodósqui, no interior do Estado de São Paulo. Portinari foi um arguto observador da terra e do homem brasileiros, como pode ser constatado nas “Cartas de

Paris” destinadas a Rosalita Cândido Mendes, com destaque para a “carta-Palaninho”, e nas suas memórias “Retalhos de minha vida de infância”, todas evocativas da sua infância passada à sombra dos cafezais, com muita religiosidade, com lendas e superstições, com festas e tradições. Das suas práticas de escrita emerge um profundo sentimento de brasilidade, em que a terra e o homem são temas recorrentes. Daí a apropriação que o Estado Novo fez da obra portinariana, possuidora de uma linguagem e de uma imagística brasileiras.

O quinto capítulo, sob o título “Portinari em revista”, mostra como a palavra “revista” se reveste de um duplo significado: o estudo de periódicos, culturais ou não, e a revisitação da obra portinariana. A escolha recaiu em revistas, boletins e semanários que foram publicados na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República e importante centro cultural do país, com o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Brasileira de Letras, o Museu Nacional de Belas Artes, a Escola Nacional de Belas Artes e as concorridas Livrarias José Olympio e Garnier. Na cidade do Rio de Janeiro, circulavam “grupos” de intelectuais que criaram revistas e que participaram da renovação das artes e das letras no Brasil, como: “Festa: revista de arte e pensamento”, “Revista Acadêmica”, “Dom Casmurro”, “Diretrizes”, “Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira” e “Vamos Lêr!”. Entre as publicações editadas pelo Estado, tendo como agente o seu órgão de propaganda – o Departamento de Imprensa e Propaganda – , a escolha recaiu sobre “Travel in Brazil” e “Atlântico: Revista luso-brasileira”. Aqui, os periódicos são analisados como “espaços de sociabilidade”, de forma a captar não só vínculos de amizade/cumplicidade como também de competição/hostilidade, o que ficou caracterizado na querela conhecida como “portinarismo” *versus* “antiportinarismo” e nos epítetos atribuídos a Portinari e sua obra: “pintor oficial”, “pintor do regime”, “arte oficial”, etc.

A tese pretende mostrar a importância conferida pelo Estado à figura de Portinari, quer pelas encomendas dos painéis e murais para compor a decoração do “moderno” edifício do Ministério da Educação, quer pela importância conferida à sua obra-símbolo, o óleo sobre tela “Café” (1934), que compareceu a todas mostras patrocinadas pelo governo brasileiro, como a exposição “Portinari”, de 1939, no MNBA e que compôs o Stand de Arte do Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português de 1940, em Lisboa, e posteriormente foi adquirida para compor o acervo do MNBA, quer pelo demasiado interesse da mídia, especialmente do órgão de propaganda estatal, o DIP, e o seu predecessor, o DNP, o qual foi diversas vezes matéria de reportagem para o Cine-Jornal Brasileiro.

Diante da importância de Portinari no campo cultural brasileiro, poder-se-ia questionar: por que a pintura de Portinari provocou tanta celeuma no meio intelectual brasileiro (leia-se eixo Rio de Janeiro–São Paulo)? Por que os periódicos, culturais ou não, dedicavam-lhe tanto espaço? Por que a prosa de ficção dedicou-lhe páginas?

## O MECENATO CAPANEMA: OS INTELLECTUAIS NO PODER

São Paulo, 1 de junho de 1936.

Meu caro Gustavo Capanema

Agora sou eu que venho lhe fazer um pedido. Mas não se assuste: não é emprego pra ninguém não.

O número da *Revista Brasileira de Música*, aí da Universidade Federal, dedicado a Carlos Gomes, vai sair realmente conspícuo. Também eu ajudei a construí-lo, e vai com o carinho de todos. Mas todos nós sonhamos com umas palavras de abertura, questão de 15 ou 20 linhas, numa página inicial em branco, assinadas por você.

[...] Eu compreendo muito bem que apesar do pouco a escrever, e por isso mesmo, a coisa exija esforço e cuidado, mas tomei para mim a iniciativa de insistir, desculpe. Não podemos ficar sem você que no momento é realmente a **figura simbólica, pelo seu trabalho pessoal, dos esforços culturais que vamos fazendo uns e outros**. Simplesmente porque você é o que mais faz. [...] É uma questão moral, Capanema. Uma questão de ordem e equilíbrio, uma questão, não de ministro (no sentido político) mas de ministro de educação (no sentido de organização nacional). E que você de fato encarna.

Com um abraço do

Mário de Andrade<sup>1</sup>

Essa carta é emblemática do papel desempenhado pelo Ministro Gustavo Capanema ao longo da sua gestão no Ministério da Educação e Saúde Pública (MES)<sup>2</sup>, no período de 1934 a 1945, o qual congregou intelectuais e artistas no afã da construção de um projeto do Brasil-Moderno<sup>3</sup>.

No âmago dessa questão está o que se pretendia como Brasil-Moderno, vislumbrado por um grupo de intelectuais e artistas que gravitavam em torno do ministro da Educação e do seu chefe-de-gabinete, o poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade, do qual emergiram projetos na área da educação e da cultura para cumprir a ‘construção da

nacionalidade’: com o ensino do canto orfeônico com Heitor Villa-Lobos; com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com Rodrigo Melo Franco de Andrade; com a reforma do ensino secundário; com a organização da Universidade do Distrito Federal; com a construção do edifício do Ministério da Educação, que envolveu um grupo de arquitetos e artistas plásticos que seguiram as lições de Le Corbusier e do CIAM<sup>4</sup>, como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão e Jorge Moreira; com as esculturas com Bruno Giorgi, Celso Antonio, Jacques Lipchitz e Adriana Janacópulos; além dos painéis e murais com Cândido Portinari e do paisagismo com Roberto Burle Marx.

Algumas hipóteses foram levantadas por pesquisadores: o que foram os “modernistas” fazer na repartição (leia-se prédio do MES)? Ou que repartição é essa, situada no mais revolucionário palácio de sua época, encarregada de selecionar e zelar pelos bens de nossa história cultural pretérita?<sup>5</sup> Como a política cultural gerenciada por Capanema conseguiu produzir entre os intelectuais, mas não apenas entre eles, a imagem de um espaço distinto do aparelho de Estado, este sim muito mais identificado com a opressão física e simbólica de um regime autoritário? O território de Capanema, segundo seus contemporâneos e também muitos dos seus analistas, era arejado em sua heterogeneidade e ousadia de idéias. Era como o edifício que se inaugurava em 1945: surpreendentemente inovador no ambiente que o abrigava<sup>6</sup>.

Para entender o universo do Ministério Capanema e de como se teciam as redes de sociabilidade intelectual, o ponto de partida foi recorrer à “noção de intelectual” utilizada na acepção de Jean-François Sirinelli. Este autor observou “o caráter polissêmico da noção de intelectual, o aspecto polimorfo do meio dos intelectuais, e a imprecisão daí decorrente para se estabelecerem critérios de definição da palavra, de tanto que esta noção e esta palavra evoluíram com as mutações da sociedade francesa”. Daí o mesmo autor mostrar que existem duas acepções do intelectual: uma ampla e sociocultural, englobando os criadores e os “mediadores” culturais; e outra mais estreita, baseada na noção de engajamento<sup>7</sup>.

No Brasil, o papel dos intelectuais durante o governo de Getúlio Vargas, especialmente, tem sido objeto de interesse acadêmico. As análises convergem para mostrar a “cooptação” dos intelectuais e artistas sob as hostes do Estado Novo, segundo Sérgio Miceli. O livro do sociólogo “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)”, publicado em 1979, estabeleceu uma distinção entre os “escritores-funcionários” e os “funcionários-escritores”. Enquanto os primeiros ocupavam os postos de direção de

instituições culturais, os últimos se valiam de seus instrumentos de produção intelectual para o cumprimento de funções subalternas nas instituições de difusão cultural, de propaganda e de censura<sup>8</sup>.

Outras análises, como “Tempos de Capanema”<sup>9</sup>, organizado por Simon Schwartzman, cuja primeira edição é de 1984, trataram da tensão que se estabeleceu naquele Ministério entre a ação dos intelectuais e as decisões de governo. “Guardiães da Razão: modernistas mineiros”<sup>10</sup>, de Helena Bomeny, publicado em 1994, abordou a atuação dos modernistas mineiros na política nacional, o que obrigou a autora a lidar com as dificuldades impostas aos intelectuais pela engrenagem dos processos de institucionalização do Estado e as tensões que permaneceram no cotidiano daquelas relações. Mais recentemente, duas publicações coletivas, “Capanema: o ministro e seu ministério”, organizada por Ângela de Castro Gomes e publicada em 2000, e “Constelação Capanema: intelectuais e políticas”<sup>11</sup>, organizada por Helena Bomeny e publicada em 2001, retomaram a relação delicada dos intelectuais com o poder durante a gestão do ministro Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública, na formulação de políticas públicas na área da educação e da cultura.

Aqui, o que se pretende mostrar é que a política cultural encetada pelo ministro Gustavo Capanema tem que dimensionar o papel do ministro e do seu chefe-de-gabinete, o poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade, ambos nascidos em Minas Gerais e com profundas relações com a primeira geração modernista das alterosas. Daí a importância de estudar as correspondências e as revistas, culturais ou não, como “lugar de sociabilidade intelectual”<sup>12</sup>. Tal conceito permite vislumbrar que nas intrincadas relações entre intelectuais e artistas com o poder existia uma margem de “autonomia” ou de “liberdade”, o que afasta a idéia de “manipulação” ou de “cooptação” por parte do ministro Capanema e de “traição” ou de “alienação” por parte dos intelectuais e artistas que prestaram serviços ao Ministério.

O livro de Julien Benda “*La trahison des clercs*” (A traição dos intelectuais) tornou-se uma referência obrigatória a toda discussão com relação ao papel dos intelectuais no Estado, como aponta Michel Winock<sup>13</sup>. Benda põe em discussão a questão do “engajamento ou não engajamento” do intelectual, tornando sua obra um arauto da defesa da imparcialidade para garantir a lucidez intelectual, o que gerou uma grande polêmica.

Benda (1867-1956) abordou em seu libelo um problema essencial da cultura contemporânea: as relações da política com a vida do espírito. De qualquer forma, criticado ou aceito, partidário de um idealismo sem sentido no mundo urbanizado e

industrializado, o livro de Benda não só acabou sendo o ponto de partida para os que continuaram procurando deslindar as representações dos intelectuais – como Edward Said em *“Representations of the intellectual”* – como também, do próprio meio intelectual, para as justificativas dadas à forma de participação na política, como aponta Helena Bomeny.

Em seu artigo “Infidelidades eletivas: intelectuais e política”, Helena Bomeny chamou a atenção para o impacto da tese de Benda, que corresponde a uma preocupação do mundo intelectual, de distanciamento e independência entre o pensamento e as formas de sua apropriação pela política, quando afirmou: “É nesse sentido que me parece inteligível a afirmação do poeta Drummond, para quem os intelectuais, por serem ‘contemplativos’, seriam inofensivos, ou seja, não haveria correspondência entre as indagações e inquirições mentais próprias do exercício do espírito e a intervenção do mundo das ações”<sup>14</sup>.

Sob a égide do mecenato Capanema foi que o dilema da participação dos intelectuais e artistas na política teve seu ponto nevrálgico. Aqui, vislumbra-se o encontro de uma “geração”<sup>15</sup> de intelectuais e artistas “modernos” oriundos de diversos estados da federação, cujo destino foi uma repartição pública, o Ministério da Educação e Saúde Pública. Foi desse órgão da administração pública federal, conduzido por dois mineiros, o ministro Capanema e seu chefe-de-gabinete, o poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade, que surgiu a “constelação Capanema”.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) foi este mineiro de Itabira, formado em Farmácia, que trabalhou no “Diário de Minas” (órgão do Partido Republicano Mineiro), que pertenceu à primeira geração dos modernistas mineiros e que ajudou a fundar “A Revista” (1925), órgão já estruturado como manifestação modernista do grupo mineiro, que propiciou que o ambiente do Ministério da Educação fosse encarado como um lugar de encontro, de mecenato e de produção cultural. Isso permitiu aos artistas plásticos e gráficos, escritores, poetas, músicos, críticos de arte, arquitetos, políticos, professores universitários, burocratas, editores e produtores culturais gravitar em torno do ministro Gustavo Capanema e do seu Ministério e, conseqüentemente, transformar o ambiente do MES numa “usina” de idéias arrojadas, o que o diferenciava do mecenato do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de propaganda estatal do Estado Novo<sup>16</sup>.

Então, pergunta-se: quem eram os modernistas mineiros que pertenciam à geração da Rua da Bahia ou do “Grupo Estrela”?

Os “rapazes desatinados” a que se refere o cronista Djalma Andrade em “História alegre de Belo Horizonte” eram Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Alberto e

Mário Álvares da Silva Campos, Heitor Augusto de Souza, Gabriel de Rezende Passos, Abgar Renault, Mário Casassanta, João Pinheiro Filho, Gustavo Capanema, Pedro Nava, João Alphonsus de Guimaraens, Milton Campos, João Guimarães Alves, Francisco Martins de Almeida e Hamilton de Paula. O tempo traria ainda Dario de Almeida Magalhães, Guilhermino César, Cyro Versiani dos Anjos, Luís Camilo de Oliveira Neto e Ascânio Lopes, conforme conta Pedro Nava em seu quarto volume de memórias, “Beira-Mar”.

Humberto Werneck, em “O desatino da rapaziada”, mostrou que a vida boêmia e intelectual de Belo Horizonte da década de 1920 centralizava-se na Rua da Bahia: “iam ao cinema no Odeon, tentavam a sorte na casa lotérica de Giacomo Aluotto, bebiam no Estrela ou no Trianon, compravam livros na Francisco Alves e, de madrugada, sentavam-se para conversar à porta da Caixa Econômica, no cruzamento com a avenida Álvares Cabral. No Grande Hotel, em 1924, tiveram seu primeiro encontro com Mário e Oswald de Andrade, decisivo para a formação de todo o grupo”<sup>17</sup>. Interessante ressaltar que as imagens da nova capital mineira, que foi inaugurada em 1897, foram construídas pelo discurso oficial ou pelas crônicas literárias dessa “geração” que transformou o panorama cultural do Brasil<sup>18</sup>.

A “Evocação da Rua da Bahia”, de Pedro Nava, revelou que as afinidades eletivas nascidas nesta rua belorizontina foram brotando do “sentimento do mundo” do “Grupo do Estrela”, o que mostra o significado daquela rua mítica para a sua geração e para a “geração 45”, com Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino. A descrição do memorialista da polidimensional, da inumerável, da ditirâmbica, da eterna Rua da Bahia vislumbra o “mito da idade de ouro” daquela geração modernista que fazia dos bares e cafês um lugar de sociabilidade. Eis a evocação:

Descer ou subir a Rua da Bahia, mesmo materialmente, mesmo no seu aspecto puramente mecânico, era arte delicada. Pelos paralelepípedos ou pelos tijolos queimados dos declives laterais (os tijolos da cerâmica de Caeté, que era como se tivessem sido feitos à mão, um por um, pelo velho João Pinheiro), pelos passeios coalhados das sementes vermelhas que caíam da arborização e que estalavam sob as solas – pelo meio da rua, ou rente às casas – havia um jeito especial de caminhar, um modo particular de trocar os passos que era especialidade mineira, traço de cultura conservado pelas gerações adestradas nas “escadinhas” de Ouro

Preto, nos “pés de moleque” do Sabará, nas “capistranas” da Diamantina... Devagar e preciso. Lento e seguro. Uma espécie de meneio para os lados, a troca dos pés sem pressa, um andar compassado para não perder o fôlego e poder conversar de rua acima [...] Todos os caminhos iam à rua da Bahia... Da rua da Bahia partiam vias para os fundos do fim do mundo, para os tramontes dos acaba-minas... A simples reta urbana... Mas seria uma reta? Ou antes, a curva? Era a reta, a reta sem tempo, a reta continente dos segredos dos infinitos paralelos. E era a curva. A imarcescível curva, épura dos passos projetados, imanência das ciclóides, círculo infinito... Nós sabíamos, o Carlos [Drummond de Andrade] tinha dito. A Rua da Bahia era uma rua sem princípio nem fim. Descíamos. Cada um de nós era um dos moços do poema. Subíamos. “Um moço subia a Rua da Bahia...”<sup>19</sup>.

É nessa primeira geração modernista de Minas Gerais, formada pelos intelectuais da Rua da Bahia, de Belo Horizonte da década de 1920, que estão os atores políticos que executaram uma verdadeira revolução cultural no Brasil, paradoxalmente durante o Estado Novo (1937-1945), o ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, e o seu chefe-de-gabinete, Carlos Drummond de Andrade. Essa geração mineira permaneceu “como grupo de referência intelectual em Minas Gerais e nos centros difusores de cultura do país, em parte pelos projetos literários que os notabilizaram como modernistas e, em parte, pela integração ao Estado Nacional do pós-30, especialmente pela atuação na área da educação e cultura do Estado Novo”<sup>20</sup>.

Então, pergunta-se: quais os princípios que norteavam “A Revista”?<sup>21</sup> Conforme depoimento de Pedro Nava:

O nosso periódico era antes de tudo por uma posição nacionalista, de não se dar fê a uma verdade extrapátria, merecendo-nos pouco crédito os valores internacionais. Queríamos obscuramente a nacionalização de nosso espírito, do sentimento brasileiro que, dizíamos, começava a se reduzir a uma unidade perfeita. Essa nacionalização devia tomar, completamente, conta de nossa consciência – e tal ia se fundamentar nas raízes históricas da literatura mineira, louvando-se o espírito brasileiro de Bernardo Guimarães. A esse propósito vale lembrar que A Revista preconizava não se atirassem pedras indiscriminadamente no passado

mas que, antes, ele fosse cultivado, para assim e com o seu auxílio, esculpir-se melhor o futuro<sup>22</sup>.

O modernismo emanado das alterosas buscou na tradição mineira as raízes literárias, históricas e culturais da região como ícones da nacionalidade. Daí a evocação das palavras “modernidade”/“brasilidade” e “tradição”/“região” na formulação de um pensamento moderno no Brasil e na construção de um Brasil-Moderno. O próprio Pedro Nava, em “Recado de uma geração”, reiterou os princípios do seu grupo:

Não se queria renegar o passado – reclamava-se a conservação de nossos monumentos históricos e artísticos nacionais, aplaudia-se o Presidente Melo Viana de quem partio o primeiro gesto nesse sentido, nomeando uma comissão especial para cuidar da preservação dos monumentos de arte sacra de Minas Gerais. Esse carinho pelo testemunho deixado por nossos antepassados, formaria uma opinião que irradiou-se a intelectuais e políticos ligados a nós, que culminaria na benemérita atuação de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação<sup>23</sup>.

O primeiro encontro entre os modernistas paulistas e mineiros deu-se em sua passagem por Belo Horizonte durante a viagem de “descoberta do Brasil”, na segunda quinzena de abril, durante a Semana Santa de 1924. Naquele momento, Drummond conheceu o grupo paulista no Grande Hotel e iniciou uma troca de correspondências com Mário de Andrade, que está em “A lição do amigo”. A “caravana modernista” era composta de Dona Olívia Guedes Penteado, Gofredo da Silva Telles, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu filho Nonê [Oswald de Andrade Filho], Mário de Andrade, o poeta Blaise Cendrars e René Thiollier, que percorreram as cidades históricas de Minas Gerais e “redescobriram” o nosso passado colonial luso-brasileiro: os conjuntos arquitetônicos de “pedra e cal”, o barroco mineiro e as obras do Aleijadinho. Dessa viagem, emerge o núcleo básico da poesia “Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade; muitos desenhos de Tarsila do Amaral da fase “Pau-Brasil”; René Thiollier escreve “De São Paulo a São João Del Rei”, que está em seu livro “O homem da galeria”<sup>24</sup>. Quanto a Mário de Andrade, já visitara duas vezes as cidades históricas mineiras: em 1917, conforme anota no ensaio sobre “O Aleijadinho”, e em 1920, conforme atesta um artigo publicado na Revista do Brasil, intitulado “Arte Religiosa no Brasil”. Dessas viagens ficaram o poema “Noturno

de Belo Horizonte” e conhecimentos que o levaram a redigir o anteprojeto do serviço do patrimônio histórico e artístico nacional, em 1936<sup>25</sup>.

Entretanto, cabe ressaltar que na formulação de um pensamento moderno no Brasil cruzaram-se matrizes distintas do modernismo. O caso mineiro, analisado por Helena Bomeny em “Guardiães da Razão”, acentua que as suas publicações traziam a marca das disputas entre valores intelectuais indicando “que estava em jogo era a forma como se reagiu à incorporação da tradição ao projeto moderno”. Também, no diálogo dos modernistas Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade há diferenças no “olhar” a realidade brasileira: o modernista paulista contempla o país com o “olhar” de um etnógrafo e defende pedagogicamente a incorporação dos diversos Brasis ao grande projeto de reconstrução nacional, ao passo que o modernista mineiro contempla o país com o “olhar” de um sociólogo preocupado com o estabelecimento de grandes e universais linhas de interpretação do Brasil, capazes de abrir ao país a chave de comunicação com o mundo civilizado, uma escolha que não incluía a utopia integradora marioandradiana. Segundo Helena Bomeny, “O grande ponto de intersecção que viabiliza o diálogo e a cumplicidade entre os dois poetas é a crença iluminista traduzida ou na montagem de um grande sistema racional abstrato de pensamento, ou na crença da pedagogia da emoção. Por um ou outro caminho, Drummond e Mário de Andrade são adeptos da intervenção social, da convicção na possibilidade de captura de uma certeza, de construção de um projeto”<sup>26</sup>.

Apesar das diferentes interpretações sobre a realidade brasileira e de como resolver os problemas do país, a discussão sobre o nacional impregnou o meio intelectual brasileiro – incluídas as versões regionais –, o que se pode depreender das diferentes posturas intelectuais e práticas sociopolíticas que configuram o período. No afã da construção de um projeto nacional, os modernistas mineiros e paulistas aglutinaram-se no MES e o transformaram num *locus* privilegiado de encontro, de mecenato e de produção cultural, o que o distanciou do restante do aparelho de Estado, sempre identificado com a opressão física e simbólica do regime.

O Ministério da Educação, personificado na figura do seu ministro, este mineiro de Pitangui, bacharel em Direito, com profunda formação humanística, Gustavo Capanema (1900-1985), que o dirigiu por onze anos, foi o responsável pela condução da grande transformação que marcou a área da educação e da cultura no Brasil e que consolidou um projeto de renovação intelectual no Brasil que advinha do modernismo da Semana de 1922 e das linguagens decorrentes dessa atualização.

Os “guardiães da razão” ou a vertente iluminista dos modernistas, Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, a que se refere Helena Bomeny, foram os articuladores de poetas, escritores, pintores, escultores, artistas gráficos, arquitetos, músicos, professores universitários, editores, produtores culturais, burocratas e políticos, que no MES encontraram interlocutores para apresentar seus projetos e instrumentalizá-los. Por isso, a presença maciça de artistas e intelectuais na Repartição.

Tal revolução cultural não seria possível sem a dupla de mineiros – Capanema e Drummond –, que foram capazes de transformar uma repartição pública num ponto de encontro de artistas e intelectuais. No MES, transformaram o “fardo burocrático”, no dizer de Drummond, em instituições que revelaram o Brasil-Moderno: como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (hoje IPHAN), o Instituto Nacional do Livro, o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Serviço Nacional do Teatro, entre outros.

As correspondências revelam o papel de Capanema como articulador de uma renovação intelectual no Brasil; entretanto, para a consecução desse propósito, foi imprescindível a presença de Drummond na chefia de seu gabinete. As epístolas de Mário de Andrade para Manuel Bandeira, Oneyda Alvarenga ou Cândido Portinari são a prova incontestável da presença do ministro na vida de escritores e artistas, seja para mediar um pedido de emprego para Oneyda Alvarenga, que pretendia mudar-se de Varginha para o Rio de Janeiro ou Belo Horizonte<sup>27</sup>, seja para comunicar ao pintor de Brodósqui que Capanema o lotou na sexta região do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e que faria pesquisas bibliográficas sobre a Colônia a pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>28</sup>, ou como confidenciou Manuel Bandeira a Mário de Andrade:

[...] o Capanema tem idéia de mandar publicar pelo Ministério uma série de pequenos volumes sobre artes plásticas, música, etc. Biografias ilustradas e documentadas. Pediu-me que organizasse uma lista de nomes. Em matéria de música, pensei logo em você e no grupo que pode trabalhar sob a sua orientação ou valendo-se de sua biblioteca. Por exemplo: o padre José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes, Alexandre Levy seriam dados a você, Oneyda [Paoliello de Alvarenga], Fernando [Mendes de Almeida], e Paulo [Ribeiro de Magalhães] (você distribuiria como achasse melhor). Trata-se de escrever umas cinquenta páginas de texto. Obra de divulgação instrutiva. Estão dispostos a isso?<sup>29</sup>

Isso denota que as redes de sociabilidade intelectual eram tecidas num restrito círculo de amigos pessoais e que se articulavam em torno do ministro Capanema. Daí a

importância do ministro e do seu Ministério na formulação de políticas públicas na área da cultura no Brasil, o que levou um analista a considerá-lo como um “administrador de cultura”, um “ideólogo de cultura” e um “mecenas de cultura”, ou melhor, como um “ministro da cultura” com cinco décadas de antecipação, pois o Ministério da Cultura foi criado em 1985, na gestão de José Sarney, na Presidência da República, tendo como ministro o também mineiro José Aparecido de Oliveira<sup>30</sup>.

A gestão Capanema capitalizou a presença de Drummond na chefia de seu gabinete e do círculo de intelectuais que o cercava para protagonizar uma verdadeira revolução na administração da cultura, o que deixa transparecer uma margem de autonomia em relação ao restante do aparelho de Estado, centralizado na figura do presidente da República, Getúlio Vargas. As palavras do poeta-funcionário permitem que se vislumbre o ponto nodal da questão:

Foi o ministro Capanema quem, pessoalmente, com o seu prestígio junto ao presidente Vargas, fez esta revolução. Ora, isto importava em encomendas, importava em fazer obras de grande relevo que ainda não se tinham feito no Brasil, como, por exemplo, o grande painel dos ciclos econômicos do Brasil, que ocupa um espaço enorme nas paredes; o grande painel dos brinquedos infantis, que também ocupa um grande espaço na sala de espera do Ministro. Eram coisas de uma dimensão tal, que podiam até assustar..Isso causou um certo rebuliço. Mas eu pergunto: qual era o pintor que no momento, naquela época, seria capaz de fazer aquilo? Passe em revista os nomes e você não encontra ninguém. Então o que aconteceu foi o seguinte: da mesma maneira que Capanema escolheu Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e os arquitetos companheiros desses dois, escolheu um grande pintor. Era a fatalidade, era o que ele tinha à mão e Portinari era aquele que representava a melhor produção brasileira.

E, em outro ponto da sua entrevista, enfatizou que o presidente Vargas era um “grande burocrata” e pouco interessado pelas artes e pela cultura:

Ele não ligava coisa nenhuma. Essa lenda de grande homem público, extraordinário, eu acho absolutamente falsa. Getúlio era um homem de bem, um homem honesto, isso sim, muito escrupuloso. Passava as noites em claro, assinando decretos, nomeações, exonerações de servente,

porque naquele tempo tudo era muito centralizado. Ele era, sim, um grande burocrata. E também político muito hábil, de grande esperteza, com a virtude de não guardar ódios. [...] No Brasil, devido ao espírito de bajulação, as obras aparecem mais como sendo obras do Presidente e não dos ministros. Todas as obras do ministro Capanema, que são hoje apontadas como sendo do Getúlio, são obras que Getúlio tolerou. Da mesma maneira que permitiu um prédio antiquado para o Ministério da Fazenda, autorizou um prédio moderníssimo para o Ministério da Educação. Sua preocupação era assinar o expediente e fazer política<sup>31</sup>.

A evocação do testemunho de Drummond revela o grau de participação do poeta-funcionário nas articulações dessa grande transformação cultural que se concretizou nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil. Apesar de discordar das diretrizes doutrinárias e político-ideológicas do regime, em várias oportunidades levou ao conhecimento do ministro seu desejo de deixar o Ministério, mas foi instado a permanecer como nos episódios envolvendo Alceu Amoroso Lima (1893-1983), o “Tristão de Ataíde”, líder da Ação Católica, diretor da revista “A Ordem”, ligada ao Centro Dom Vital, que, dizia-se, exercia profunda influência sobre o ministro, a quem cabia “elevar o nível moral e religioso”. O primeiro episódio ocorreu durante uma conferência sobre Jackson de Figueiredo que compunha a série “Os nossos grandes mortos”, em que grandes figuras do passado eram evocadas em conferências de caráter cívico-educativo por intelectuais ou pessoas públicas, como, por exemplo, Henriqueta Lisboa, que proferiu conferência sobre o escritor Alphonsus de Guimaraens e Gilberto Amado sobre o Barão do Rio Branco. Naquele momento, o meio intelectual brasileiro estava cindido ideologicamente e, segundo relatou Carlos Drummond de Andrade,

Nessa ocasião eu estava ao lado do Alceu, e os integralistas lotaram o salão do Instituto Nacional de Música. Eles tinham o hábito de, antes de começar qualquer solenidade, pedir para se cantar o Hino Nacional. O Hino ficou sendo um hino integralista, tomaram conta do hino. Era uma espécie de distintivo: quem tocava o Hino Nacional era patriota e nacionalista<sup>32</sup>.

Drummond estava representando o ministro e resolveu mandar não tocar o hino, como também não o cantou, o que criou um grande constrangimento diante da política

nacionalista e ufanista implementada pelo governo Vargas, que visava despertar no inconsciente coletivo um “sentimento de pátria”: espírito cívico e patriótico, no sentido de construir a nação. Daí as conferências de caráter cívico-educativas, as paradas militares e escolares, as grandes manifestações cívicas do dia 1º de maio no Estádio de São Januário, o orfeão de Villa-Lobos, a celebração de “grandes datas” – como o 19 de abril – o aniversário do presidente Vargas –, e o Dia da Independência – o 7 de setembro –, os “Congressos de Brasilidade”, além dos “catecismos” de civismo: “Meu Brasil: livro para a juventude”, “Getúlio Vargas e o culto à nacionalidade”, “O Brasil é Bom”, “Catecismo Cívico do Brasil Novo”, “Getúlio Vargas para crianças”, “Getúlio Vargas, o amigo das crianças”, “História de um menino de São Borja”, entre outros<sup>33</sup>.

Na segunda ocasião, o poeta-funcionário recusou-se a comparecer a uma conferência de Alceu Amoroso Lima, mostrando ao ministro que suas idéias eram frontalmente contrárias ao do conferencista, o que levou Drummond a escrever uma carta de demissão justificando a sua atitude:

[...] Uma outra conclusão, logo se impôs: não podendo participar de um ato público, promovido pela autoridade a que sirvo, e que visava afirmar, mais do que uma orientação doutrinária, um programa de ação do governo, eu não só deixava de servir a essa autoridade como lhe criava mesmo uma situação desagradável. É verdade que minha colaboração foi sempre prestada ao amigo (e só este, de resto, lhe perdoaria as impertinências de que costuma revestir-se), e não propriamente ao ministro nem ao governo, mas seria impossível dissociar essas entidades e, se eu o conseguisse, isto poderia servir de escusa para mim, porém não beneficiaria o ministro. É verdade, ainda, que não tenho posição à esquerda, senão apenas sinto por ela uma viva inclinação intelectual, de par com o desencanto que me inspira o espetáculo do meu país. Isso não impede, antes justifica, que eu me considere absolutamente fora da direita e alheio aos seus interesses, crenças e definições. Aí está a razão por que me julguei impossibilitado de ouvir o meu amigo pessoal Alceu. Não tendo jamais escondido o que fica dito aí atrás, eu me vexaria de ocultá-lo agora que o art. 113 da Constituição é letra morta. Ora, a minha presença na conferência de hoje seria mais, talvez, do que silenciar inclinações e sentimentos. Poderia ser tida como repúdio a esses sentimentos e inclinações. Por isso não fui ao Instituto [...]. Receio muito que, por circunstâncias alheias à minha abstenção em matéria político-

doutrinária, eu acabe por desservi-lo. E isto eu não desejo por forma alguma. Daí esta carta, que tem o mais razoável dos propósitos: o de não permitir que, para não magoar o amigo, você ponha em risco a sua situação política e, mesmo, a sua posição moral em face do governo. O amigo está intacto e continua a desejar-lhe bem. Dispensado o diretor de gabinete (e que irritante diretor de gabinete tem sido o seu), você ainda conservará o amigo, teimoso e afetuoso, que o abraça fraternalmente. Carlos<sup>34</sup>.

Aqui se evidencia que as cisões no campo intelectual não significavam defecções no MES, com exceção do episódio da Universidade do Distrito Federal, que culminou com o seu fechamento, e com a demissão de Anísio Teixeira da Secretaria de Educação do Distrito Federal. Nesses episódios estava o “poder de veto” de Alceu Amoroso Lima, que numa carta de 1935 pedia a Capanema: “O que esperamos do governo é que saiba reagir firmemente contra a infiltração crescente do comunismo em nosso meio”<sup>35</sup>.

O perfil do Ministério mostrava, por um lado, Drummond como “simpatizante das idéias comunistas” e colaborador do jornal “Tribuna Popular” (órgão do Partido Comunista Brasileiro), responsável pela condução administrativa do Ministério e visto como “um monstro de correção e rigor burocrático”. Por isso, o poeta se considerava “uma espécie de não-me-toques” dentro do Ministério, pela amizade que o ligava ao ministro desde os tempos de Belo Horizonte, o que permitiu que os modernistas mineiros, paulistas, gaúchos, cariocas e de outros estados gravitassem sob a sua órbita de influência.

Por outro lado, havia o “grupo católico”, representado no Ministério por Alceu Amoroso Lima, que exercia forte influência sobre o ministro Capanema nas questões referentes ao ensino, como a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas. A carta acima citada enfatizou que, apesar das cisões no campo intelectual brasileiro, que se consubstanciavam em querelas político-ideológicas dentro do aparelho de Estado, as amizades sempre prevaleciam em detrimento desses outros aspectos.

Seria o “espírito de conciliação” que provinha da mineiridade a justificativa para congregar projetos políticos tão divergentes, como no plano educacional, o do Centro Dom Vital de orientação católica, representado por Alceu Amoroso Lima, ou a vertente da “Escola Nova”, com Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e outros? No plano cultural, seriam a construção da nacionalidade com a vertente verde-amarela, em que as imagens da brasilidade se revestiam de um profundo “sentimento de pátria”, espírito

cívico e patriótico, que recaiam num ufanismo exacerbado, e a vertente marioandradiana, na busca das raízes históricas, étnicas e culturais.

Na realidade, o Ministério Capanema abrigava sob o mesmo teto idéias frontalmente contrárias. Seria a dupla face de Jano? Na mitologia romana, o deus Jano aparece associado à idéia de princípio, origem. Mas o que chama a atenção é o fato de possuir duas faces opostas, o que lhe permite olhar simultaneamente para várias direções e temporalidades. Ou o Ministério tinha a cara moderna de um coração conservador?

A resposta de Maria Helena Capelato para o engajamento dos intelectuais com o varguismo está no ‘espírito de conciliação’ que predominou nas relações entre a política e a cultura no Brasil. Segundo a historiadora,

Apesar do significativo índice de participação dos intelectuais na política cultural do Estado Novo, não se pode dizer que a produção literária engajada tenha sido relevante. Também não se tem notícia de obras antivarguistas publicadas no período, até porque este era o limite de tolerância do regime: a presença e a colaboração de intelectuais e artistas não implicavam liberdade para o exercício da crítica. Apesar das restrições, a proximidade de intelectuais independentes com órgãos de cultura do Estado mostra que o espírito de conciliação predominou nas relações entre política e cultura durante o Estado Novo<sup>36</sup>.

A justificativa para essa questão levantada por Maria Helena Capelato, “o espírito de conciliação” que pode ser encontrado no caráter nacional ou no pensamento social brasileiro, evidencia-se no Ministério Capanema com o que se convencionou chamar de ‘mineiridade’ tão propalada na política brasileira<sup>37</sup>.

No Brasil, a imbricação do campo intelectual com a esfera do político tem que ser analisada sob vários aspectos. Primeiro, a questão está relacionada à sobrevivência do intelectual ou artista; por exemplo, os escritores não conseguiam viver da venda de seus livros, o que era explicável num país como o Brasil, cujo povo tinha alto índice de analfabetismo e baixo índice de educação formal. Um caso é o do escritor Graciliano Ramos (1892-1953), que escreveu na revista “Cultura Política”<sup>38</sup>, na seção “Quadros e costumes regionais” (sobre a região Nordeste), mesmo depois de ter passado pelas agruras da prisão, narradas com detalhes nas suas “Memórias do Cárcere” (publicadas em quatro volumes e postumamente). Do mesmo modo, o escritor Raymundo Magalhães Júnior

(1907-1981), fundador da revista “Vamos Lêr!”, que pertencia ao grupo das empresas jornalísticas “A Noite”, que durante o Estado Novo passaram a integrar a Superintendência das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, escreveu nas páginas da “Cultura Política”, na seção sobre “Teatro”. O caso mais interessante é o do escritor paraense Dalcídio Jurandir Ramos Pereira (1909-1979), que foi redator do hebdomadário Dom Casmurro, da Imprensa Popular, da Voz Operária e de Paratodos, militante do Partido Comunista Brasileiro, e que participou da Aliança Nacional Libertadora, autor de romances que formam um panorama amazônico do ciclo regionalista do extremo-norte, como “Chove nos campos de Cachoeira” (1941), “Três casas e um rio” (1958), “Belém do Grão-Pará” (1960). Ele foi contemplado com o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras e do Pen Clube do Brasil. Escreveu na revista “Cultura Política”: “Alguns aspectos da Ilha de Marajó” [ano II, n.º 14, 1942]<sup>39</sup>.

Segundo, a geração de “escritores-funcionários”, na qual se situa o poeta itabirano, encontrou no serviço público um modo de sobreviver com dignidade. O que levou o escritor Silviano Santiago a atribuir à “geração de Drummond” o que chamam “a célebre mineiridade, na verdade, foi inventado para explicar a situação dúbia de intelectuais – ‘inteligentes’, ‘capazes’, talvez ‘brilhantes’ – que tinham de se equilibrar numa corda bamba para sobreviver dignamente sob regimes ditatoriais. Não foi o que aconteceu com o próprio Drummond, um poeta que até o fim de seus dias ficou explicando por que trabalhou como oficial-de-gabinete de um ministro de uma ditadura?”<sup>40</sup> Para Silviano Santiago, não existe “um traço psicológico do mineiro tão definido”. Ele conclui: “O que pode existir, sim, é um traço psicológico definido de uma determinada geração de intelectuais – no sentido amplo – não só de escritores, mas advogados, médicos que procuraram sobreviver dignamente, como aliás Drummond sobreviveu com dignidade durante um período difícil da nossa história”<sup>41</sup>.

O “espírito de conciliação” que se imbrica com o “mito da mineiridade” permitiu mostrar como esse mito foi apropriado por uma geração para poder explicar a presença de intelectuais e artistas com perfis distintos no seio do aparelho de Estado, de um regime ditatorial que os oprimia. Daí a distinção entre as ações na área da cultura encetadas pelo MES e pelo DIP, o que fez essa geração identificar-se com o Ministério Capanema, cujas ações resultaram numa revolução cultural no Brasil.

Isso levou o Professor Antonio Cândido, ao prefaciar o livro de Sérgio Miceli “Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)”, a estabelecer uma diferença entre

o comportamento dos intelectuais ante um regime ditatorial: Drummond como um “burocrata” e Cassiano Ricardo como um “intelectual orgânico”.

[...] Mas o fato é que no processo estão envolvidos os homens, com sua carne e a sua alma, de modo que conviria acentuar mais que um Carlos Drummond de Andrade “serviu”, o Estado Novo como funcionário que já era antes dele, mas não alienou por isso a menor parcela da sua dignidade ou autonomia mental. Tanto assim que suas idéias contrárias eram patentes e foi como membro do Gabinete do Ministro Capanema que publicou os versos políticos revolucionários de Sentimento do Mundo e compôs os de Rosa do Povo. Já um Cassiano Ricardo se enquadrou ideologicamente e apoiou pela palavra e a ação, porque o regime correspondia à sua noção de democracia autoritária e nacionalista [...] <sup>42</sup>.

Aqui, as correspondências são analisadas como “lugares de sociabilidade intelectual”. No meio intelectual brasileiro funcionava o capital das relações sociais, que compreendiam relações de parentesco, de compadrio, de amizades construídas no meio escolar, familiar, na vizinhança, no clube social, na repartição e nos partidos políticos, permitindo constatar que, no Brasil, o campo intelectual sempre interagiu com a esfera do político, e conseqüentemente, isso facilitou a implementação e a circulação de projetos culturais. É o que verificou a historiadora Ângela de Castro Gomes ao analisar a correspondência privada do ministro Capanema, onde detectou a presença significativa de intelectuais entre os missivistas, permitindo inferir que:

No caso da correspondência de Capanema, esse interesse é ainda maior porquanto ela pode iluminar a dinâmica que permitiu ao ministro consagrar uma imagem dele mesmo e de sua administração que o distinguiu, ao menos em parte, do conjunto do aparelho de Estado dos tempos sombrios da ditadura varguista.

E concluiu sua análise:

A imagem de Capanema que emerge das cartas é a de um político que não quer abandonar a identidade de intelectual, mantendo-se como um conhecedor e apreciador das artes e leitor assíduo e preocupado com publicações literárias e pedagógicas. [...] Nas cartas ele aparece como um

“igual” ante os intelectuais, mas deles se distancia como ministro, pois é ele quem dispõe dos maiores recursos de poder para implementar iniciativas e, hierarquicamente, está em posição única. É o que Mário de Andrade assinala claramente como um incômodo, e outros remetentes apenas insinuam brevemente<sup>43</sup>.

No afã da construção da sua imagem e do seu Ministério, o arquivo pessoal de Capanema permitiu que pesquisadores desvendassem as intrincadas relações da cultura com o poder, ou dos intelectuais e artistas com a esfera do político. A análise de Christophe Prochasson sobre os arquivos privados e a renovação das práticas historiográficas revelou que as correspondências privadas permitem que o historiador descubra o “segredo” que as manifestações públicas ocultam, por isso as cartas permitem desvendar “uma espécie de verdade”, onde se procura que as “máscaras” caiam<sup>44</sup>.

A personificação da administração Capanema possibilitou que modernistas egressos da Semana de Arte Moderna de 1922 como Mário de Andrade (1893-1945) prestassem serviços ao Ministério, com a elaboração do anteprojeto para a criação de um serviço federal de proteção ao patrimônio, do qual resultou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>45</sup>, cuja implantação e execução coube ao escritor mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969)<sup>46</sup>, que esteve à frente da instituição de 1936 até 1968, quando se aposentou do serviço público federal.

A análise de Cecília Londres sobre a invenção do patrimônio e a memória nacional permitiu inferir que:

Para Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa, a seleção dos bens que deveriam ser inscritos nos Livros do Tombo tinha como base uma noção canônica de monumento histórico em que os valores artísticos identificados na arquitetura moderna inspiravam a leitura dos documentos do passado. Essa postura, imposta sem maiores contestações graças ao prestígio intelectual conquistado em grande parte pela repercussão da sede do MES e ao relacionamento pessoal do grupo do Sphan com Capanema, se “naturalizou” ao longo dos anos dentro do serviço, como se pode verificar numa análise das inscrições nos Livros do Tombo, até recentemente<sup>47</sup>.

Por isso, essa orientação teve como consequência a exclusão de estilos historicamente importantes, como o “ecletismo” e a não-consideração de todo um “patrimônio cultural não-monumental” (cultura imaterial: música popular, contos, lendas, etc.), de importância fundamental para a documentação e o conhecimento da formação de nossa nacionalidade. Conforme nos aponta esta analista, “Essa foi a principal consequência da não incorporação das idéias, propostas e experiências de Mário de Andrade, que, apesar da proximidade intelectual e afetiva com o ministro e seus auxiliares e das inúmeras contribuições que prestou ao MES, não conseguiu um lugar na estrutura do ministério onde pudesse trabalhar de forma sistemática, contínua e integrada à estrutura central do órgão”<sup>48</sup>.

A proposta marioandradiana do anteprojeto do SPHAN foi a de construção de uma imagem plural, fragmentada, aberta e descentralizada do Brasil, compatível com a realidade da qual Mário de Andrade se aproximou em suas viagens etnográficas pelo país. Tal proposta foi concretizada no final da década de 1970 para a implantação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), sob a gestão do design e artista gráfico Aloísio Magalhães (1927-1982)<sup>49</sup>.

Mário de Andrade também colaborou com o Instituto Nacional do Livro (INL), sob a direção do poeta gaúcho Augusto Meyer (1902-1970), onde trabalhou como consultor técnico para a execução dos projetos da Enciclopédia Brasileira e do Dicionário da Língua Nacional. Quanto ao texto do anteprojeto da Enciclopédia Brasileira, possui duas versões: o estudo encomendado pelo INL em 1939 e enviado ao ministro Capanema, e o artigo sob o título “Enciclopédia Brasileira”, publicado em “O Observador Econômico e Financeiro”, número 48, em janeiro de 1940<sup>50</sup>.

Outro colaborador do Instituto Nacional do Livro foi o historiador paulista Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), o qual trabalhou na seção de publicações daquela repartição pública. Naquele momento, o autor de “Raízes do Brasil” (1936) era um participante ativo da vida intelectual brasileira, quer como criador da revista modernista “Estética” (Rio de Janeiro, 1924-1925), quer como jornalista através da crítica literária, gênero que exerceria periodicamente ao longo da vida, quer como “porta-voz” do movimento “futurista” de São Paulo no Rio de Janeiro, divulgando-o em 1921 na revista “Fon-Fon”. Depois, tomará a incumbência de representar “Klaxon, mensário de arte moderna” (São Paulo, 1922-1923) na capital da República.

A imagem do Brasil-Moderno que emerge dessa transformação na área cultural permitiu que o ministro tomasse uma decisão fundamental para a sua administração e para

a era Vargas: a construção do “moderno” edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, que marcou a sua passagem pelo Ministério e, conseqüentemente, deu visibilidade às propostas “modernas” que circularam na então capital da República.

## **II**

### **O GOSTO DO PRÍNCIPE**

— [...] Porque o Capanema, com aquela obsessão, com aquele empenho apaixonado, foi um verdadeiro... Como é aquele florentino? O Médici.

— Um mecenas, não é?

— É, um Médici daqueles que se interessava pelas artes, se mobilizava.

Assim, Lúcio Costa se referiu ao ministro Gustavo Capanema em entrevista para a série “Depoimentos” do Projeto Portinari. O arquiteto estava se referindo à família Médici, da República de Florença, cujos membros exerceram profunda influência no cenário artístico e cultural do Renascimento. A forma de expressão da sociedade moderna renascentista é a mediação das relações sociais e das noções de poder. E o elemento representativo dessas mediações, seu modo de representação simbólica, é a arte, em sua forma de alegoria. Exemplo significativo é uma estátua eqüestre gigantesca de Lourenço de Médicis, mandada erigir por ele mesmo no centro de Florença<sup>1</sup>.

Quando se fala em “mecenas do Renascimento”, o ponto de partida é a obra de Francis Haskell “Mecenas e Pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca”<sup>2</sup>, porque o mecenato implica a tríade: o mecenas ou patrono; o pintor, escultor, escritor, arquiteto; e o gosto (a opção estética).

Na Itália renascentista, os mecenas estavam na Igreja, no Estado e na Nobreza, o que fez com que as cidades de Roma, Veneza e Florença fossem o centro do mecenato das artes – arquitetura, escultura e pintura – e, conseqüentemente, da cultura humanista na Península Itálica. Daí o berço da cultura renascentista refletir a relação entre a cultura e a sociedade<sup>3</sup>.

No Brasil, o mecenato Capanema, no bojo do governo Vargas (1930-1945), deixou como marca da sua administração um “símbolo moderno”, que foi erguido como um monumento na Esplanada do Castelo, no centro da então capital da República. Tal qual Lourenço de Médicis, o ministro comportava-se como um mecenas do Renascimento: seja como patrono de arquitetos, artistas ou escritores, seja pela concepção estética escolhida, seja pelo que a obra deveria simbolizar para o país.

O edifício do MES foi fruto do desejo irremediável de construir de uma administração e de uma época. O “Brasil Novo” fundava-se em um projeto construtivo: “assentar as bases da nacionalidade, edificar a Pátria, forjar a brasilidade”. O Brasil se eleva em seu “futuro ascensional” e, junto com ele, a construção das sedes ministeriais. A

análise de Maurício Lissovsky e de Paulo Sérgio Moraes de Sá em “Colunas da Educação” mostrou como se processaram as disputas no campo da arquitetura e das artes para a edificação do MES e a opção do ministro pela proposta “moderna”. Os autores constataram que: “A construção de prédios públicos e a edificação da nação serão considerados movimentos análogos no interior do campo semântico aberto pela idéia de ascensão”<sup>4</sup>.

Por isso, construiu-se um edifício moderno que marcou profundamente a administração de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública, o que chamou o “Ministério do Homem” – aquele que se destinava “a preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil”.

Conforme a longa exposição de motivos a Getúlio Vargas, em 1935, o objetivo seria:

A valorização do homem brasileiro era, no entender do Ministro, um projeto cultural, “pois cultura significa a nítida e impressiva presença do homem” diante da natureza e das “forças circundantes”, impondo a elas sua vontade. Como instrumento do advento deste homem, destinado sobretudo a “viver pela nação, nela integrado de corpo e alma”, o Ministério da Educação e Saúde Pública deveria inclusive chamar-se “Ministério da Cultura Nacional”<sup>5</sup>.

Capanema tinha a convicção de que a sua administração deveria marcar uma época, por isso o edifício do Ministério foi se tornando ao longo da sua gestão “um ponto de honra” para o ministro, uma oportunidade rara de imprimir uma marca indelével. Às vésperas do fim do Estado Novo e ante a iminência de uma viagem de Portinari ao exterior, o ministro incentivava o pintor a adiar sua viagem e a finalizar suas pinturas, porque as julgava “tão essencial aos interesses artísticos de nosso país”. Manifestava receio de que com o seu sucessor, “sobretudo se for um espírito prevenido contra a nossa orientação, aquelas paredes venham a ter outro acabamento”<sup>6</sup>.

O mecenato Capanema, ante a concepção estética que imprimiu à arquitetura e às artes visuais, diferenciava-se dos prédios dos Ministérios do Trabalho e da Fazenda. A análise sobre os três prédios dos ministérios encontra-se em Lauro Cavalcanti, “As preocupações do Belo”, em que o autor mostra a divergência nos gostos dos ocupantes das pastas ministeriais. O Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio<sup>7</sup> – o “Palácio do Trabalho” – foi inaugurado no primeiro aniversário do Estado Novo pelo ministro

Valdemar Falcão, sucessor de Agamenon Magalhães (nomeado interventor de Pernambuco), na presença de Getúlio Vargas, em meio “a apoteótico desfile de organizações sindicais trabalhadoras”.

Segundo Lauro Cavalcanti, “a metáfora ministerial [...] acêrca da eqüidistância de extremismos na luta de classes parece ter sido igualmente obtida no que se refere às disputas do campo arquitetônico da época”, porque o “Palácio do Trabalho”, parte “moderno”, parte “acadêmico”, acabou sendo objeto não completamente identificado por nenhuma das duas correntes. Na conclusão do analista: “Fim de festa varguista, cópia mal executada por mestre-de-obras ou funcionalismo “sem anestesia” de engenheiros, o fato é que o prédio – apesar de pretender filiações mais amenas – ficou associado ao que se convencionou chamar de arquitetura do Estado Novo, tipologicamente ligada às formas fascistas italianas”<sup>8</sup>.

Quanto ao estilo do prédio do Ministério da Fazenda feito sob a administração de Arthur de Souza Costa, pode ser definido como “ecléctico” no sentido etimológico do termo: o estilo varia de acordo com o uso e a visibilidade que os espaços têm. Os elementos externos do edifício, de visão mais ampla, são, de fato, predominantemente “neoclássicos”, e a sua pesada volumetria carrega influência da arquitetura praticada na Itália fascista. Os pavimentos de atendimento ao público assemelham-se aos espaços de uma eficiente estação de estrada-de-ferro européia da época – o tom de brasilidade é conferido pelos painéis alusivos a ciclos econômicos nacionais<sup>9</sup>. Os andares destinados a trabalho burocrático interno são de tal ascetismo que não destoariam se localizados em prédio “funcionalista” da Bauhaus. O salão nobre, espécie de vitrine de auto-representação do ministro para as elites nacionais e delegações estrangeiras em situações solenes, foi concretizado em livre interpretação do estilo Luís XVI. No terraço-jardim foram feitas aproximações com o vocabulário “moderno”. Enfim, “tamanha balbúrdia estilística despertou a curiosidade do público, o desprezo dos arquitetos ‘modernos’ e o louvor do Presidente da República”<sup>10</sup>.

Reside aqui um ponto de inflexão: o que se apreende dessa análise do campo arquitetônico vem corroborar com as teses de outros pesquisadores de que o projeto estadonovista não era monolítico. A fragmentação dos projetos na área da radiodifusão, nos planos educacional e cultural e na construção das sedes ministeriais, permite perceber que no seio do aparelho de Estado existiam várias correntes ideológicas e estilísticas que operavam concorrencialmente.

A construção de um prédio “moderno” para o Ministério da Educação e Saúde Pública projetado pelos arquitetos Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, todos egressos da Escola Nacional de Belas Artes e autores de projetos com “características modernas”, e que foi concebida tendo como consultor Le Corbusier e autor do risco<sup>11</sup>. O prédio foi inaugurado no dia 3 de outubro de 1945, data comemorativa aos 15 anos da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, que se propunha a construir um Brasil “novo”, “moderno” e capaz de resolver as mazelas nacionais com políticas públicas eficazes. Daí a modernização que marcou a “Era Vargas”. Esse edifício, considerado um “símbolo moderno” desta administração e do país, mostrou que o ministro Capanema não poupou esforços para que a obra se tornasse exequível. É o que atribuiu Lúcio Costa ao êxito da obra; “deslumbrado” com a sua criação, dá um tom poético:

Eis por que, neste oásis circundado de pesados casarões de aspecto uniforme e enfadonho, viceja agora, irreal na sua limpidez cristalina, tão linda e pura flor – flor do espírito, prenúncio certo de que o mundo para o qual caminhamos inelutavelmente, poderá vir a ser, apesar das previsões agourentas do saudosismo reacionário, não somente mais humano e socialmente mais justo, senão, também, mais belo.

E pergunta o criador sobre a criatura:

[...] que estranho encadeamento de circunstâncias tornou possível um tal milagre?<sup>12</sup>

A importância atribuída ao prédio do Ministério da Educação propiciou que a obra fosse apreciada antes mesmo da sua inauguração, quando foi objeto de uma exposição no Museum of Modern Art de New York (MOMA), sobre arquitetura brasileira, intitulada: “Brazil Builds – architecture old and new, 1652-1942”, ocorrida em princípios de 1943 e organizada pelo arquiteto norte-americano Philip Lippincott Goodwin (1885-?). As fotografias que compuseram a exposição foram tiradas pelo fotógrafo G. E. Kidder Smith, que percorreu o Brasil documentando a trajetória da nossa arquitetura. No catálogo da exposição, Goodwin destaca “a principal contribuição brasileira à arquitetura moderna: o domínio do calor e da luz”, isto é, a utilização dos *brise-soleil* criados por Le Corbusier para o projeto de urbanização de Argel (1930-1934), mas cuja aplicação prática e definição

final devem ser atribuídas aos arquitetos brasileiros<sup>13</sup>. Essa exposição fotográfica da arquitetura brasileira percorreu algumas cidades dos Estados Unidos, como Boston, e se realizou no Museum of Fine Arts, em setembro de 1943, como se depreende de uma carta de Caio Júlio César Vieira ao ministro Capanema.

Foi dentro desse “espírito novo” advindo de um processo de renovação da arquitetura brasileira que o convite de Capanema a Le Corbusier “não parece decorrer de uma adesão incondicional a essa doutrina”. Uma análise permitiu vislumbrar que o ministro via as idéias corbusianas como uma estética entre outras, passível de ser assimilada a um projeto socioeconômico de reformas<sup>14</sup>. O ministro fez uma opção importante em 1936 ao relegar o projeto em estilo “neomarajoara” de Archimedes Memória, vencedor do concurso público para a nova sede do Ministério, em detrimento da arquitetura “moderna” para o MES, que se tornou um marco da arquitetura brasileira do século XX.

Entretanto, convém ressaltar que o ambiente “revolucionário” que foi gestado no Brasil desde 1922, com a Semana de Arte Moderna, com a fundação do Partido Comunista Brasileiro, com a criação da revista “A Ordem”, ligada ao Centro Dom Vital, com a revolta tenentista dos “18 do Forte de Copacabana”, eclodiu na década seguinte com a “Revolução de 1930”, protagonizada pela Aliança Liberal e que se espalhou para outros setores da vida nacional.

No campo das artes visuais, a mudança ocorreu com a substituição na direção da Escola Nacional de Belas Artes, assumindo o arquiteto Lúcio Costa, que revolucionou o ensino artístico no Brasil e idealizou o 38º Salão Anual de 1931, conhecido como “Salão Revolucionário” ou “Salão dos Tenentes”, e que conclamou para participar do certame os artistas da “arte moderna”, preteridos até então pelos da “arte acadêmica”, que monopolizavam a escola e o seu salão, o qual contou com a presença no júri de Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Cândido Portinari e o escultor Celso Antônio<sup>15</sup>.

No campo arquitetônico, as mudanças começam a ocorrer em 1925, quando Gregori Warchavchik publicou nos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro o seu “Manifesto pela Arquitetura Funcional”. Este arquiteto é o pioneiro na construção de uma casa “modernista” (1928), a sua residência na rua Santa Cruz, na capital paulista. Em 1930, Warchavchik realizou a primeira exposição de uma “casa moderna” no Brasil, na rua Itápolis, nº. 119, também na cidade de São Paulo, coerentemente decorada com quadros, esculturas, móveis e tapeçarias seguindo os cânones do que se convencionou chamar de “movimento moderno”, com obras de Anita Malfatti, Victor Brecheret, Celso Antônio,

Cícero Dias, Di Cavalcanti, Esther Bessel Gomide, Jenny Segall, John Graz, Lasar Segall, Menotti del Picchia, Oswaldo Goeldi, Regina Gomide, Tarsila do Amaral e do próprio Warchavchik. Ao arquiteto idealizador do evento coube a criação da casa, dos interiores, dos móveis e das luminárias. No catálogo da exposição consta, ainda, uma mostra de literatura com Alcântara Machado, Álvaro Moreyra, Affonso Schmidt, Arthur Carneiro, Ascenso Ferreira, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Felipe d'Oliveira, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Motta Filho, Osório César, Oswald de Andrade, Plínio Salgado, Paulo Prado, Ronald de Carvalho, Rubens de Moraes e Tristão de Athayde<sup>16</sup>.

No Brasil, o corolário das idéias de Le Corbusier ganha consistência com as suas estadas em 1929 e 1936, das quais resultaram seis conferências e três escritos do arquiteto franco-suíço: “O Espírito Sulamericano”, “Prólogo Americano” e “Corolário Brasileiro”, além de alguns projetos. Suas teorias em torno da “Civilização Maquinista”, difundidas a partir da viagem de 1929, aguçaram o debate entre a “tradição” e a “modernidade”, e abriram perspectivas de se pensar e fazer uma arquitetura nova, fundamentada numa expressão arquitetônica que reivindicava a sua “brasilidade”.

A proposta da equipe brasileira defendida por Lúcio Costa vai ao encontro dos pressupostos de Le Corbusier no que se refere à busca da “originalidade”. A isso chama a atenção Kenneth Frampton, com uma “primeira aplicação monumental” de muitos elementos corbusianos, como os pilotis, o terraço-jardim, o *brise-soleil* e o *pan-verre* no edifício do Ministério da Educação. Esses componentes puristas são transformados “numa expressão nativa extremamente sensual que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao barroco brasileiro do século XVIII”<sup>17</sup>.

Aqui emerge uma proposta multidisciplinar, seja com a arquitetura de Lúcio Costa e sua equipe, seja com as artes visuais, com a escultura de Celso Antônio, Bruno Giorgi, Adriana Janacopulos e Jacques Lipchitz, com os azulejos com composição de Portinari e executados pela Osirarte, de Paulo Cláudio Rossi Osir, com a pintura dos painéis e murais de Cândido Portinari, tendo como colaboradores alguns dos seus alunos da Universidade do Distrito Federal<sup>18</sup>, como Enrico Bianco<sup>19</sup>, Rubem Cassa<sup>20</sup>, Ignês Correia da Costa<sup>21</sup>, Roberto Burle Marx<sup>22</sup>, Aldari Toledo<sup>23</sup>, Rosalina Leão, Diana Barbieri e Hérés Guimarães<sup>24</sup>, seja com o paisagismo de Roberto Burle Marx. O edifício do MES serviu para mostrar a implementação de um projeto “moderno”, ou seja, conjugar as artes visuais com a arquitetura.

O primeiro ensaio de uma proposta multidisciplinar foi o Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de New York de 1939<sup>25</sup>, seguido da concretização de um símbolo moderno, que foi o prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, pelo Bairro da Pampulha em Belo Horizonte, na década de 1940 e pelo conjunto arquitetônico da cidade de Brasília, inaugurado em 1960.

As palavras de Lúcio Costa para o Catálogo do Pavilhão do Brasil, da Feira Mundial de New York de 1939, expressam o sentido da mudança: “o desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão” e de valorizar a pintura e a escultura na arquitetura, “não como simples ornatos ou elementos decorativos, mas com valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição”. Um marco significativo da transformação do “moderno” em cultura é a confluência de pintores, escultores e arquitetos para a implantação de obras em espaço público porque “o moderno sempre foi uma cruzada, com laivos didatizantes para convencer o cidadão”. Conforme um analista:

[...] a pintura pública, cujo alvo é a multidão, desde Baudelaire um ingrediente tão caro para a vida moderna. Aqui acentua-se o interesse em penetrar o indivíduo em seu cotidiano, sem a ritualística exigida na fruição realizada pelo circuito, seja museu, galeria ou salão. É oportuno realçar que o surgimento da pintura de cavalete contribuiu para uma fruição mais limitada e restritiva, em função de seu enclausuramento em ambientes privados das elites<sup>26</sup>.

No Brasil, poder-se-ia dizer que foi Portinari quem vislumbrou a importância da pintura mural e mostrou que tinha consciência do sentido social da arte. Quanto à pintura mural, em missiva ao ministro Capanema, revelou o seu conhecimento sobre o assunto:

[...] Por tudo isso – e também pela convicção em que estou de estar realizando obra patriótica – é que tomei a iniciativa de propor, à sua inteligência, a criação, na Escola Nacional de Belas-Artes, de um atelier onde sejam ministrados conhecimentos de pintura mural.

Esse gênero de pintura – pela possibilidade que oferece de irradiação, de influência coletiva – tem sido utilizado, desde os tempos mais remotos, pelos governos de quase todos os países, como elemento precioso de educação e propaganda. Em todas as escolas de arte, ocupa essa cadeira

lugar da maior importância, a sua utilidade ressaltando, inclusive, da necessidade que tem os governos de decorar os seus melhores palácios.

Desta forma, não há razões para que o Brasil – que vem acompanhando os progressos dos países civilizados nos demais setores da sua atividade, quer administrativa, quer literária, quer científica – deixe de ter o seu curso de pintura mural, inexistente até hoje na Escola Nacional de Belas Artes.

Daí a proposta – que tomo a liberdade de reiterar ao ilustre ministro – para o aproveitamento, naquela instituição, do meu curso de pintura mural<sup>27</sup>.

Desde a década de 1920, a pintura mural ganha visibilidade e prestígio com o muralismo mexicano, com Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo e Xavier Guerreiro, principalmente quando em 1921 o ministro da Educação do México, José Vasconcelos<sup>28</sup>, integra Rivera ao programa cultural do governo, no qual inclui uma viagem de “redescoberta” do passado pré-colombiano à península do Yucatán, onde visitam as áreas arqueológicas de Chichén-Itzá e Uxmal. No afã da valorização da cultura mexicana, o ministro encomendou, em 1922, os murais para as paredes do pátio da Secretaría de Educación Pública (SEP), na cidade do México, na qual pinta 117 murais com uma área total de 1.585,14 m<sup>2</sup>. Diego Rivera (1886-1957) desenvolveu uma iconografia revolucionária para o México, que acabava de viver uma década de revolução (1910-1920), e pintou os afrescos que compõem os ciclos “Visão Política do Povo Mexicano” (1923-1928): a herança indígena, as festas e tradições populares, a vida cotidiana do povo mexicano, as cenas de trabalho urbano e rural nas diferentes regiões do país, a luta política por melhores condições de vida. Em síntese, o muralismo mexicano, ao se aproximar do realismo na pintura, abandona os “heróis” da “história oficial”, como reis, chefes de Estado, generais e ministros, e pela primeira vez transforma em herói da arte monumental o homem do povo, o operário, o camponês ou o indígena, conforme relatou Rivera<sup>29</sup>.

Apesar de a experiência mexicana ter revelado ao mundo uma visão política da arte, Portinari não chegou à pintura mural como caudatário de Rivera e de seus seguidores, embora as semelhanças apontadas pela crítica sejam sempre exteriores. A avaliação de Mário de Andrade acentua as diferenças do ponto de vista político e plástico, seja num artigo da Revista Acadêmica, em 1938, seja em carta ao pintor de Brodóski, em 1944. No artigo, o escritor os distingue:

Portinari se fez realista. [...] Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador. Nisto ele se separa radicalmente da obra amarga de um Rivera. Rivera é um combatente. Portinari é um missionário. Rivera é bem um expoente da turbulência política dos nossos dias. Portinari é um educador<sup>30</sup>.

O escritor paulista, em carta ao pintor, dá o tom ao assunto:

Não precisa combater com os mexicanos, não. Combatem, são nobres, também, merecem todo o nosso respeito e entusiasmo. Mas não há dúvida que, na exacerbação do combate, enfraqueceram a qualidade plástica das obras deles que se ressentem de um desequilíbrio forte entre valor plástico e valor espiritual. Não é preciso isso! Não era preciso tanto. E tenho certeza que você está mais certo, no seu poderoso equilíbrio<sup>31</sup>.

Mário Pedrosa, em “Portinari – De Brodóski aos murais de Washington”, mostrou que o pintor não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como se poderia pensar, e asseverou:

Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a idéia ou à vontade de fazer pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo Café, a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como o próximo passo. A possante figura em têmpera – a Colona – feita em 1935 com o Café, de que é um detalhe, mostra que o que Portinari queria era o plástico monumental. Ainda então o artista não tinha um conhecimento maior, real, do que se havia feito ou se estava fazendo no México. Foi precisamente por essa época que ele procurou tomar conhecimento menos fortuito do que se havia feito naquele país<sup>32</sup>.

Portinari dividiu opiniões no meio intelectual e artístico quanto à sua “vocação muralista”. O crítico de arte Flávio de Aquino assim o definiu:

Portinari era, antes de tudo, um pintor monumental; admirava os grandes murais do Renascimento e tinha voca o de muralista. Mesmo um quadro pequeno como O Café, parece monumental, com linhas amplas e uma perspectiva bem delineada, de grandes massas. Poderia ser aumentado vinte metros e não perderia nada<sup>33</sup>.

Também, a influência da pintura renascentista em Portinari   aceita pelo pintor Carlos Scliar e pela especialista na obra portinariana Annateresa Fabris, que acentuou que o pintor “forja uma visualidade em grande parte enformada pelos valores táteis do Renascimento”, desde que travou conhecimento com as obras dos grandes mestres quando da sua primeira viagem   Europa, no verão de 1929<sup>34</sup>.

A op o mural stica   percebida, inclusive, pela crítica norte-americana, depois do “Café”, obra que inaugurou a sua fase de pintor “moderno”, premiada em 1935 com a segunda men o honrosa na Exposi o Internacional de Pintura, pelo Instituto Carnegie de Pittsburgh, nos Estados Unidos. O que o diferencia dos muralistas mexicanos   “o equilíbrio clássico conseguido por ele, mesmo em cenas intensamente expressionistas, ao contrário da ênfase retórica e descritiva perseguida por Rivera, Orozco e Siqueiros, não raro em detrimento de valores plásticos”, segundo aponta Annateresa Fabris em consonância com as análises de Mário de Andrade<sup>35</sup>.

O pintor e crítico de arte Quirino Campofiorito avaliou que Portinari “não tinha uma voca o muralista”. Campofiorito considerava Portinari “um retratista”, que   um pintor de cavalete, e o comparou a um Goya, a um Velázquez, a um Ticiano. Na explica o deste especialista, “foi circunstancial o muralismo portinariano”, diante do mexicano, que se impunha como “força socialista”, e a pintura mural passou a ser vista como “pintura popular” ou “a pintura que se abria para o povo” porque era feita em prédios públicos. No Brasil, apesar de ocupar espaços públicos, como reparti es públicas, teatros, auditórios, o que não permitiu a frui o de amplas camadas da popula o porque a pintura mural ficou circunscrita a espaços com pouca circula o<sup>36</sup>.

O próprio Portinari expressou a sua aptidão para a pintura de cavalete em detrimento da pintura mural, como confidenciou em carta a Mário de Andrade: “Tenho

feito uns quadrinhos pequenos que em breve mandarei fotografias – Talvez eu dê mais para quadros de cavalete onde possa fazer o que bem entender. Talvez os murais sejam para sujeitos mais fortes – gente que as opiniões dos outros em nada influem”<sup>37</sup>.

Esta atitude de Portinari tem que ser avaliada em função das críticas desferidas pelo meio intelectual e artístico, que o considerava “pintor oficial”, “pintor do regime”, e a sua obra, “arte oficial”, durante a elaboração dos murais e painéis do edifício do MES sob o mecenato Capanema, o que gerou uma querela conhecida como “portinarismo” *versus* “antiportinarismo”, que será tratada no capítulo “Portinari em Revista”.

Convém ressaltar que o país vivia uma fase de grande efervescência política e cultural, a qual resultou numa renovação artística e intelectual com profundas interpretações sobre a realidade brasileira, o que se chamou “redescoberta do Brasil”, com obras que marcaram o pensamento social brasileiro, como “Retrato do Brasil” (1928), de Paulo Prado, “Casa Grande & Senzala” (1933), de Gilberto Freyre, e “Raízes do Brasil” (1936), de Sérgio Buarque de Holanda. Também surge um significativo número de revistas literárias com propostas “modernas”, como “Estética” (1924-1925), “Klaxon” (1922-1923), “Terra Roxa e Outras Terras” (1926) e “Revista de Antropofagia” (1928-1929).

Nesse cenário de grandes transformações, surge no meio intelectual e artístico “a preocupação social na arte brasileira”, cuja perspectiva para os artistas seria colocar sua arte a serviço de uma causa com fortes conotações políticas. O que caracterizou o período do ‘entre-guerras’ foi a ascensão do nazifascismo, a emergência das idéias socialistas e a eclosão da guerra civil na Espanha, em 1936. No Brasil, o levante da Aliança Nacional Libertadora, apoiada pelo Partido Comunista Brasileiro em 1935, desencadeou uma onda de repressão no país, cujo ápice foi a instauração do Estado Novo, em novembro de 1937.

A profunda politização do meio artístico e intelectual, que levou à cisão ideológica de grupos, propiciou a emergência da “arte útil” ou “que a arte pode, e em certas condições deve, ter um alcance social imediato” e estabeleceu “implicações com o mundo do trabalho: seja para incitar à resistência, seja para a valorização da dignidade humana”. Aqui entra o aspecto didático-pedagógico da “arte comprometida” ou da “arte engajada”, que está na raiz do “zdanovismo”: a arte (tanto a literatura, como o teatro e as artes plásticas) deveria revelar uma força moral e uma verdadeira ideologia, que visava despertar a consciência coletiva, fazer do trabalhador um herói, desconhecer o pessimismo, uma vez que deveria ter um caráter construtivo; “a arte apresentava-se como um meio poderoso de servir ao povo”<sup>38</sup>.

Nesse contexto, ganha fôlego “o sentido social da arte”, que tem como suporte várias agremiações culturais, entre as quais se destacam o Clube dos Artistas Modernos (CAM), criado em 1932, em São Paulo, pelo arquiteto, pintor e agitador cultural Flávio de Rezende Carvalho (1899-1973), o qual nasceu de uma dissidência da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), e, no Rio de Janeiro, o Club de Cultura Moderna, que tinha como vetor das suas idéias a revista “Movimento”, cujo número inaugural é de maio de 1935, dirigida por Miguel Costa Filho. Seu comitê de redação era composto de Jorge Amado, Tomás Santa Rosa Júnior, Febus Gikovate, Paschoal Leme, Amadeu Amaral e Joaquim Ribeiro. A revista “Movimento” teve vida curta, e o quarto número, de outubro de 1935, foi confiscado pela polícia, por conter no editorial um libelo contra o fascismo, com artigos da psiquiatra Nise da Silveira, “A luz do Marxismo”; de Flávio Poppe, “Raça ou Classe?”; de Jorge Amado, “Hans, o marinheiro”; de Romain Rolland, “Henri Barbusse: saudação ao chefe da Frente Mundial contra a guerra e o fascismo, morto em combate” e “As verdadeiras causas da ‘Paz’ do Chaco”; além das conferências promovidas pelo Club, como a palestra de Aníbal Machado sobre a “Mostra de Arte Social”; o “Comício no Teatro João Caetano contra a invasão da Abissínia pelo fascismo italiano”; “Um lutador antiguerreiro”, de Miguel Costa Filho; “A obra literária de Henri Barbusse”, por Eloy Pontes; e “A defesa da cultura”, por Hermes Lima.

O Club de Cultura Moderna promoveu uma “Mostra de Arte Social”, com a presença dos trabalhos de Oswaldo Goeldi, Noêmia Mourão, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Tomás Santa Rosa Júnior, Hugo Adami, Waldemar da Costa, Paulo Werneck, Ismael Nery, Alberto da Veiga Guignard, Alcides da Rocha Miranda, Orlando Teruz, Toledo, J. Barbosa e Carlos Leão, e ofereceu ao público uma antológica conferência do escritor Aníbal Machado, que enalteceu a arte realista com a sua função social:

Esta foi uma experiência para se medir a distância entre o povo e seus artistas [...] é a revelação de um novo estado da arte no Brasil, arte que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas.

O escritor mineiro deixou explícito na conferência “o caráter de denúncia social” da exposição, e em face das obras expostas proferiu:

E aqui, que é que vemos? Os carregadores de Portinari, os pescadores de Goeldi, os operários sólidos de Di Cavalcanti, os negros e marinheiros de

Santa Rosa, as mulheres miseráveis de Ismael Nery, a evocação das atrocidades da escravidão de Paulo Werneck, as imagens populares de Noêmia, emigrantes, operários, gente oprimida que procura conquistar o seu direito ao pão e à alegria<sup>39</sup>.

No afã da emergência da consciência política no meio artístico, os artistas gráficos foram significativamente representados na “Mostra de Arte Social”, como comentou Aníbal Machado:

[...] os artistas do desenho e da gravura, os quais desde Goya e Daumier e, anteriormente mesmo a estes dois gigantes – desde os holandeses – até Forain, Grosz, Keathe Kollwitz, Lingner e Masereel, foram os que se voltaram de preferência para a realidade cotidiana, para os costumes do povo, utilizando-se dos meios gráficos mais simples e diretos para a reportagem social e para a sátira política.

Para o escritor mineiro, faltou retratar

[...] a fixação de um dos aspectos mais dolorosos da comunhão brasileira, que é a vida do nosso trabalhador rural verminado, impaludado, explorado nas fazendas e latifúndios. É um material digno de um Daumier: a tragédia da vida do nosso homem do campo<sup>40</sup>.

Aníbal Machado, depois de discorrer com erudição sobre a necessidade da arte social no país, de acentuar as mazelas do ensino oficial de arte no Brasil, que tinha como reduto o conservadorismo da Escola Nacional de Belas Artes, sugeriu que o caminho a ser trilhado pelo artista engajado politicamente seria a pintura mural, a exemplo dos muralistas mexicanos:

Portinari já está a caminho da pintura mural, e para esse caminho estamos certos que arrastará os seus discípulos [...]. Já é tempo de o Governo entregar aos verdadeiros artistas do País a decoração dos muros, para que neles se inscrevam as formas e símbolos que despertem o interesse das multidões [...]. Só assim poderão os artistas devolver mais largamente às massas o que estas lhes oferecem em estado potencial<sup>41</sup>.

Portinari tinha consciência e a exata dimensão do sentido social da arte e do artista, seja participando da “Mostra de Arte Social”, em 1935, seja com a “Série Retirantes”<sup>42</sup>, em que evocava o drama dos retirantes – “Desde menino tenho vivido o drama dos retirantes. Lembro-me da seca de 1915, as grandes levas, aquela miséria [...] Essas recordações, a que se acrescentam novos contatos com a gente do interior de São Paulo, fazem os temas destes quadros”, seja nas suas memórias, “Retalhos de minha vida de infância” –, seja expondo suas idéias como numa conferência pronunciada em Buenos Aires, em 1947, no Centro de Estudantes de Belas Artes, a qual está reproduzida numa publicação sob o título “Sentido Social del Arte”, seja engajado numa campanha pela paz mundial.

O pintor de Brodósqui transmite a idéia da importância dos murais com finalidade educativa, bem como que a pintura social deveria dirigir-se às massas. Essa conferência revelou a maturidade das suas reflexões sobre a pintura mural e a arte social que foram frutificando ao longo do decênio de 1930, o que se pode apreender da troca de correspondências com diversos interlocutores e que culminou com a sua militância no Partido Comunista Brasileiro, na década de 1940.

O teor da conferência “Sentido Social del Arte” aponta para um Portinari “educador”, que mostra a imbricação entre a pintura mural e a arte social, porque “o muro pertence à coletividade” e o mural “conta uma história”, interessando a um maior número de pessoas, o que levaria a obter dois resultados: a educação plástica e a educação coletiva. Daí a importância do “pintor social”, que, para Portinari, seria “o intérprete do povo, o mensageiro dos seus sentimentos” e “aquele que deseja a paz, a justiça e a liberdade”<sup>43</sup>.

O muralismo permitiu que se vislumbassem as diferenças entre a “arte para o público” e “a arte na esfera pública”. Habermas chamou a atenção para o uso das palavras público, privado, esfera pública e opinião pública. Sennett mostrou as mudanças no domínio público, a partir das palavras “público” e “privado”<sup>44</sup>.

No seu livro “Mudança estrutural da esfera pública”, Habermas assim definiu a questão:

Chamamos de “públicos” certos eventos quando eles, em contraposição às sociedades fechadas, são acessíveis a qualquer um – assim como falamos de locais públicos ou de casas públicas. Mas já falar de “prédios públicos” não significa apenas que todos têm acesso a eles; eles nem sequer precisam estar liberados à freqüentação pública; eles simplesmente abrigam instituições do Estado e como tais, são públicos. O

Estado é o “poder público”. Ele deve o atributo de ser público à tarefa de promover o bem público, o bem comum a todos os cidadãos<sup>45</sup>.

Sob essa perspectiva, os painéis e murais executados por Portinari para compor o “edifício moderno” ficam localizados num prédio público, portanto, na esfera pública. Entretanto, cabe lembrar que sua localização no segundo andar do prédio do MES (hoje Palácio Gustavo Capanema) limita o acesso das pessoas e, conseqüentemente, não tem o sentido que a pintura mural sempre ensejou: “formar almas” a partir das imagens – cenas históricas, acontecimentos cívicos ou de emoção, festas e tradições populares, cenas do cotidiano: o trabalho e o lazer – a serem introjetadas na coletividade.

Daí a importância da “visibilidade do muro”, com o intuito de alcançar o sentido social da arte, porque a pintura mural teria uma função “dessacralizadora da obra de arte”, fora do circuito – museus, bienais, salões anuais, galerias de arte, vernissages, isto é, ambientes freqüentados pelas elites –, o que permitiria ao povo a fruição da obra de arte, sem a ritualística exigida pelo circuito.

Os painéis e murais de Portinari no prédio do Ministério da Educação, com exceção dos painéis de azulejos, ficaram circunscritos aos “espaços do poder” ou a salas privativas de altos funcionários, o que não permitiu a fruição de amplas camadas da população, como seria o objetivo da pintura mural<sup>46</sup>.

O presente estudo pretende mostrar que, no projeto nacionalista do governo Vargas (1930-1945), o Brasil aparece com a imagem de um país moderno. Naquele momento, as linguagens advindas do modernismo da Semana de Arte Moderna de 1922 passavam por um processo de “oficialização”, por interessar como imagem simbólica da modernização pretendida pelo governo<sup>47</sup>. A tão propalada modernidade, no sentido proposto por Baudelaire, que estava ligada ao comportamento urbano que exaltava a cidade e o fenômeno da multidão, tornava exequível o projeto multidisciplinar de conjugar artes plásticas com arquitetura ou de implantação de obras de arte no espaço público.

Esse ambiente de renovação da cultura brasileira propiciou que o ministro Gustavo Capanema, tal qual um Médici florentino, exercesse com maestria o seu mecenato, seja pela sua concepção estética (o gosto), seja pelos impasses das encomendas, seja pelo significado simbólico da obra. Como exemplos, há a proposta da escultura do “homem brasileiro”, que seria executada por Celso Antônio, e o painel de azulejos “Estrelas-do-Mar e Peixes” (vide gravuras nº. 20 e 25), com composição de Cândido Portinari e execução da Osirarte, de Paulo Cláudio Rossi Osir.

O primeiro problema envolvendo o patrono e o artista se refere ao escultor Celso Antônio<sup>48</sup>, sobre a proposta da escultura do “homem brasileiro”. A intenção do ministro Capanema era erigi-la no pátio do edifício, conforme consta da exposição de motivos ao presidente Vargas, em junho de 1937:

Esta estátua do homem brasileiro será um bloco de granito. O homem estará sentado num soco. Será nu, como o *Penseur* de Rodin. Mas o seu aspecto será o da calma, do domínio, da afirmação. A estátua terá cerca da 11 metros de altura, dos quais apenas 3 ou 4 decímetros serão reservados ao pedestal. Isto quer dizer que quase todo o bloco de granito será a figura do homem, cujas plantas quase tocarão o chão. A concepção, parece-me, é grandiosa<sup>49</sup>.

A encomenda, segundo o ministro, recaiu sobre a pessoa certa, o escultor Celso Antonio, um “dos mais notáveis de nosso país”, em cujo currículo constava que estudou com Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929), o qual dava aulas todas as quintas-feiras na Academia da Grande Chaumière, em Paris, que, por sua vez, teve influência de Aimée-Jules Dalou (1838-1900), de Alexandre Falguière (1831-1900) e de Auguste Rodin (1840-1917), o que Bourdelle chamava de seus “predecessores na vida”. A idéia de monumentalidade estava presente na obra de Bourdelle, principalmente na sua primeira grande encomenda: o monumento de Montauban (em memória aos mortos na guerra de 1870), o qual corresponde ao momento em que Bourdelle abandona as influências acadêmicas e simbolistas e decide seguir o caminho de um “expressionismo romântico e apaixonado, exprimindo sem constrangimento, sob influência ‘neobarroca’ de Dalou, o lirismo natural do seu temperamento”. Sobre esse monumento de Bourdelle, dizia o também escultor Maillol, considerado “um clássico dos tempos modernos”: “O gênio de Deus está ali”<sup>50</sup>.

O convite a Celso Antonio parece proceder de uma sugestão de Le Corbusier, o qual chamava o escultor de “o monumental”. Le Corbusier, em missiva a Capanema, deixa evidente a sua satisfação em saber que “seu grande escultor Celso Antônio estuda a figura monumental da frente do edifício, tenho certeza que sua confiança está colocada no lugar certo, e que o senhor poderá chegar a uma obra que será admirada por todos os visitantes”<sup>51</sup>.

O arquiteto franco-suíço gostava das “esculturas de mulheres” feitas por Celso Antonio. Nesse aspecto, o escultor brasileiro aproximava-se das expressões do corpo humano na escultura de Rodin – “uma certa volúpia da forma e do corpo”, que é certamente uma das maiores contribuições do escultor da “Porta do Inferno” à escultura universal.

O escultor Celso Antonio assim se autodefinia:

[...] eu sou monumental porque me afasto do que é muito detalhado, convencional. Eu procuro as grandes linhas; as grandes linhas que fazem a escultura verdadeira. A escultura é como uma construção, é como uma montanha. E uma montanha não tem alambicados para a gente ver coisinhas, não. Uma montanha é uma montanha. Leonardo da Vinci disse que a montanha só deixa de ser montanha quando a gente se aproxima muito dela e vê os buracinhos que ela tem”. E, enfatizou: “De modo que o que é grande é justamente a monumentalidade. O que vale na escultura é justamente este teor de grandiosidade, de força ciclópica” e, explica porque “não é a grandeza métrica que indica o monumentalismo” e, sim “é a qualidade da obra que é monumental, porque ela não apresenta coisas convencionais e coisas que não podem ser apresentadas”.

Para este escultor,

“A escultura só pode ser escultura verdadeira se ela é grandiosa<sup>52</sup>.”

Capanema confiou a Celso Antonio a encomenda do “homem brasileiro”, por vislumbrar na “monumentalidade” das suas esculturas o que esperava para compor a nova sede do Ministério. Daí a “estatuomania” – numa alusão à palavra utilizada por Maurice Agulhon, para explicar o “uso e abuso” de estátuas nos espaços públicos na França – significar que o poder instituído costuma se representar por meio de rituais, festas, comemorações ou emblemas, como as estátuas, que reafirmam sua legitimidade e permitem a identificação do povo com o poder.

A análise de Paulo Knauss sobre as estátuas “homem brasileiro” e “juventude brasileira” permitiu inferir que, “por um lado, as representações simbólicas são forjadas no quadro das disputas sociais e se identificam com os interesses de um grupo particular, por outro lado, aspiram à universalidade. É na capacidade de se universalizar, homogeneizar e

abstrair que as estruturas sociais de poder garantem a sua legitimidade. Produz-se, então, a partir do tecido social, uma operação de homogeneização e universalização que gera uma abstração dos conflitos sociais. Desse modo, o processo de afirmação simbólica engendra, concomitantemente, a descontextualização de sua construção social. O signo ou emblema se autonomiza. O símbolo se torna, então, metáfora do poder<sup>53</sup>. É sob a perspectiva da percepção do social – as representações, no sentido atribuído por Roger Chartier –, cujos discursos produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas), que tendem a impor as suas escolhas em termos de poder e dominação<sup>54</sup>.

Nesse sentido, a estátua do “homem brasileiro” proposta por Capanema é frustrada pelo escultor, que apresenta um homem que não correspondia ao tipo idealizado pelo ministro: “feições sertanejas, barrigudo e pouco atlético”. É evidente que não poderia ser diferente num país com grande mestiçagem racial como o Brasil. Acrescenta-se o fato de o modelo escolhido pelo escultor ter sido “um mulato boêmio da Lapa<sup>55</sup>”, segundo relatou D. Carmem Portinho.

Capanema pretendia uma representação idealizada do “homem brasileiro”, norteadas em categorias como “a calma, o domínio e a afirmação”, que o aproximassem dos colossos de Menon, em Tebas, e das estátuas do templo de Amon, em Karnak. O ministro vislumbrava uma estatuária “clássica” no sentido da “monumentalidade”. Isso significa que o ministro continuava com as suas “preocupações do belo”.

A divergência entre a expectativa e a proposta torna-se evidente na consulta que o ministro fez aos “homens de ciência”, como Oliveira Vianna, Roquette-Pinto, Rocha Vaz e Fróis da Fonseca<sup>56</sup>, todos com larga experiência em pesquisas antropológicas, sociológicas e médicas, vinculados a instituições culturais e científicas com tradição nos estudos relacionados à questão racial.

Uma carta de Capanema a Oliveira Vianna reafirma a intenção do ministro:

Está claro que o trabalho, a ser realizado pelo escultor, não será simplesmente obra de arte. Há nele um lado científico importante, que é o de fixar já não digo o tipo brasileiro (que ainda não existe), mas a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do futuro homem brasileiro.

O ministro dirige uma série de perguntas aos “homens de ciência”:

Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não de homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma do seu rosto? A sua fisionomia? Estamos sem dúvida, no terreno das hipóteses. Mas não são as hipóteses um esforço da ciência?.

As questões levantadas pelo ministro evidenciam que o projeto da escultura apresentava uma dupla dimensão; por um lado, o artístico e, por outro, o científico. Pelo empenho do ministro em consultar os “homens de ciência” por meio de cartas, ficou constatado que o debate deveria ficar restrito aos intelectuais, notadamente das instituições científicas e culturais, como o Museu Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), e, portanto, distante da arena pública, o que acabou não acontecendo, pois o assunto espalhou-se por alguns órgãos da imprensa carioca, com destaque para dois artigos: um assinado por M. Paulo Filho e intitulado “Homem Brasileiro”, publicado no “Correio da Manhã” de 23 de setembro de 1938, no qual discorre sobre as teses desenvolvidas por Sílvio Romero referentes à mestiçagem racial e à importância de Celso Antônio como discípulo de Bourdelle. Nele concluiu que “O homem brasileiro que ambos imaginaram ainda não existe”. O outro artigo, intitulado “O tipo brasileiro”, assinado por Jaime Aroldo, e publicado em “A Nota” de 29 de setembro de 1938, recorre ao mito das três raças formadoras da nacionalidade, a portuguesa, a africana e a indígena, para explicar que “não há tipo brasileiro já definitivamente fixado, uma vez que, dentro de quatro séculos não pode ocorrer o caldeamento das três raças de que provimos”. Este articulista dá um forte componente racista à sua explanação: “O sr. Celso Antônio, querendo ensanchar a sua esdrúxula preferência por um nosso aborígine para personificar a nossa atualidade rática”; e, numa alusão ao Teatro da Paz, de Belém do Pará [construído em 1878, em estilo neoclássico], assevera que os artistas contratados para executá-lo consultaram “o senso crítico e o gosto nacional” do governador do Estado, por isso aquela obra oferece ao público “um aspecto de arte e rigorosa brasilidade assinalado e louvado pela unanimidade dos nossos críticos”. Na opinião do articulista, o escultor, ao não concordar com algumas das sugestões feitas pelo ministro e nas respostas do formulário dos “homens de ciência”; incorreu “num crasso erro histórico e etnográfico, querendo impingir um caboclo como idôneo representante do nosso homem atual”. E concluiu: “É bem verdade não ser o imigrante o homem brasileiro como também não o é, para um fim estético, nem Camarão, nem Henrique Dias, nem Araribóia, que são, entretanto, heróis e personagens da nossa

história. Um é muito preto e os outros muito autóctones para sintetizarem o tipo eclético cabível e a desejar para decoração do palácio ministerial”<sup>57</sup>. Enfim, o “homem brasileiro” teria uma imagem científica que se complexificou, como aponta Paulo Knauss.

As respostas dos “homens de ciência” foram verdadeiros “tratados de antropometria” e serviram para mostrar ao ministro a dificuldade em estabelecer critérios para definição do “homem brasileiro”. Quanto às posições de Oliveira Vianna, elas são sabidamente conhecidas no “clássico” do pensamento sociológico brasileiro: “Populações Meridionais do Brasil”, publicado em 1920, cujo primeiro volume aborda as “Populações Rurais do Centro-sul”, e o segundo volume, “O campeador Rio-Grandense”, publicado em 1952<sup>58</sup>. Nesta obra, a questão racial não é apenas um condicionante antropológico, mas uma determinação essencial ao argumento, afetando todos os aspectos da estrutura social e da cultura política; raça e classe, eugenia e propriedade são faces da mesma moeda. A análise de Gildo Marçal Brandão sobre essa obra do sociólogo fluminense permitiu inferir que: “O argumento de Oliveira Vianna não é puramente empírico nem apenas valorativo, é conceitual: classe e raça designam praticamente o mesmo fenômeno social”. Enfim, a imagem que emerge de “Populações Meridionais” é a de “um país fragmentado, atomizado, amorfo e inorgânico, uma sociedade desprovida de laços de solidariedade internos e que dependia umbilicalmente do Estado para manter-se unida”<sup>59</sup>.

No afã de interpretar o Brasil, Oliveira Vianna buscou nas raízes ibéricas as nossas tradições culturais, tal qual os grandes intérpretes Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Prado. Entretanto, seus argumentos estribam-se nas teorias raciais para explicar a mestiçagem e a desigualdade social e política brasileira, além da sua forte concepção “arianizante” e do enfoque “psicologizante” para a análise da cultura brasileira.

“Raça e Assimilação”, de Oliveira Vianna, cuja primeira edição é de 1932, serviu de norte para o debate sobre o “homem brasileiro”. Esta obra divide-se em duas partes: I. Os problemas da raça; II. Os problemas da assimilação<sup>60</sup>. O autor discorreu que o “problema racial” e a “mestiçagem” são visíveis a “olho nu” na população brasileira. Entretanto, o livro pode ser visto como um esforço científico para refutar outras teses que circulavam no meio intelectual brasileiro, conforme afirmou:

Há cerca de 40 anos, pelo menos até 1890, os nossos meios intelectuais, os nossos centros de cultura, os grandes nomes das ciências sociais, como das ciências naturais, estavam, com efeito, deixando-se impressionar pelas provas inegáveis das diferenciações raciais em nosso país. Para não

falar dos sociólogos e historiadores, como Silvio Romero e José Veríssimo, basta recordar o que se passava nos centros de cultura, onde se moviam os especialistas na ciência do homem: naturalistas como Batista Caetano e Batista Lacerda, ou médicos como Moura Brasil, Érico Coelho, Jansen Ferreira e, preferencialmente, Nina Rodrigues.

Esses cientistas, cada qual na sua especialidade, imputavam doenças e padrões comportamentais aos negros e mestiços; por exemplo, o médico oftalmologista Moura Brasil notava uma tendência do “tipo negro” para o glaucoma, ou Nina Rodrigues, em seu estudo sobre as raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil, chegou a fixar certas idiosincrasias de ordem patológica e de ordem psicológica aos “tipos mestiços”, especialmente aos “tipos do grupo afro-ariano”.

Oliveira Vianna chamou a atenção para o fato de que, nos recenseamentos de 1872 e 1890, os demógrafos oficiais adotaram uma classificação dos tipos antropológicos brasileiros, tomando como critério diferenciador exclusivamente este caráter morfológico: a cor da pele. Daí a divisão da nossa população em quatro grupos étnicos: brancos, negros, caboclos e mulatos. Essa classificação foi adotada por Roquette-Pinto em “Ensaio de Antropologia Brasileira” (1933), obra que foi ofertada a Capanema e que será objeto de análise a seguir. O sociólogo fluminense refutava a inconsistência da tese de Roquette-Pinto quanto ao “grupo dos pardos ou mulatos”, o qual era constituído por aqueles mestiços afro-arianos, que, pela pigmentação da pele, não podendo incorporar-se a nenhuma das raças originárias, formavam um grupo à parte, perfeitamente diferenciado dos outros grupos. E asseverou: “Era, como se vê, a oficialização da classificação popular dos nossos tipos étnicos. Hoje [1932], esta classificação não pode mais ser aceita (em face da complexidade da ciência)”.

Oliveira Vianna aponta o livro “Seixos Rolados” (1927), de Roquette-Pinto, como uma tentativa de estudar sobre seres vivos, quando este destaca na população do Brasil central, nos altos sertões de Mato Grosso, de Goiás e do Nordeste o “tipo antropológico” do “sertanejo cuiabano” e do “sertanejo cearense”. O sociólogo Oliveira Vianna faz uma ressalva para a metodologia científica adotada por Roquette-Pinto, que só havia fornecido as características descritivas principais do “sertanejo”, isolando-as da massa da população; mas ainda não os submeteu à análise antropométrica, nem biométrica, de maneira a dar destes dois tipos as correlações morfofisiopsicológicas que naturalmente os caracterizariam

como tipos diferenciados da nossa população; assim como Campos Júnior, em “Os povoadores do Rio Grande do Sul”, destacou da população o gaúcho da campanha.

No afã de explicar a mestiçagem racial, Oliveira Vianna remete ao seu estudo “O ariano no Brasil”, em que fala da falta de aclimatação ou adaptação da raça ariana ao clima tropical. Mas reconhece que “a mestiçagem é uma causa da ampliação do campo da variabilidade das raças – o que é muito importante num país onde os cruzamentos se operam largamente”. O autor propõe a “interdisciplinariedade” para estudar os problemas da raça que se prendem à formação da nacionalidade, no seu aspecto quantitativo e qualitativo, como, por exemplo, o problema da mestiçagem das raças; a seleção eugênica da imigração; da distribuição racional das etnias arianas, segundo o critério da sua maior ou menor adaptabilidade às diversas zonas climáticas. Por isso, sugere rigor nos estudos antropométricos, nas pesquisas estatísticas e nas pesquisas biométricas: para “rever a classificação dos ‘tipos antropológicos’ do Professor Roquette-Pinto, para iniciar novos estudos, novas pesquisas, novos cálculos e novas curvas”. Segundo Oliveira Vianna, sua “tese é essencialmente biológica”; o problema da superioridade ou da inferioridade social das raças é extrínseco a ela.

Em “Raça e Assimilação”, o sociólogo fluminense concluiu mostrando que “somos uma nacionalidade, para cuja formação o índio e o negro encontraram em contribuição copiosíssima; em que a comissão destas raças com o ariano se operou e se opera intensamente; em que o branco luta sem êxito para manter a sua pureza étnica; em que depois da terceira ou quarta geração, já se vai tornando difícil encontrar um descendente de imigrante ariano que não esteja ‘iscado’ de sangue negro ou indígena. Pois bem: neste povo assim mesclado, é ainda grande o preconceito da mestiçagem”. O autor acentuou que o recenseamento de 1920 foi omissivo na questão da mestiçagem, o que denota um forte preconceito racial: “Os mestiços arianizados, já favorecidos por dosagens altas de sangue caucásico, evitam passar por tais – e inscrevem-se bravamente na classe dos brancos, dissimulando-se na roupagem eufemística dos ‘morenos’. Na classe dos mestiços só ficam realmente os pardos e caboclos característicos; ainda assim quando fazem parte da plebe repululante dos Jecas inumeráveis que puxam a enxada ou fazem trabalhos servis; porque, se acontece serem ‘coronéis’ ou ‘doutores’ – o que não é raro – para estas não há como cogitar de ‘mulatismo’ e ‘caboclisto’: eles não são senão morenos”.

Com todas as considerações que teceu ao longo do seu estudo, Oliveira Vianna afirma que “as raças são desiguais”, seja em “tipo de temperamento”, seja em “tipo de inteligência”. E, finalmente, aponta para a superioridade dos brancos sobre os negros no

“tipo de inteligência”: “Como estes tipos superiores se concentram, normalmente, nas altas camadas sociais e formam as elites dirigentes, pode-se concluir que a elite da população branca seria incomparavelmente mais rica de elementos superiormente dotados do que a elite da população negra”, o que converge para mostrar que o “homem brasileiro” deveria ter esse perfil, se esquecendo de que a prática educacional brasileira que tem uma tradição iluminista somente contempla as “elites” com a educação formal e, conseqüentemente, exclui os afro-descendentes da incorporação ao sistema educacional.

Roquette-Pinto, em resposta a Capanema, mostrou a sua experiência de mais de vinte anos de análise antropológica sobre a população brasileira: “nenhum povo civilizado apresenta hoje unidade de raça”, e, “tratando-se da representação ideal, estética, do homem brasileiro, qual desses tipos escolher? Um dos leucodermos [brancos predominantes]; de preferência o moreno, que parece bem próximo do mediterrâneo, o branco mais facilmente aclimatado no país”. E explica o porquê da sua preferência: “Primeiro porque é aquele ao redor do qual se vai orientando a evolução morfológica dos elementos raciais do Brasil. Os meus estudos provaram que é para ele que tendem os outros tipos, mesmo mulatos e caboclos. Segundo porque é dominante na massa geral da população: brancos 51%, mulatos 22%, caboclos 11%, negros 14% e índios 2%”. O Professor Roquette-Pinto, para respaldar sua condição de cientista, enviou ao ministro uma publicação com seus ensaios de antropologia, “em que se encontra um resumo dos trabalhos a que dediquei a maior parte da vida”.

Os “Ensaio de Antropologia Brasileira”<sup>61</sup>, que foram publicados em 1933 para compor o volume 22 da Coleção Brasileira da Companhia Editora Nacional, apresentam dezesseis ensaios cujos temas abordam desde Malthus e o crescimento da população; a migração do Nordeste para o Sul, motivada pela seca, que para o autor se deve à falta de organização nacional – daí a referência à obra de Alberto Torres “O problema da organização nacional”–; um concurso de beleza feminina (concurso de miss) – neste ensaio Roquette-Pinto questiona: qual o tipo do brasileiro? Responde que o “tipo deve ser um ideal” e parte em defesa da eugenia quando propõe que a “miss” fosse uma moça operária porque “são elas as futuras construtoras das gerações” e “as proletárias donas de ventres benditos de onde sairá o Brasil dos nossos netos” –; traços de constituição do brasileiro com análises comparativas de diversos tipos; o problema do povoamento do país; a diferença entre o português falado no Brasil e em Portugal; fatores biológicos da mortalidade da raça negra; o crescimento entre os negros; o centenário de Gall, o mestre da

frenologia; até o jubileu da imigração japonesa no Brasil, em que sugere um grande inquérito para acabar com os preconceitos contra os nipônicos.

O antropólogo pretendia mostrar ao ministro, com os seus ensaios, que possuía amplo conhecimento da literatura científica sobre antropometria, biometria, frenologia, eugenia, teorias raciais, métodos e técnicas de pesquisa antropológicas, além de ser um grande analista das questões raciais. No seu décimo quinto ensaio, Roquette-Pinto refutou a tese dos que consideram “os mestiços do Brasil como gente moralmente degenerada”. Por isso, coligiu dados antropométricos para verificar as características da população do Brasil, e os resultados dessa pesquisa encontram-se no Museu Nacional, publicados no Relatório do Diretor, em 1923; o que a técnica da pesquisa está descrita no seu Boletim, e os dados que foram expostos ao público nas salas da Seção de Antropologia. Segundo ele, os principais “tipos antropológicos” caracterizados na população brasileira podem ser reunidos em quatro grupos: leucodermos (brancos), faiodermos (branco x negro), xantodermos (branco x índio) e melanodermos (negros). Todos os outros tipos, como cafuzos, xibaros, caburés, são numericamente insignificantes, o que indica para o antropólogo que “não existe a cerebrina fusão das raças”.

As análises de Roquette-Pinto mostraram que as leis biológicas nortearam a “mistura de raças” e que “é preocupação ociosa e anticientífica pretender que o Brasil seja habitado por um tipo antropológico”. E concluiu que “o homem no Brasil precisa ser educado e não substituído”. Apesar de seus prognósticos de uma população cada vez mais branca, o antropólogo tinha uma visão moderna de que os problemas nacionais deveriam ser resolvidos com políticas públicas na área da saúde e educação, e não com políticas racialistas.

Entre os “homens de ciência” consultados por Capanema, o médico Rocha Vaz, em longa carta ao ministro, demonstrou a necessidade de funcionamento do Instituto de Ciência da Individualidade e da melhor organização das nossas estatísticas demográficas para poder responder às hipóteses levantadas por Capanema. E passou a discorrer sobre o embasamento das suas pesquisas. Segundo ele, “O problema das ‘raças’ tem hoje o seu estudo orientado com grande rigor, graças aos fundamentos científicos estabelecidos pela escola constitucionalista de Viola, Pende, Bárbara, Benedetti, etc. A análise antropométrica, como bem salienta o nosso culto patricio Oliveira Vianna, mostra que não há homogeneidade étnica dos diversos grupos nacionais, denominados ‘raças’; cada uma dessas etnias é composta de vários tipos antropológicos, caracterizados por atributos diferenciais, descritiva e antropometricamente determinados”.

Para esse especialista, a grande complexidade étnica converge para mostrar que “as pesquisas sobre mestiçagem das raças no Brasil ainda estão por se fazer”; mesmo nos países civilizados, “não existe região alguma na qual domine em estado de pureza uma raça”; e conclui suas considerações mostrando que os seus estudos sobre o assunto foram elaborados dentro da orientação do serviço de biotipologia, executados pelos doutores Waldemar Berardinelli e Izaak Brown, e em Pernambuco pelo Dr. Álvaro Ferraz. Esse serviço seguiu a orientação constitucionista da escola italiana, o que levou o Professor Rocha Vaz a apontar que “o tipo branco é o mais freqüente no Brasil e neste tipo o mais homogêneo é o do Centro”. Depois de apresentar os caracteres morfológicos do que considerava “o futuro homem brasileiro”, inferiu que teria “cabelos lisos e cor escura de íris; tendência à braquicefalia e a normotipia do rosto”.

Convém ressaltar que a geração desses especialistas viveu o *fin-de-siècle*, o que vem corroborar a tese de que as suas formações foram gestadas no bojo das teorias raciais deterministas e evolucionistas, nas quais os intelectuais brasileiros forjaram noções de superioridade racial e o estigma do pessimismo quanto ao futuro de uma nação mestiça.

Algumas questões merecem destaque: primeiro, o impacto dos estudos de frenologia (com as teses lombrosianas) torna-se visível no uso da antropometria por esses especialistas, principalmente Rocha Vaz; segundo, apesar dos prognósticos do antropólogo Roquette-Pinto de que o futuro das populações do Brasil seria cada vez mais branco, o Brasil continua sendo o segundo maior país negro do mundo, depois da Nigéria, que se localiza no continente africano; finalmente, nos decênios de 1920 e 1930, ganha fôlego no Brasil uma política de eugenia, com congressos, com programas, com revistas, com sociedades e uma infinidade de publicações<sup>62</sup>.

Esse antropólogo teve uma atuação de destaque na primeira metade do século XX, quer como defensor da radiodifusão e do cinema educativo, quer como diretor do Museu Nacional, quer como presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929. Neste congresso, Roquette-Pinto cumpriu um importante papel público, opondo-se à forte influência racista presente na maioria dos participantes do Congresso, que defendiam a aplicação de uma política eugenista radical e a teoria “degeneracionista da mestiçagem”.

A análise de Lilia Schwarcz em “O espetáculo das raças” mostrou que Roquette-Pinto teve uma formação marcada pelos ensinamentos genéticos de Mendel e pelo culturalismo norte-americano de Franz Boas, o que lhe permitiu sustentar o argumento de que “o problema brasileiro seria uma questão de higiene e não de raça”. Também, posicionou-se favoravelmente à introdução de imigrantes japoneses, em contraposição à

interpretação de Miguel Couto e de Renato Kehl, que advogavam a elaboração de leis eugênicas que restringissem a entrada da mão-de-obra asiática no Brasil. Em 1930, o antropólogo foi signatário do “Manifesto dos intelectuais brasileiros contra o racismo”, com Gilberto Freyre, Artur Ramos, entre outros, o que denota uma mudança significativa nos rumos que as instituições científicas como no Museu Nacional, cujas pesquisas eram profundamente marcadas pela Biologia e pela Frenologia, que balizaram o racismo científico e, com as posições de Roquette-Pinto, passaram a congregar uma “vanguarda” intelectual<sup>63</sup>.

Apesar dos esforços dos “homens de ciência”, Celso Antônio recusou-se a receber a comissão de cientistas para examinar se o seu trabalho “satisfazia plenamente o objetivo visado, que é a ereção de uma estátua do homem brasileiro”, tomando como base estudos antropométricos rigorosos que previssem a feição futura do homem nacional, cujos resultados apontaram que “o tipo branco é o mais freqüente no Brasil”.

Capanema reage em ofício:

O Ministério não pode abrir mão de exercer essa fiscalização de maneira completa [...]. Se, portanto, o escultor Celso Antônio se recusa a submeter o seu trabalho ao exame da comissão [...] o Ministério da Educação se vê obrigado a declarar sem mais efeito o entendimento celebrado com o mesmo escultor, o qual poderá continuar o seu trabalho no atelier de propriedade federal, que ora ocupa, até que seja concluído, mas em caráter particular, isto é, o trabalho passa a ser uma criação livre do artista, e de sua exclusiva propriedade.

O ministro “condena” definitivamente o “homem brasileiro” de Celso Antônio e por intermédio de Mário de Andrade encomenda a obra a Victor Brecheret:

Venho pedir a você um favor. Tudo confidencialmente. O trabalho que está sendo, aqui, elaborado, para a ereção da estátua do homem brasileiro, não me parece que chegará a bom termo. [...] E julgo que terei que começar o trabalho de novo. Abrir concurso, foi a primeira idéia. Mas concurso não tem dado certo aqui no Ministério [...] Você diga ao Brecheret, como coisa sua, que não faça trabalho estilizado nem decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maillol, Despiau, etc. O homem estará sentado e deverá ser uma figura sólida,

forte de brasileiro. Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar. Você imagine outras coisas que devam, ainda, ser ditas ao Brecheret e lhe dê o meu recado, sem lhe mostrar esta carta.

O ofício e esta carta sugerem uma leitura atenta sobre as mazelas do poder. A primeira questão diz respeito à convicção com que Capanema exercia o seu mecenato, que não permitiu a “liberdade de criação” do artista, em face da rejeição do protótipo do “homem brasileiro” proposto pelo escultor. A segunda questão diz respeito à forma com que Capanema usa a interlocução de Mário de Andrade, um dos expoentes da Semana de Arte Moderna de 1922 e da cultura brasileira, que exercia múltiplas atividades, como poeta, romancista, cronista, contista, crítico de artes plásticas e de literatura, musicólogo, folclorista, etnógrafo, defensor do patrimônio histórico e cultural e professor. Daí a imagem que emerge do seu verso “eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta”, o que daria legitimidade à sua consulta. Mário de Andrade serve de mediador entre o ministro e o escultor Victor Brecheret (1894-1955), que é o artista emblemático da afirmação do modernismo no Brasil e, também, discípulo de Bourdelle. A terceira questão se refere à sugestão de seguir os passos da escultura de Charles Despiau (1874-1946) e de Aristide-Joseph-Bonaventure Maillol (1861-1944), ambos também discípulos de Rodin. Por último, as referências a Maillol e a Despiau demonstram uma inspiração de padrão passadista, que ia de encontro aos padrões metafísicos da escultura das vanguardas modernistas, nada realistas e mais subjetivistas.

A estátua do “homem brasileiro” tornou-se complexa, porque os questionamentos raciais elaborados pelo ministro vislumbravam o “triunfo da beleza” nos moldes da cultura “clássica”. A análise de Annateresa Fabris elucidada a questão: “a atitude do Ministro Capanema denota que ele buscava aquele ‘homem novo’ que estava no centro dos interesses de todos os regimes políticos da década de 1930, um homem de matriz clássica – como comprovam os exemplos que deveriam ser propostos a Brecheret – que recebia duas representações prototípicas fora do Brasil, exibido em sua nudez atlética e atemporal, para expressar o mito da regeneração da raça, na Itália e na Alemanha, representado como trabalhador, nos Estados Unidos e na União Soviética”<sup>64</sup>.

Outro caso emblemático de um impasse envolvendo o mecenas e o artista se refere ao caso do painel de azulejos “Estrelas-do-Mar e Peixes” (vide gravura nº. 25), com

composição de Cândido Portinari e executado pela Osirarte, o qual comporia a fachada do edifício do MES e retomaria uma herança do nosso passado colonial luso-brasileiro: a azulejaria para decorar construções civis e religiosas.

A Osirarte pertenceu ao pintor, arquiteto e agitador cultural Paulo Cláudio Rossi Osir, e contou com a colaboração de artistas egressos do “Grupo Santa Helena”, como Mário Zanini e Alfredo Volpi, além de Hilde Weber e Gerda Brentani<sup>65</sup>.

Cabe aqui lembrar que a fundação da Osirarte (1940) esteve ligada à construção do Ministério da Educação e Saúde. Os painéis de azulejos que compõem a fachada externa do edifício são de composições monocromáticas e foram executadas em diferentes tons de azul, devido ao tema referente aos motivos marinhos, dizem, pela localização do prédio ser próxima ao mar. As figuras marinhas são as seguintes: estrelas-do-mar, cavalo-marinho (hipocampo), concha, peixes, sereia, molusco, tritão, delfim, caravela, caranguejo e corais<sup>66</sup>.

O monocromatismo da azulejaria segue a tradição portuguesa de até meados do século XVIII, com o advento da instalação de fábricas de cerâmica, quando o policromatismo torna-se visível na azulejaria da metrópole. A retomada da fachada de azulejo coincide com a renovação da arquitetura brasileira, cuja implantação em prédios públicos tem como marco o edifício do Ministério da Educação. Entre as lições deixadas por Le Corbusier para os arquitetos brasileiros, destaca-se o uso do azulejo na parte externa do edifício, como conta Carlos Lemos: “Muito discutiram e muito aprenderam. E contrafeitos ouviram do ilustre professor lições tendentes à valorização dos materiais locais, inclusive velhos hábitos. Materiais como os granitos cariocas em vez dos mármore importados; plantas e árvores em desuso, como a palmeira-real, já que a moda modernista era o emprego de espécies vegetais dos trópicos, valorizadas por Mina Klabin Warchavchik, e oh! que condescendência, como os azulejos, que ele tanto aprendera a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro”<sup>67</sup>.

A manchete do jornal carioca “A Manhã” noticiava em 14 de julho de 1943 que “Paulo Rossi retoma, no Brasil, com um sentido eminentemente nacional, a arte do azulejo” e, depois de elogiar as obras e as pesquisas deste artista na tentativa de obter determinado “tom de azul” para os azulejos do ministério que deveria igualar-se ao da Igreja do Outeiro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro. O artista, depois de muitas tentativas para obter o tom desejado de acordo com o modelo da Igreja carioca, descobriu que a proveniência talvez fosse “de um óxido de cobalto que os portugueses recebiam

outrora da Angola e cujo segredo se perdeu, sem dúvida, porquanto nem mesmo em Portugal foi possível obtê-lo novamente”<sup>68</sup>.

O uso do azulejo na arquitetura contemporânea brasileira é uma decorrência da proposta dos “modernistas” de valorização do nacional em detrimento dos valores importados, conforme lição de Le Corbusier. Também, segue a trilha da vertente paulista do modernismo da busca das raízes históricas, étnicas e culturais, cujo ápice foram as viagens de “redescobrimto” do Brasil, associando-se o “modernismo” com as raízes ibéricas e com o passado colonial luso-brasileiro. Além de funcional, quanto à proteção e adequação às imposições do clima, também era um material nobre que serviria como suporte de novas expressões plásticas – estas sim é que deveriam opor-se aos modelos coloniais<sup>69</sup>.

Aqui entra em discussão o impasse entre o artista e o mecenas no que se refere ao painel de azulejos “Estrelas-do-Mar e Peixes”. Uma carta de Paulo Rossi Osir para Portinari dá o tom ao assunto:

São Paulo, 21/V/1942

Caro Candinho:

Recebi hoje tua carta. Lastimo incidente **peixe cara de gente**. Segunda feira darei um pulo para o Rio.

Estava preparando material e organização de minha exposição de azulejos no Museu Nacional de Belas Artes.

Telefonei a pouco a Oswaldo Teixeira para mudar data d'exposição; já fixada de 3 a 20 de junho; para segundo meado de Julho e satisfazer Sr. Ministro.

Mas é uma maçada, porque tenho de reorganizar um serviço que já dei por acabado.

Um abraço. Até Segunda.

Teu

Rossi

Abraços a todos de tua família<sup>70</sup>.

O problema é que o “peixe cara de gente” ficou com o perfil de Capanema, o que resultou na reação imediata do ministro: depois de parcialmente colocados, os azulejos foram retirados e uma nova encomenda foi feita a Rossi Osir, o que levou o ministro a

justificar-se ante o Departamento de Administração do Serviço Público, órgão encarregado da conclusão do edifício:

A substituição dos azulejos resulta de ordem pessoal minha. Aprovei o desenho inicial feito pelo pintor Portinari e mandei executar os painéis pelo artista Rossi. Tudo ficou bom. O painel da parede interna, executado fielmente de acordo com o desenho, não poderia ser colocado, visto como o principal motivo da decoração (peixes), na parte central, em virtude da grande ampliação, deu um resultado estético não satisfatório. Recomendei a substituição do motivo, e nova execução, isto é, a fabricação de novos azulejos somente para a parte central do painel. Recomendo que se combine com o pintor Rossi o preço do trabalho novo<sup>71</sup>.

Como se pode apreender da leitura da carta e do ofício, os transtornos para o artista significaram o adiamento da sua exposição de azulejos no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) que compunha a série de grandes exposições de artes plásticas promovidas pelo Ministério da Educação. A “III Exposição de Azulejos da Osirarte” só se realizou no período de 13 a 27 de julho de 1943, e constava no catálogo que era uma homenagem ao Ministro Gustavo Capanema. A temática da exposição foram os motivos folclóricos brasileiros, e a apresentação foi escrita pelo próprio Rossi Osir, o qual mostrou como conseguiu o “azul desejado” para o prédio do Ministério da Educação e acreditava que num “futuro próximo” se descortinaria “a criação de uma grande arte brasileira do azulejo”. Como compensação aos transtornos causados ao artista, a exposição foi filmada e editada pelo DIP para o Cine-Jornal Brasileiro, com o título “No Museu Nacional de Belas Artes: uma exposição de azulejos brasileiros”, e aparece no filme o artista Rossi Osir conversando animadamente com alguns visitantes da exposição<sup>72</sup>.

A atitude do ministro deve ter causado um grande transtorno para a Osirarte, que já tinha considerado o seu serviço concluído, além de onerar os cofres públicos e demandar muito mais tempo para a execução da tarefa, porque a técnica de pintura dos azulejos era artesanal: a composição não é a tradicional pintada sobre esmalte; os azulejos foram pintados diretamente no biscoito. O esmalte vem depois dos azulejos estarem pintados. O resultado, segundo um analista, “apesar da camada de esmalte transparente, assemelhava-se ao da aquarela, mas a execução era bem mais difícil, exigindo muita concentração, firmeza e, ao mesmo tempo, leveza em segurar o pincel, lembrando muito a técnica

japonesa do sumiê”. Por isso, os resultados eram totalmente diferentes, porque dependiam da “habilidade do artista”, que lhe imprimia personalidade<sup>73</sup>.

No afã de exercer com convicção o seu mecenato, o ministro Capanema dispunha de muitos “trunfos” não só simbólicos, mas também materiais para atender às demandas dos artistas e intelectuais. Por exemplo, o Ministério promoveu várias exposições no Museu Nacional de Belas Artes, como a exposição de Portinari, em 1939; como a impressão de alguns números especiais da “Revista Acadêmica”, o de Portinari, o de Augusto Frederico Schmidt e o de Bruno Giorgi.

Os eventos tinham grande repercussão na mídia e quase sempre eram filmados para o Cine-Jornal Brasileiro pelo DIP e pelo seu predecessor, o DNP. Portinari está entre os artistas nacionais com maior visibilidade no cenário artístico nacional e internacional devido à importância conferida pelo Estado à figura do pintor de Brodóski. Os filmes encontrados na Cinemateca Brasileira sobre Portinari são um bom exemplo da publicidade dada ao pintor, como em “Um pintor nacional – A grande manifestação de intelectuais a Cândido Portinari”, documentário que apresenta um banquete em homenagem a Portinari em 1941; “Artes plásticas: Cândido Portinari regressa dos Estados Unidos”, documentário que apresenta o pintor com Dona Maria e seu filho João Cândido sendo recebidos no Aeroporto Santos Dumont pelo diretor do DIP, Lourival Fontes; “Pintura Brasileira: 270 trabalhos do pintor Cândido Portinari”, de novembro de 1939, o qual apresenta uma reportagem sobre a visita do Presidente Getúlio Vargas à exposição no Museu Nacional de Belas Artes<sup>74</sup>.

A apresentação dos dois casos envolvendo o mecenas e o artista, como a estátua do “homem brasileiro”, que não correspondia à visão idealizada pelo ministro, e o painel de azulejos “Estrelas-do-Mar e Peixes”, cujos peixes se assemelhavam ao perfil de Capanema, permitiu uma análise sobre a “arte oficial e o controle do significante”:

Assegurando o bom desempenho simbólico de seu projeto, o grupo modernista pôde materializar seus sonhos, mas esta materialização, como todo símbolo, só é eficiente nos limites de uma constelação de associações autorizadas. Se o prédio do MES nos interessa para a compreensão de como se processavam os conflitos no campo artístico e intelectual, ele sugere ainda uma outra questão: que o discurso do Estado, em todas as formas e principalmente no âmbito de uma arte oficial – isto é, no âmbito de sua representação em forma de arte –, só pode funcionar

através do controle rigoroso e freqüentemente arbitrário, dos significantes e das associações que engendra<sup>75</sup>.

Isso permite inferir que o ministro Capanema, ao erigir um “símbolo moderno” no centro da então capital da República, tornou o seu Ministério um abrigo para idéias arrojadas. O Ministério da Educação e Saúde é significativo da disputa pelo poder simbólico travada no interior de um regime que não cria uma imagem unívoca e definitiva, como aponta Annateresa Fabris.

A importância deste “edifício-monumento”, que marcou a arquitetura do século XX, mereceu um poema de Vinicius de Moraes intitulado “Azul e Branco”, a partir do mote de Pedro Nava “Concha e Cavalo-Marinho”:

## I

Massas geométricas  
Em pautas de música  
Plástica e silêncio  
Do espaço criado.  
Concha e cavalo-marinho.

O mar vos deu em corola  
O céu vos imantou  
Mas a luz refez o equilíbrio.  
Concha e cavalo-marinho.

Vênus anadiômena  
Multípede e alada  
Os seios azuis  
Dando leite à tarde  
Viu-nos Eupalinos  
No espelho convexo  
Da gota que o orvalho  
Escorreu da noite  
Nos lábios da aurora.

Concha e cavalo-marinho

Pálpebras cerradas  
Ao poder violeta  
Sombras projetadas  
Em mansuetude  
Sublime colóquio  
Da forma com a eternidade.  
Concha e cavalo-marinho.

## II

Na verde espessura  
Do fundo do mar

Nasce a arquitetura.

Da cal das conchas  
Do sumo das algas  
Da vida dos polvos  
Sobre tentáculos  
Do amor dos pólipos  
Que estratifica abóbadas  
Da ávida mucosa  
Das rubras anêmonas  
Que argamassa peixes  
Da salgada célula  
De estranha substância  
Que dá peso ao mar.  
Concha e cavalo-marinho.

Concha e cavalo-marinho:  
Os ágeis sinuosos  
Que o raio de luz  
Cortando transforma  
Em claves de sol  
E o amor infinito  
Retifica em hastes  
Antenas paralelas  
Propícias à eterna  
Incurção da música.  
Concha e cavalo-marinho.

### III

Azul... Azul...

Azul e Branco  
Azul e Branco  
Azul e Branco  
Azul e Branco

### III

## OS AFRESCOS DOS CICLOS ECONÔMICOS E A CULTURA HISTORIOGRÁFICA BRASILEIRA

Uma carta do ministro Capanema a Portinari revelou a imposição de temas relacionados aos painéis e murais do Ministério da Educação e Saúde Pública

Rio de Janeiro, 7.XII.1942

Meu caro Portinari,

Guardo na retina a forte impressão de seu quadro – O último baluarte – que considero uma obra da maior beleza.

Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de idéia quanto aos temas.

No salão de audiências, haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. Falta fazer o último – a carnaúba –, mudar de lugar o da borracha, e fazer de novo um que se destruiu.

Na sala de espera, o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. Aí estão traçados da maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira.

No gabinete do ministro, a idéia que me ocorreu anteontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia no terceiro livro dos Reis, capítulo III, versículos 16-28.

No salão de conferências, a melhor idéia ainda é a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto).

Na sala de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil.

Peço-lhe que faça os necessários estudos e perdoe desde já as minhas impertinências.

Creia no grande apreço e afetuosa estima do seu amigo,

Capanema<sup>1</sup>

Aqui se evidencia a magnitude do mecenato Capanema e a formação humanística do mecenas que se interessava por todos os passos da execução da encomenda: desde a localização das obras de arte; as obras literárias que o artista deveria ler para compor as representações sobre os tipos regionais: o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro; a indicação de um interlocutor privilegiado, como o poeta Manuel Bandeira, para resolver a composição do jangadeiro; o desejo do ministro de ter um tema bíblico como a indicação do Antigo Testamento; a preocupação em introduzir as “cenas da vida infantil” e as “aulas” foram para completar o sentido do Ministério da Educação e da sua ação pedagógica: a criança na fase escolar, porque as políticas públicas encetadas pelo ministro davam ênfase à “criança” e ao “jovem”, daí a criação do Departamento Nacional da Criança (DNCr), que foi o primeiro programa estatal de proteção à maternidade, à infância e à adolescência no Brasil<sup>2</sup>.

No âmbito do mecenato Capanema, destaca-se a mobilização pela obra de Portinari, que compreendia os murais dos ciclos econômicos: Pau-Brasil, Cana, Gado, Garimpo, Fumo, Algodão, Erva-Mate, Café, Cacau, Ferro, Borracha e Carnaúba; além dos Jogos Infantis, Escola de Canto e Coro; os painéis dos quatro elementos: água, ar, terra e fogo; e os painéis de azulejos com composição de Portinari e executados pela Osirarte, de Paulo Cláudio Rossi Osir, como: “Estrelas-do-Mar e Peixes” e “Conchas e Hipocampos” (vide gravuras nº. 01 a 21).

Capanema procurava imprimir uma orientação segura ao artista, seja instruindo-o por cartas como a acima citada, seja emprestando livros de arte como *Les Álbuns d'Art Druet*, seja pedindo a colaboração de intelectuais para a enunciação de temas.

No caso de Portinari para os afrescos dos ciclos econômicos ou da “evolução econômica” do Brasil, o tema significava para o ministro “a preocupação econômico-trabalhista, tido o trabalho como centro da vida moderna”, temas tão caros à política getulista ao criar o Ministério do Trabalho e a legislação trabalhista, previdenciária e sindical, que incluía o “trabalhador-cidadão”, o que revelou “a noção de trabalho como único meio possível de superar a pobreza, e com ela o atraso em que estava mergulhada a sociedade brasileira. A noção de cidadania passa a ser definida pelo trabalho, pela

ocupação”. Tudo que se opunha ao “mundo do trabalho”, a preguiça, a boemia, o ócio e a malandragem, passou a ser estigmatizado no país. Daí o incentivo à composição de sambas, como “O Bonde de São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, em que o “malandro” aparece “regenerado” sob a ótica de um discurso oficial que glorificava o “trabalho” e o “trabalhador”<sup>3</sup>.

A idéia de Capanema era fixar no muro “os grandes aspectos da nossa História”. Para a consecução desse propósito recorreu a Rodolfo Garcia e a Afonso Arinos de Melo Franco, para orientar Portinari. Então, pergunta-se: que tipo de orientação historiográfica norteou a elaboração dos afrescos dos ciclos econômicos? Qual o papel de Rodolfo Garcia e de Afonso Arinos no cenário cultural brasileiro, a ponto de Capanema recorrer aos dois para avaliar historicamente uma obra da magnitude dos murais?

Quanto à primeira questão, cabe destacar que, segundo especialistas, essa sugestão foi ao encontro do que se convencionou chamar de “orientação historicista”. A historiografia do Brasil, como toda aquela que se conforma no século XIX europeu sob os auspícios da influência historicista, constrói-se sob o culto ao documento escrito e sob o rigor do método crítico que assenta o vínculo entre verdade histórica e prova documental.

As análises convergem para mostrar que há vários historicismos, às vezes envolvendo nuances semânticas e ortográficas, como a preocupação em distinguir em diversas línguas “historismo” e “historicismo”. A análise de Arno Wehling ressaltou certas fases do historicismo: num primeiro momento, um historicismo ilustrado, próprio da segunda metade do século XVIII, em geral reagindo ao mecanismo físico e filosófico; num segundo momento, uma fase posterior, romântica, na qual aspectos afetivos e valorativos predominariam; e num terceiro momento, uma fase cientificista, em que preponderaria a explicação objetivista, típica de positivistas e evolucionistas.

A nossa História do Brasil tem como referência o IHGB, que se propunha fazer uma “biografia da nação”, o que vai consolidar uma versão nacionalista e romântica do historicismo, mas que não exclui as outras versões, como ressalva esse autor: “a admitir-se um historicismo romântico, ter-se-ia de constatar forte influência da filosofia iluminista e ‘antecipações’ de atitudes tipicamente cientificistas; ou, inversamente, antecipações românticas no historicismo ilustrado e ‘sobrevivências’ dele no cientificismo, por mais racionalista que se propusesse”<sup>4</sup>.

Quanto à segunda questão, as referências de Afonso Arinos e Rodolfo Garcia convergem para Francisco Adolfo de Varnhagen, em sua “História Geral do Brasil” (1854-1857), e para Capistrano de Abreu, em seus “Capítulos de História Colonial” (1907). A

questão pode que ser colocada sob duas vertentes: uma vertente tradicional da historiografia brasileira, que se refletiu no paradigma de Varnhagen ou nos seus “quadros de ferro”, como se referia Capistrano de Abreu; e a vertente revisionista, que implícita ou explicitamente negou o paradigma varnhageniano. Entre os seus precursores reconheciam João Ribeiro e, sobretudo, Capistrano de Abreu.

A importância da obra do Visconde de Porto Seguro como paradigma da historiografia brasileira deve-se, na opinião de um abalizado analista, a:

[...] uma certa maneira de produzir a história do Brasil, quer pelo uso das fontes, quer pela concepção. Permaneceu como o modelo dominante para a maioria dos trabalhos publicados pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, quer em sua revista, quer nos congressos que patrocinou, como o I Congresso de História Nacional, de 1914, e o Congresso de História da América, de 1922. O mesmo pode ser dito da produção dos institutos históricos estaduais ou da orientação que presidiu à publicação das grandes coleções documentais, como os Anais e os Documentos históricos da Biblioteca Nacional, as Publicações do Arquivo Nacional e os Documentos Interessantes para a história de São Paulo<sup>5</sup>.

Convém salientar que Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia fizeram as anotações com erudição da terceira edição da “História Geral do Brasil”, de Varnhagen (São Paulo, Melhoramentos, 1926. 5 v.). Entretanto, cabe destacar que a orientação bibliográfica dada por Rodolfo Garcia para a elaboração dos afrescos dos “ciclos econômicos” pode ser encontrada num documento intitulado “Fases Econômicas do Brasil”, que se encontra no Arquivo Gustavo Capanema e está depositado no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas. Rodolfo Garcia apontou para os seguintes autores e obras: Francisco Adolfo de Varnhagen (Visconde de Porto Seguro) – “História Geral do Brasil” (1854-1857); Capistrano de Abreu – “Capítulos de História Colonial (1500-1800)” (1907); André João Antonil – “Cultura e Opulência do Brasil” (1711); e Henry Koster – “Travels in Brazil” (1816).

Foi este historiador dotado de erudição que deu as diretrizes bibliográficas e selecionou alguns excertos de obras para a elaboração dos murais dos “ciclos econômicos”: Rodolfo Augusto do Amorim Garcia (1873-1949), bacharel em Direito pela Escola do Recife, pertenceu aos quadros do IHGB. Membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), dirigiu por muitos anos a Biblioteca Nacional. Na sua gestão publicou cinquenta

volumes da coleção “Documentos Históricos” e quinze volumes dos Anais da Biblioteca Nacional. Fez inúmeras edições críticas, com prefácios ou anotações, com destaque para a obra de Varnhagen acima citada, a de Claude D’Abbeville, Gândavo, Cardim, depoimentos da Inquisição, cartas jesuíticas, entre outras. Pode ser considerado um dos melhores “quadros de ferro” da matriz varnhageniana, não por acaso autor de um ensaio sobre a história política e administrativa do Brasil (1500-1810) (Rio de Janeiro, José Olympio, 1956), publicado postumamente.

A partir da indicação de Rodolfo Garcia, pode-se constatar que existia uma cultura historiográfica que advinha da criação do IHGB, em 1838, e que começou a esboçar uma nova fase com Capistrano de Abreu. Entretanto, a grande revisão da cultura historiográfica brasileira começou a ocorrer na década de 1930, com a geração liderada por Sérgio Buarque de Holanda, com “Raízes do Brasil” (1936), e por Caio Prado Júnior, com “Evolução Política do Brasil” (1933) e “Formação do Brasil Contemporâneo” (1942).

A indicação bibliográfica de Rodolfo Garcia permite uma análise sobre a sua composição. Primeiro, um livro descritivo de literatura de viagem de Henry Koster, o qual contém narrativas deste viajante inglês que veio a Pernambuco em 1809 e permaneceu até 1820, quando faleceu. Koster percorreu as províncias da Paraíba, Maranhão e Pernambuco, onde teve um engenho em Jaguaripe, terras em Itamaracá e um sítio na Gamboa. As gravuras que ilustram sua obra foram feitas segundo desenhos de um parente do viajante, contém mapas de cidades e vistas de ruas e engenhos de açúcar, além de um apêndice que contém duas monografias de Arruda Câmara: “Dissertação sobre as plantas do Brasil, que podem dar linhos” e “Discurso sobre a utilidade da instituição de jardins nas províncias do Brasil”, ambas publicadas em 1810.

Segundo, o principal livro do setecentos foi a obra de André João Antonil, cujo nome era João Antônio Andreoni em “Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas”, de 1711. Antonil nasceu em 1649, em Lucca na Toscana, pertenceu à Companhia de Jesus e veio em 1689 para o Brasil, onde permaneceu até a sua morte, em 1716. Estudou Direito Civil na Universidade de Perúgia e foi reitor do Colégio da Bahia, além de visitador e provincial no Brasil.

Observador arguto, notadamente da economia, escreveu com profundidade e erudição sobre a realidade econômica da América portuguesa, cuja obra divide-se em quatro partes, que tratam, respectivamente, da lavoura da cana-de-açúcar e preparo do açúcar, da lavoura e preparo do tabaco, das minas de ouro e da criação de gado, abordando a tecnologia usada, as condições do trabalho escravo e a produção, e percebendo com

agudeza problemas de ordem social e política que advinham desse sistema. As imagens que emergem do livro de Antonil dão a dimensão da sensibilidade do autor ao comparar a casa das fornalhas do engenho ao “inferno” dos escravos e ao descrever muitas das mazelas da sociedade escravista, além de retratar a “sensualidade” nos trópicos, a partir de um provérbio que circulava no período colonial que dizia: “o Brasil é o inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos e das mulatas”.

Conquanto escrita em 1711 e vedada ao público por ordem de Dom João V, tornou-se raríssima a circulação dessa obra até 1837, quando foi impressa no Rio de Janeiro. Segundo Taunay e Serafim Leite, as razões do confisco foram para evitar exposição das riquezas da colônia à cobiça de outras nações, responsáveis por saques constantes na costa brasileira. Naquele momento, falar em açúcar, ouro e tabaco era inadequado e perigoso, podendo aguçar a cobiça da França, da Holanda e da Inglaterra, interessadas em participar do mercado internacional. Para Capistrano de Abreu, a verdade era outra: “o livro ensinava o segredo do Brasil aos brasileiros, mostrando toda a sua possança, justificando todas as suas pretensões, esclarecendo toda a sua grandeza”.

“Cultura e opulência do Brasil” é indispensável ao conhecimento da situação econômica do Brasil do século XVIII, entretanto as condições que descreve podem ser aplicadas aos seiscentos, sobretudo à lavoura de açúcar, tabaco e à criação de gado<sup>6</sup>.

Finalmente, as obras seminais de Varnhagen e Capistrano. A obra de Capistrano de Abreu talvez seja a mais rica contribuição individual à historiografia brasileira, no período que se situa entre a produção de Varnhagen e as análises de Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. “Capítulos de história colonial” é um texto de referência para a concepção moderna da História do Brasil: a emulação de documentos, a verdade histórica, a imparcialidade e o compromisso intelectual do historiador<sup>7</sup>.

João Capistrano de Abreu (1853-1927) teve uma formação autodidata, marcada pela leitura de Herbert Spencer (1820-1903), interessando-se pelo darwinismo social tão em voga no final do século XIX, pela filosofia positivista de Augusto Comte (1798-1857). Admirava a obra histórica de Hippolyte Taine (1828-1862), *Les origines de la France contemporaine*, e de Henry Buckle (1821-1862), *History of Civilization in England*, mas demonstrava predileção pela escola histórica alemã, a escola metódica de crítica documental celebrizada por Leopold von Ranke (1795-1886). Interessava-se pelas relações entre história e geografia, tinha a convicção de que as sociedades eram profundamente marcadas pela cultura e pelo meio geográfico, que estariam presentes em seus “Capítulos de História Colonial”. Nessa obra, apropriou-se da geografia, da etnografia, da história

econômica e social, de modo a delinear o grande quadro do passado histórico do Brasil, um quadro extremamente original por centrar-se na vida cotidiana dos homens comuns das comunidades interioranas, nos caminhos e nas fronteiras.

Além disso, Capistrano de Abreu pertenceu aos quadros do IHGB, lecionou no Colégio Pedro II, trabalhou na Biblioteca Nacional, é autor de estudos sobre línguas indígenas, e publicou em 1907 a sua obra seminal, “Capítulos de História Colonial”, em que propunha apresentar uma síntese para melhor compreensão do Brasil. O historiador esboça nesse volume alguns capítulos da vida colonial brasileira: Antecedentes indígenas, Fatores exóticos, Os descobridores, Primeiros conflitos, Capitâneas hereditárias, Capitâneas da Coroa, Franceses e Espanhóis, Guerras Flamengas, O Sertão, Formação dos limites, Três séculos depois. O que esse autor propunha em carta ao Barão do Rio Branco era “encadear melhor certos fatos”, “chamar a atenção para certos aspectos até agora menosprezados”, “dizer algumas coisas novas” e “quebrar os quadros de ferro de Varnhagen”. E concluiu: “As bandeiras, as minas, as estradas, a criação de gado pode dizer-se que são ainda desconhecidas, como, aliás, quase todo o século XVII, tirando-se as guerras espanholas e holandesas”<sup>8</sup>.

Essa obra é inovadora por vários aspectos: primeiro, poder-se-ia dizer que supera o esquema tradicional de uma história política e administrativa para fazer uma história social e econômica; segundo, percorre outros temas fundamentais até então menosprezados como “o sertão”, que significa interior, devassamento e ocupação do território; terceiro, poder-se-ia situá-lo como um precursor da “nova história”, pelo uso de novas fontes, como os relatos de viajantes estrangeiros e os contos e tradições populares do Brasil. O que Capistrano buscou foi a “alma” do povo: do caboclo, do índio, do sertanejo. No afã da busca da síntese da “alma nacional”, uma inovação para o início do século XX, o autor buscou um ator sem rosto, sem nome, sem projeção: o povo brasileiro, entidade onde repousa a essência do padrão identitário nacional<sup>9</sup>.

A renovação nos temas e nos processos históricos da obra de Capistrano de Abreu levou o historiador José Honório Rodrigues a emitir a seguinte opinião:

Não é um livro que se compara; é um livro que se distingue na historiografia brasileira, escrito numa linguagem simples, branda, enxuta, onde havia doutrina que persuadia, compreensão que se fazia perceber e novidade apertada, colhida na vastidão sem fim de suas pesquisas. Não acumulava fatos, mas com sua intuição compreendia os homens e suas

atividades, tornando vivo o recontamento. A História não é só fato: é também a emoção, o sentimento e o pensamento dos que viveram – a parte mais difícil de captar dos negócios humanos [...]. Os sentimentos, as especulações, os pensamentos do povo, suas aspirações são uma coisa que nunca se repetirá, que viveu e que interessa ao historiador tanto quanto aos fatos materiais<sup>10</sup>.

Toda essa inovação, calcada na busca incessante por documentos inéditos, quer traduzindo-os, quer publicando-os, quer identificando os seus autores, gerou efeitos multiplicadores no afã da preservação de fontes documentais. Por tudo isto, Capistrano de Abreu foi colocado em lugar de honra no panteão dos historiadores brasileiros por Fernando Novais, no prefácio para a edição em inglês dos “Capítulos”. Segundo Novais, abriu o caminho para o nascimento da moderna historiografia brasileira dos anos 30 ao estabelecer uma “ponte” entre a primeira historiografia brasileira, aqui incluída a produção do IHGB, e a geração de Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, que ultrapassaram os limites de uma mera história narrativa e enveredaram para uma história mais analítica e livre dos marcos institucionais<sup>11</sup>.

A análise de Ronaldo Vainfas sobre “Capítulos de História Colonial” concluiu que Capistrano e os “Capítulos” começaram a ser “monumentalizados” logo depois da morte do autor, usando a concepção de monumento proposta por Le Goff – como suporte da memória coletiva<sup>12</sup>, seja com a reedição do livro, em 1928, por iniciativa de Paulo Prado, seja com a fundação da Sociedade Capistrano de Abreu, que reuniu nomes como os de Paulo Prado, Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia, Pandiá Calógeras, Afonso E. Taunay, Roquette-Pinto, Tobias Monteiro, Eugênio de Castro, Theodoro Sampaio, seja com o livro de Paulo Prado “Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira” (1928), incansável nos tributos ao mestre Capistrano e no seu pessimismo incurável. Inclusive, Paulo Prado reitera o “caráter melancólico” já descrito em “Capítulos”, seja com as publicações “oficiais” do Estado Novo, em que Capistrano figura no panteão dos historiadores nacionais, ao lado de Varnhagen, João Francisco Lisboa, Barão do Rio Branco, Eduardo Prado, José de Alcântara Machado, José Francisco da Rocha Pombo, Oliveira Lima, entre outros<sup>13</sup>.

Conquanto Capistrano de Abreu pretendesse romper com os “quadros de ferro” de Francisco Adolfo de Varnhagen, o Visconde de Porto Seguro (1816-1878), o perfil deste historiador, que criou um modelo rígido, um esquema de ferro, que marcou profundamente

a historiografia brasileira, corresponde ao “historicismo romântico-erudito”, a que os historiadores alemães das idéias desde antes de Friedrich Meinecke (1862-1954) denominaram “historismo”<sup>14</sup>.

As análises mostram que a metodologia documentalista voltada para a crítica das fontes e a emulação de documentos adotadas por Varnhagen e Capistrano permaneceram como diretrizes de muitas das instituições culturais do Brasil. Somente na década de 1930 os historiadores começaram a se libertar do modelo rígido de Varnhagen, com uma historiografia mais temática e menos cronológica, mais aberta à nação no seu todo que aos grupos dominantes, mais social e econômica do que estritamente política, mais voltada ao cotidiano do que aos supostos momentos decisivos, privilegiadores da ação de personalidades tidas como condutoras da história nacional<sup>15</sup>.

Se a “História Geral do Brasil” de Varnhagen foi concebida nos moldes propostos pelo IHGB, a partir da monografia do naturalista bávaro Carl Friedrich von Martius (1794-1868), intitulada “Como se deve escrever a História do Brasil?” (1843)<sup>16</sup>, em que afirma que o país deveria redigi-la sob o ponto de vista da monarquia constitucional, a mesma idéia se encontra no prefácio desta obra do Visconde de Porto Seguro.

Entretanto, Ronaldo Vainfas chama a atenção para o fato de que a “História Geral do Brasil” é muito distinta da proposta de Martius. O que o naturalista bávaro propunha é que “o núcleo de uma História do Brasil deveria ser a ‘fusão das três raças’ – o branco português, o índio e o negro africano, proposta muito inovadora para uma época em que o tráfico negreiro estava no auge e o índio estava quase exterminado, ao menos no litoral”. Daí, lançou os alicerces para a construção do “mito da democracia racial” no Brasil e do “mito das três raças” formadoras da nacionalidade brasileira<sup>17</sup>. A questão que os diferencia prende-se ao fato de Martius ser caudatário do protonaturalismo francês, especialmente da filosofia de Voltaire e de Kant, nas matrizes do conceito de “humanidade única”. Então, fica em aberto a seguinte questão: por que o método crítico para a interpretação das fontes e a concepção historista de Ranke não tocaram diretamente o universo naturalista de Martius?<sup>18</sup>

Varnhagen não seguiu o plano de Martius na sua obra seminal, “História Geral do Brasil”, apesar de ser obra de máxima erudição, rica na reconstituição de fatos e que contém informações etnográficas sobre os índios<sup>19</sup>. No IHGB, mais do que o romantismo e o nacionalismo no plano ideológico, foi o historicismo no plano teórico-metodológico o enformador e racionalizador por excelência da *Weltanschauung* (“cosmovisão”) dos fundadores do IHGB. Daí a opção “historista” de Varnhagen, que pode ser considerado um

rankeano<sup>20</sup> e não um romântico: axiomas pouco significam se as evidências não se comprovam com documentos<sup>21</sup>.

A sugestão de Rodolfo Garcia recaiu no que Nilo Odália chamou de “mal de Sísifo”, ou seja, que “a produção dos nossos historiadores tem a impressão de que o conhecimento histórico brasileiro sofre do mal de Sísifo, está sempre num processo infindo de reconstituição, voltando sempre ao marco zero”, porque a obra varnhageniana é considerada como fundadora de uma corrente historiográfica que assumiu a tarefa de forjar a nação<sup>22</sup>.

Se as obras indicadas por Rodolfo Garcia serviram para mostrar uma determinada concepção de história, Afonso Arinos apresentou duas inovações para a época: os chamados “ciclos econômicos” em “Síntese da História Econômica do Brasil”, livro editado pelo MES em 1938, com uma segunda edição em 1958, feita em parceria pela Universidade da Bahia e pela Livraria Progresso Editora, ambas de Salvador, e uma interessante análise em que abordou a cultura material do Brasil colonial, em “Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil”, que foi o resultado de conferências proferidas no SPHAN em 1941, publicadas em 1944.

“Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil” é fruto de cinco conferências proferidas por Afonso Arinos no SPHAN, que se destinava ao pessoal técnico da repartição, que sentia necessidade, “para a orientação dos estudos e trabalhos a seu cargo, de um conhecimento maior do aspecto material do processo histórico do desenvolvimento da civilização em nosso país”, segundo revelou Rodrigo Melo Franco de Andrade. O conteúdo das conferências pretendia ser inovador “por motivo da precedência conferida pelos historiadores aos fenômenos políticos e sociais, ficou, sem dúvida, prejudicado o esclarecimento das ocorrências e o seu encadeamento constituem dados capitais para a elaboração da história da arte em nosso país”, concluiu o escritor mineiro.

Nas suas memórias “A alma do tempo”, Afonso Arinos informou que em 1936 aceitou o convite do Reitor Afonso Pena para lecionar a cadeira de História do Brasil na recém-criada Universidade do Distrito Federal, fundada por Anísio Teixeira, a qual tinha entre os seus professores Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Cândido Portinari, além de mestres franceses como Henri Hauser e Émile Bréhier. Sobre o programa da disciplina fez a seguinte revelação:

Preparei cuidadosamente o meu programa, depois de debatê-lo com Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. Dividi a nossa História, dado o caráter da Faculdade, em ciclos econômicos, cronologicamente

distribuídos: o do pau-brasil; o do gado; o do ouro; o do café e, finalmente, o da indústria.

Creio que fui o primeiro a apresentar a nossa evolução histórica sob a forma desses ciclos econômicos articulados. A própria expressão “ciclo econômico”, que depois se vulgarizou penso ter sido aplicada, no sentido indicado, pela primeira vez, por mim<sup>23</sup>.

Aqui cabe ressaltar que o resultado dos cursos ministrados por Afonso Arinos, tanto na Universidade do Distrito Federal, como na Universidade de Montevideu, onde foi a convite do governo uruguaio e mandado por Capanema, para ministrar um curso de História Econômica do Brasil, quer no curso para os técnicos do SPHAN foram os dois livros acima apontados. O autor dessas obras, o mineiro Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990), bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, ganhou notoriedade como participante da vida política nacional após 1930, como deputado, senador e ministro das Relações Exteriores do governo Jânio Quadros, com a política externa independente. Colaborou nas principais revistas e jornais do país, pertenceu aos quadros do IHGB e ocupou uma cadeira na ABL. Foi autor de ensaios, memórias, críticas, discursos, conferências e artigos, além das publicações “Introdução à realidade brasileira” (1930), “Conceito de civilização brasileira” (1936), “O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural” (1937), “História do Banco do Brasil” (1947) e “Um estadista da República” (1947), entre outras.

Em “Síntese da História Econômica do Brasil”, Afonso Arinos fez uma “breve introdução ao curso” que visava enfocar a História Econômica do Brasil: “o estudo metodizado da evolução econômica nacional” discorreu sobre a História do Brasil e seus historiadores, onde evocou Varnhagen e a sua “História Geral do Brasil”, mas ressaltou que em se tratando de “uma história quase que exclusivamente política”, daí conclamou os estudiosos a fazer uma História do Brasil que abrangesse toda a formação brasileira abordando o social e o cultural.

Pelos livros apresentados por Afonso Arinos, vislumbra-se um surto renovador que começou a esboçar um novo modelo historiográfico brasileiro. Afonso Arinos aponta para uma proposta interdisciplinar quer nos domínios da antropologia ou da etnologia, quer nos estudos geográficos, ecológicos ou sociológicos; para novos temas, como os movimentos de massa, a evolução do trabalho, a formação da economia; e para a discussão de fatores da cultura, como a miscigenação, a lingüística, as religiões e a absorção e fusão dos elementos

africanos e indígenas. Em seguida, situa-se como “um pintor de paisagens”: em cada quadro aparece um ciclo da economia brasileira e as economias ancilares como a civilização do açúcar e a criação do gado ou a pecuária. O que Afonso Arinos buscava era a “elaboração de um conceito verdadeiro da civilização do Brasil”: o corpo e a alma do Brasil.

No afã de propor novos caminhos para a História do Brasil, Afonso Arinos abriu um flanco na historiografia brasileira, que foram os chamados “ciclos econômicos”. Ao que parece, precede a obra de Roberto Cochrane Simonsen “História Econômica do Brasil (1500-1820)”, que veio a público em 1937, em dois volumes, para compor a Coleção Brasileira, da Companhia Editora Nacional. A obra de Simonsen é apresentada com didatismo: mapas, plantas de cidades, tabelas e gravuras, cujo objetivo era servir de bibliografia para ministrar a disciplina História Econômica do Brasil na Escola Livre de Sociologia e Política, em São Paulo. Simonsen toma por base a economia política: lê a história como um processo de desenvolvimento econômico, com ciclos e épocas, impasses e perspectivas.

Simonsen estuda os “ciclos econômicos”, discorrendo sobre o açúcar, o ouro, o gado, as drogas do sertão. O terceiro capítulo, intitulado “Os Fundamentos Econômicos da Ocupação do Amazonas”, que compôs o segundo tomo, foi considerado original para a época, embora ficasse restrito ao período colonial, como aponta Francisco Iglesias.

Iglésias lembra que, antes do livro de Roberto Simonsen, já existia “A formação econômica do Brasil” (1922), de Victor Viana, que tinha o seu significado e a sua importância. Segundo este abalizado analista, “ninguém contribuiu mais do que Simonsen para traçar os rumos de uma história do Brasil com base na economia, porque ele escreveu um livro onde lança como que as grandes linhas do que é e do que deve ser a história econômica brasileira, e, a partir daí, tudo o que se escreveu é, de certa maneira, um desdobramento do seu livro”. E cita a “História Econômica do Brasil” (1945), de Caio Prado Júnior, e “A Formação Econômica do Brasil” (1959), de Celso Furtado, como desdobramentos dessa obra seminal de Simonsen<sup>24</sup>. Convém ressaltar que Francisco Iglesias não se refere à “Síntese da História Econômica do Brasil”, de Afonso Arinos, em seu livro “Historiadores do Brasil” (2000), que foi publicado postumamente. Tal estudo não se circunscreveu aos círculos acadêmicos onde foi apresentado em *avant-première*, porque foi publicado no Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, e na revista de variedades “Vamos Lêr!”, o que propiciou a sua divulgação para além do “pequeno mundo” intelectual<sup>25</sup>.

Os impropriamente chamados “ciclos econômicos” ganharam visibilidade quando foram incorporados ao programa escolar de 1945 do ensino secundário brasileiro, notadamente na terceira série do Curso Colegial, no programa de História do Brasil, onde consta da “Unidade III: A Colonização”: 1. Os ciclos da economia colonial: pau-brasil, açúcar, gado, minas, companhias de comércio. 2. A administração colonial: governadores e vice-reis. 3. Conflitos com a metrópole. 4. A expansão religiosa: a igreja e os missionários<sup>26</sup>. Essa visão de história frutificou e constou dos programas que abordavam a História Econômica do Brasil nas universidades brasileiras até meados da década de 1970.

A teoria dos ciclos econômicos na história do Brasil ficou associada ao “clássico” “História Econômica do Brasil”, de Roberto Simonsen. Este historiador partiu do princípio geral de que, dependendo do período histórico de um povo, haveria influência fundamental ora da religião, ora da cultura e da política. No caso do Brasil, no período moderno, teria sido a economia o fator preponderante da sua descoberta e formação como colônia de exploração de Portugal. A inspiração de Simonsen foi o livro “Épocas de Portugal econômico” (1929), do historiador português João Lúcio de Azevedo, que estabeleceu os ciclos sucessivos da economia portuguesa a partir da expansão marítima, quase todos correspondentes aos produtos coloniais.

Foi Caio Prado Júnior, em “Formação do Brasil Contemporâneo” (1942), quem rompeu com a idéia de ciclos econômicos, ao apresentar os fundamentos que considerou essenciais da economia brasileira. O autor ultrapassou a idéia dos ciclos como meras seqüências de produtos e regiões, inaugurando uma análise estrutural da economia colonial, o que chamou de “sentido da colonização”, alicerçado no tripé latifúndio, monocultura e trabalho escravo. A “teoria dos ciclos econômicos” pressupunha começo, meio e fim de determinado produto na história econômica, por isso pesquisas posteriores questionaram frontalmente a idéia de que a economia colonial funcionava por ciclos, indicando que em nenhum momento os líderes da exportação tiveram suas atividades interrompidas.

O verbete “Ciclos Econômicos” do “Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)” aponta que, “a partir dos anos de 1980, trabalhos como os de João Fragoso [Homens de grossa aventura (1992)] demonstraram a existência de um expressivo mercado interno colonial, o que permitiu uma acumulação interna de capital suficiente para financiar as economias agro-exportadoras. Com essas pesquisas, tanto a teoria dos ciclos econômicos como a do sentido da colonização tornaram-se insuficientes para explicar a complexidade da economia colonial”<sup>27</sup>.

“Desenvolvimento da civilização material no Brasil” antecipou em mais de uma década o “clássico” “Caminhos e fronteiras” (1957), de Sérgio Buarque de Holanda, ao tratar da cultura material. Se esta obra de Sérgio Buarque de Holanda foi inovadora porque praticou “um estudo da civilização material em estilo braudeliano *avant la lettre*”, como sugere Fernando Novais no prefácio à terceira edição desta obra, “Caminhos e fronteiras”, que se seguiu à trilha de “Monções” (1945), superou os esquemas tradicionais com fontes de pesquisas diversificadas, voltado para o estudo minucioso das técnicas e práticas da vida cotidiana. Sua inspiração veio dos etnólogos Theodor Koch-Grünberg (1872-1924), Erland Nordenskiöld (1877-1932) e Georg Friederici (1866-1947), ligados à antropologia como via necessária à reflexão sobre processos históricos, notadamente no viés da análise cultural, conforme aponta Laura de Mello e Souza<sup>28</sup>. O segundo volume da obra-prima de Theodor Koch-Grünberg, “Vom Roraima zum Orinoco”, é uma das mais importantes contribuições à mitologia indígena sul-americana e funcionou para Mário de Andrade como força motriz para a criação de Macunaíma<sup>29</sup>.

Afonso Arinos enriqueceu seu estudo com o uso de fontes diversificadas e não compulsadas até então. Uma leitura atenta permitiu inferir que Afonso Arinos foi além dos “clássicos” que compõem a historiografia brasileira, como a “História Geral do Brasil” de Varnhagen, os “Capítulos de História Colonial”, de Capistrano de Abreu, a “História do Brasil” de Rocha Pombo, “Casa Grande & Senzala”, de Gilberto Freyre e obras de escritores europeus que escreveram sobre o Brasil, como Antonil, Southey, Barléus. Perscrutou viajantes estrangeiros como Agassiz, Gardner, Eschwege, Castelnau, Debret, Walsh, Koster, Kidder; perquiriu coleções de documentos históricos: cartas jesuíticas, memórias históricas, requerimentos de comerciantes; não olvidou Afonso Taunay na sua volumosa “História Geral das Bandeiras Paulistas”, nem Vilhena nas “Notícias Soteropolitanas e Brasíliaicas” e na “Recopilação de Notícias da Capitania de São Paulo”. Em “Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil”, Afonso Arinos ajudou a traçar as bases de uma política de preservação cultural que tinha como marco os conjuntos arquitetônicos de “pedra e cal”, egressos do nosso passado colonial luso-brasileiro e, parafraseando Arthur Cezar Ferreira Reis, demonstrou ser homem de intensa atuação no processo criador do Brasil-Moderno.

Os capítulos de “Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil” são apresentados como: Fatores primitivos: o português, o negro, o índio, século XVI, século XVII, século XVIII, século XIX. Como se vê, segue uma ordem cronológica nos títulos, o que não remete à história factual (*histoire événementielle*), nem a uma história épica tão

presente nos compêndios e manuais escolares do período. Já a composição dos capítulos de “Caminhos e Fronteiras” tem títulos mais sugestivos, como na primeira parte: Índios e Mamalucos, com os subtítulos: Veredas de pé posto, Samaritanas do sertão, A cera e o mel, Iguarias de bugre, Caça e pesca, Botica da natureza, Frechas, feras, febres, Do peão ao tropeiro, Frotas de comércio; e, na segunda parte: Técnicas Rurais, com os subtítulos: Tradição e transição, Os trigais de São Paulo, Uma civilização do milho, Monjolo, Do chuço ao arado, Técnicas adventícias, O declínio da indústria caseira, Redes e redeiras<sup>30</sup>.

As análises de Afonso Arinos e Sérgio Buarque se aproximam do encontro entre história e etnologia ou cultura material e cotidiano, como base para a reconstrução do passado histórico brasileiro. Entretanto, as análises divergem quanto ao desenvolvimento da civilização material: Afonso Arinos reiterou estereótipos sobre a contribuição dos negros e índios “na elaboração de nosso psiquismo nacional”, seguindo a trilha de Nina Rodrigues e Artur Ramos e excluindo-os do desenvolvimento da civilização material, cuja contribuição seria de base portuguesa, entendida no seu complexo luso-afro-asiático, ao passo que Sérgio Buarque de Holanda atribuiu a cultura material em São Paulo no período colonial aos índios e mamelucos.

Nesta obra, Afonso Arinos retomou o “mito das três raças” formadoras da nossa nacionalidade a exemplo de Martius; mostrou a importância dos “caminhos” para o desenvolvimento da civilização material no Brasil; cunhou a expressão “pedra e cal” – que foi usada para caracterizar a “fase heróica” do serviço do patrimônio histórico nacional, cuja política foi constituída pela preservação dos conjuntos arquitetônicos dos primeiros séculos da colonização portuguesa –; e mostrou que, no século XVI, a civilização brasileira foi litorânea, que a zona mais civilizada estava no norte (setentrão), e que, no século XVIII, a população se fixou no interior do Brasil e estabeleceu ligações internas (caminhos) que resultaram na sua configuração física.

Com o intuito de estabelecer uma diferença entre “Caminhos e Fronteiras” e “Desenvolvimento da Civilização Material no Brasil”, poder-se-ia dizer que a primeira obra tem como tema principal a vida cotidiana dos indivíduos anônimos na História, sua cultura material, os costumes de sobrevivência do homem do sertão; a segunda tem como tema central os caminhos, os engenhos, os conjuntos arquitetônicos: as construções civis e religiosas, a formação das cidades, sem esquecer os processos construtivos e o homem com seus usos e costumes, o que converge para uma história das técnicas ou, quiçá, para uma história urbana ou da arquitetura brasileira. Enquanto “Caminhos e Fronteiras” tem tido várias edições e a obra de Sérgio Buarque de Holanda tem sido objeto de vários colóquios,

seminários e mesas-redondas, porque consagrou-se como professor da Universidade de São Paulo e autor de clássicos como “Raízes do Brasil” (1936) e “Visão do Paraíso” (1959). “Desenvolvimento da Civilização” é uma obra praticamente desconhecida no meio universitário brasileiro e obteve uma segunda edição somente em 1971, pelo Conselho Federal de Cultura, e o seu autor consagrou-se como um hábil político, inclusive como líder da oposição, da União Democrática Nacional (UDN) na crise de 1954<sup>31</sup>.

A presença de Rodolfo Garcia no cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro, quer como diretor da Biblioteca Nacional, quer como pertencente aos quadros do IHGB, evidencia o vigor da “matriz varnhageniana”. Tal vertente historiográfica ganha visibilidade com os manuais escolares, com os programas de ensino de História do Brasil e até com os pedidos aos artistas plásticos para compor a decoração da nova sede do Ministério da Educação.

O ministro Capanema era suscetível a esse tipo de História do Brasil, pois propunha para a pintura e a escultura “Scenas da História do Brasil” e “Scenas da vida das maiores figuras da história”<sup>32</sup>, as quais continham os assim chamados “grandes acontecimentos” da história pátria, desde o Descobrimento da América (12 de outubro de 1492), o Descobrimento do Brasil (21 de abril de 1500), a Primeira Missa (26 de abril de 1500), a fundação da cidade do Rio de Janeiro (20 de janeiro de 1565), passando pelas “grandes batalhas”, Guararapes, Tuiuti, Riachuelo, Monte Caseros, pelas “guerras” dos Farrapos e do Paraguai, pelos tratados de limites, invasões estrangeiras, até atos políticos fundadores da nacionalidade, como a Independência do Brasil, o que denota que a História do Brasil era apresentada como uma história política, militar e diplomática no sentido tradicional do termo.

É o que se depreende dos pedidos de Capanema a Rodolfo Garcia, o qual solicita que se organize uma relação iconográfica existente na Biblioteca Nacional sobre Virgílio e Camões, bem como Bartolomeu Lourenço de Gusmão, José Bonifácio, Visconde de Cairú, Padre Anchieta, José de Alencar, Gonçalves Dias, o Aleijadinho, Carlos Gomes e João Caetano. Essa iconografia, segundo o ministro, se destinava ao trabalho de construção dos bustos para o novo edifício do Ministério<sup>33</sup>.

Também Capanema gostaria que Portinari executasse pinturas sobre “vultos” da história nacional, como se apreende de uma carta do pintor ao ministro:

[...] agora com a notícia de que o senhor quer novos e imensos murais estou novamente em forma e à espera de documentação para dar início

aos estudos. Gostaria que o senhor me enviasse o seu discurso. As vidas de Caxias, Tiradentes e José Bonifácio. Foram os motivos que o senhor sugeriu. Gostaria de permanecer aqui ainda algum tempo e creio que seria até bom fazer os primeiros estudos aqui, fora do barulho do Rio. Mesmo que eu não fizesse estudos definitivos pelo menos iria lendo o que o senhor me mandar e me impregnar do assunto até transformá-lo em cores<sup>34</sup>.

O Estado Novo atribuiu à História o sentido de “recuperação do passado brasileiro”, como aponta Ângela de Castro Gomes ao analisar a história e os historiadores da revista “Cultura Política” e do suplemento literário “Autores e Livros” do jornal “A Manhã”, no afã de “redescobrir” o passado histórico como realidade antecedente e passível de compreensão, “um passado histórico que não podia, como a tradição, coexistir com o presente, mas que era fonte de explicação para o novo”<sup>35</sup>.

Com o intuito de “recuperação do passado”, a História do Brasil e o seu ensino passam por um processo de valorização durante a gestão de Capanema no Ministério da Educação. Um folheto intitulado “A missão do Professor Secundário: educar para a Pátria”, escrito pelo ministro em 1940, expressa como a formação da “consciência patriótica” e da “consciência humanística” seria utilizada nos estudos de História do Brasil e de Geografia do Brasil, na prática do canto orfeônico e no serviço cívico próprio da juventude brasileira. Para Capanema, o “sentimento patriótico” deveria ser desenvolvido no ensino primário, e a “consciência patriótica”, no ensino secundário<sup>36</sup>.

Reside aqui a essência do papel do ensino de História no projeto nacionalista e ufanista do governo Vargas: a inclusão da História do Brasil como disciplina autônoma no currículo do ensino secundário, que fora determinada por portaria do ministro da Educação e Saúde Pública, em março de 1940; a campanha encetada pela revista Nação Armada, em 1941, pela melhoria do ensino da História do Brasil nas escolas; a Lei Orgânica do Ensino Secundário – Decreto-lei n.º 4.244, de 9 de abril de 1942 –, na qual aparece a divisão da disciplina História da Civilização em História Geral e História do Brasil, o que mostra que o “espírito patriótico” se opõe a uma “visão universalista”.

O saber histórico que vigorava em sala de aula visava despertar o “sentimento de pátria”, o que mostra que os livros de História do Brasil eram vetores dessa prática educacional, o que, por sua vez, converge para a “fabricação do imortal”, na feliz

expressão de Regina Abreu. Ou numa “fábrica de heróis”, que eram os livros didáticos de História do Brasil, segundo análise de AnaLucia Thompson<sup>37</sup>.

“O imortal é um homem público”, como observou Luiz Fernando Duarte. A temporalidade histórica moderna funda-se na linearidade, tendo como limites extremos o passado e o futuro, por oposição ao tempo mítico ou cíclico das sociedades tradicionais – imersas numa causalidade totalizante. Essa nova temporalidade desembocou “no Reino da História, como criação humana, como espaço de realização do sujeito. História, além do mais, em dois planos: a Grande História da Humanidade e do sujeito político e a história pessoal do ego, consubstanciada no novo estatuto da biografia individual”<sup>38</sup>.

Dentro dessa concepção de história, a programação do Ministério da Educação sob a gestão de Capanema continha as conferências de caráter cívico-educativas “Os nossos grandes mortos”, em que figuras do passado, como Caxias, Machado de Assis e Euclides da Cunha, eram evocadas por um escritor ou personalidade pública sob a perspectiva de que os assim chamados “grandes vultos”, “heróis” e “homens ilustres” fossem tratados dentro de um plano peculiar: o das biografias de sujeitos incomuns que sintetizam e representam uma coletividade e, conseqüentemente, passam a figurar no panteão nacional ou são imortalizados<sup>39</sup>.

Euclides da Cunha se transforma numa espécie de “escritor-modelo” do Estado Novo, porque o caráter documental de sua obra-prima, “Os Sertões” (1902), permitiu que o regime constatasse a simetria entre autor, obra e nação. Por isso, o escritor foi considerado um intelectual autêntico, porque discorreu sobre o meio rural, o sertão, o mameluco, e o fez de forma simples, objetiva, despretensiosa e nacional, como aponta Mônica Pimenta Velloso. Conclui a historiadora: “Tanto a literatura como a história devem espelhar o corpo e a alma da nação, adquirindo uma função ética e pedagógica. A história de vida do escritor passa a ser considerada elemento-chave, porque capaz de revelar os rastros de uma trajetória que se quer clara, exemplar e didática. Assim, Euclides da Cunha é tão herói quanto Caxias. Suas histórias são a história da nação”<sup>40</sup>.

Essa direção – recorre-se à análise de Regina Abreu – chama a atenção para a possível combinação entre duas idéias de verdade. A primeira, relativa à formulação ética e pedagógica da história latina de Cícero, “*História Magistra Vitae*”, ou história-mestra da vida. Essa formulação correspondia ao modelo clássico de História dominante na Europa do Renascimento até o Iluminismo, no século XVIII: privilegiava o relato de exemplos, histórias excepcionais, extraordinárias. Aqui, a idéia de verdade tinha conotação ética, articulando-se com os valores cultuados no presente. A segunda, relativa à concepção

moderna de história que se impõe na Europa, a partir do final do século XVIII, após a Revolução Francesa, coloca em cena o ideal de uma verdade exata, rigorosa, que se pretende relacionar com as ações dos homens não mais em função dos seus valores, dos debates éticos que eles propiciam, mas apenas pela preocupação em verificar-se, quando e onde elas efetivamente existiram<sup>41</sup>.

A formulação da “história-mestra da vida” norteou não só a História e o ensino de História, como se depreende dos estudos elaborados sobre os livros didáticos de “História do Brasil”. A análise de AnaLucia Thompson permitiu inferir que as histórias dos “heróis” nacionais, como Tiradentes, Caxias, Pedro II, Deodoro e Getúlio Vargas, se tornam mito quando são representados no contexto da nação. O “culto à pátria” é materializado no culto aos heróis: ele está associado à ancestralidade – à “terra dos pais”. Possuir uma história comum, simbolizada pelas “glórias do passado”, singulariza a nação e uniformiza seus membros. A preocupação de se escrever uma história dos heróis é, portanto, a mesma de se escrever uma história nacional<sup>42</sup>.

Essa visão exacerbada de “sentimento de pátria”, forjada no bojo de uma política educacional e de um órgão de propaganda estatal, o DIP, revelou como são construídas as imagens dos heróis, dos símbolos, das alegorias e dos emblemas nacionais. Na opinião de um analista,

Como se sabe, há todo um investimento na instrumentalização, por parte de aparelhos de Estado, na difusão e legitimação deste tipo de heróis, o que inclui os livros didáticos (onde sua presença é obrigatória), museus, nomeações de locais públicos, comemorações, elaborações de “memórias”, e assim por diante. Estes investimentos, no entanto não se restringem à difusão e legitimação, mas incluem a própria elaboração do “mito fundamental”, do qual resulta, inclusive, a idéia de nação, que como se sabe, como qualquer fundamento identitário, deve repousar em algum mito<sup>43</sup>.

A gestão Capanema reforçou o papel desempenhado pelo ensino da História do Brasil para despertar o tão propalado “sentimento de pátria: espírito cívico e patriótico” e, conseqüentemente, para forjar a nação. Aqui, o sentido da construção do herói como símbolo da nação constituiu-se numa política de Estado: nacionalista e ufanista. O próprio ministro, em um manuscrito datado de 1941, escreveu: “Papel da escola primária: formar o

sentimento patriótico”, em que constava “Por que me ufano de meu país, Bandeira, Hino, etc.”<sup>44</sup>. Capanema faz uma alusão ao livro do Conde Afonso Celso “Por que me ufano do meu país” (1900), escrito no furor da onda ufanista da Primeira República e em comemoração ao 4º Centenário do Descobrimento do Brasil, em que usa um tom hiperbólico para ressaltar as grandezas do país, o caráter nacional e a superioridade do Brasil. A prática dessa educação cívica, que no curso secundário deveria ser ministrada pelo professor de História do Brasil, ocorreria pela “participação dos alunos nos grandes atos da vida pública nacional; pela veneração dos grandes homens, nacionais e estrangeiros; pela visita, individual ou coletiva, a monumentos, instituições, sítios, repartições públicas, museus, bibliotecas, usinas, quartéis, estaleiros, arsenais, escolas, que revelem aspectos importantes da vida nacional, no passado e na atualidade; pelo canto de hinos patrióticos e composição de temas históricos, bibliográficos ou literários de caráter cívico”<sup>45</sup>.

Então, pergunta-se: o que é país? O que é pátria? O que é nação?

Segundo a etimologia da palavra, país provém do latim, *pagense* (subentendendo-se agru), “território rural”, “país” (atr. do francês *pays*). 1. Região, terra, território; 2. Pátria, terra. 3. Território habitado por uma coletividade, e que constitui uma realidade histórica e geográfica com designação própria; nação. Esse jogo de palavras remete à idéia de identidade pelo espaço que é o território, que forja uma sensação de pertencimento.

Nas anotações de aula de Lucien Febvre, “É que Pátria tem ressonâncias carnis e sentimentais profundas. Ela evoca a terra, os mortos [...] Terra Pátria: a terra dos ancestrais”<sup>46</sup>.

No Brasil, sob a égide do Estado Novo, a palavra pátria ganha uma significação real num “manual” de civismo intitulado “Catecismo Cívico do Brasil Novo” (Rio de Janeiro, DNP, s.d., n. 43), o qual apresenta com didatismo e pelo método catequético (perguntas e respostas) seus temas. No item “A Nacionalidade”:

**Pergunta:** – Que é Pátria e que significação deve ter ela para cada um de nós?

**Resposta:** “A Pátria é formada pelo território do Brasil e pela reunião de todos os brasileiros. A idéia de Pátria exprime a associação do povo com a terra que lhe pertence. Quando falamos de Pátria, não devemos pensar apenas no momento presente, mas lembrar também nos nossos antepassados, que pelo heroísmo e pelo trabalho prepararam a grandeza.

E é preciso não nos esquecermos de que nos cumpre tudo fazer para que os nossos descendentes tenham uma Pátria ainda mais forte e mais feliz. A Pátria vem do passado e continuará perpetuamente a sua existência”.

Neste “catecismo de civismo”, a noção de pátria é territorializada e está vinculada à idéia de nação. Pátria significa “tradição”, pois vem do passado; é telúrica, pois se define num certo espaço territorial; é espiritual, pois é um patrimônio de idéias e sentimentos que permanece identificado como comunidade; por tudo isso, transforma-se em paixão e em disposição ao sacrifício<sup>47</sup>.

A análise de Reznik sobre os programas e os livros didáticos de História do Brasil no ensino secundário constatou que, no discurso estadonovista, a pátria é uma categoria capital, uma palavra preñe de significados, e passa a ser utilizada corriqueiramente em diversos textos. O uso das palavras “pátria” e “patriotismo” passa a inserir o enunciador num grande campo discursivo identificando-o com uma concepção de cidadania brasileira que privilegia a unidade e a harmonia, uma “integração subjetiva ao nível dos valores e lealdades”. Pátria está indissolúvelmente ligada à tradição e à comunidade, como acentua Luiz Reznik<sup>48</sup>.

As análises apontam a nação como uma “comunidade política imaginada” ou como “um sentimento comum de pertencimento” ou como “uma realidade psicológica”. Todos os escritos publicados durante o Estado Novo mostram que o Estado-Nacional foi consolidado no pós-1930, bem como a “nação” parecia possuir contornos nítidos com referências geográficas, históricas e culturais. Ao contrário, segundo opinião corrente, ainda não éramos uma nação.

Aqui, deve ser ressaltado que a noção de pátria vinculava-se à tradição e à comunidade. Charles Maurras<sup>49</sup>, que orientou os intelectuais católicos brasileiros, utiliza a metáfora familiar para definir a pátria: “a pátria é um ser da mesma natureza que nosso pai ou nossa mãe. A pátria é o que une por cima do que divide”<sup>50</sup>.

Essa definição mostra o caráter sentimental de que se revestiu a expressão do patriotismo, no culto às glórias, às grandezas e às tradições do Brasil. Por isso, Reznik argumentou que “na medida em que a Pátria estava fundada no passado, seria fundamental para a formação de todos os patriotas o estudo da História do Brasil”, o que converge para a análise de John Breuilly em “Abordagens do Nacionalismo”, em que mostrou “que os intelectuais e políticos nacionalistas lançam mão de mitos e símbolos herdados do passado e os tecem numa trama de argumentos destinados a promover a identidade nacional e

justificar as reivindicações nacionais”. Esse autor concluiu que os nacionalistas modernos “inventam” mitos e/ou tradições<sup>51</sup>.

À questão nacional foi atribuída importância vital no discurso estadonovista. O conceito de nação que prevaleceu aproximava-se do modelo romântico com ênfase na idéia de comunidade<sup>52</sup>. A concepção romântica revela o desejo de “deificação” de um projeto de comunidade nacional. Por isso, na Alemanha, há uma afinidade eletiva entre o popular e o nacional. Por exemplo, nos escritos de Herder e nos contos dos irmãos Grimm, o interesse pela cultura popular é imanente ao vínculo nacional; uma maneira de se identificar como alemão e de se imaginar o projeto de uma nação em devir<sup>53</sup>.

No afã da “formação das almas” e do “caráter nacional”, a História do Brasil e o saber histórico em sala de aula cumpriram o papel de forjar uma unidade nacional: sob o ponto de vista étnico, administrativo, territorial e cultural. Por isso, atribuiu-se o tratamento dispensado pelos programas e pelos livros didáticos a temas que enfatizavam a formação do sentimento nacional e aos heróis que construíram a nação. Na análise de Kátia Abud,

Os programas de ensino de História do Brasil continham elementos fundamentais para a formação que se pretendia dar ao educando, no sentido de levá-lo à compreensão da continuidade histórica do povo brasileiro, base do patriotismo. Nessa perspectiva, o ensino de História seria um instrumento poderoso na construção do Estado Nacional, pois traria à luz o passado de todos os brasileiros, e teria o alto intuito de fortalecer cada vez mais o espírito de brasilidade, isto é, a formação da alma e do caráter nacional<sup>54</sup>.

Com relação aos compêndios escolares, a “matriz varnhageniana” vigorou por mais de um século, um modelo programático com algumas características bem precisas. Isso se deve à presença da História do Brasil no Colégio Pedro II<sup>55</sup>. O livro de Joaquim Manuel de Macedo “Lições de História do Brasil” (1861), serviu de parâmetro para o ensino oficial no país, o qual foi a transposição para o plano da escola secundária da “História Geral do Brasil” de Francisco Adolfo de Varnhagen.

Segundo um analista, “Animava-o o mesmo espírito nacionalista, romântico e historista, a mesma visão politocêntrica e estatista da história, a preocupação com heróis e campanhas militares vitoriosas, a defesa da unidade nacional”<sup>56</sup>, o que vem corroborar as críticas feitas pelo mestre Capistrano de Abreu ao compêndio escolar de Macedo, não só

na sua condição de historiador, mas na de professor concursado para a cadeira de História do Brasil do Colégio Pedro II. Esse mestre, o qual comentou que os “quadros de ferro” da interpretação dada por Varnhagen foram introduzidos por Macedo na escola-padrão, por meio daquele manual oitocentista<sup>57</sup>.

A “matriz varnhageniana” adentrou o século XX e deitou raízes na produção do saber histórico em sala de aula, seja nos livros didáticos, seja nos programas de ensino. Então, pergunta-se: por que Portinari não pintou “vultos” históricos? Por que os afrescos dos ciclos econômicos não foram reproduzidos em livros didáticos (mesmo nos derradeiros anos da gestão Capanema)?

Quanto à primeira questão, cabe esclarecer que Portinari sempre demonstrou uma grande “liberdade de criação”. A opinião de Capanema revelou que “Portinari fez o que quis, mesmo porque, dado o tema, era cioso da sua total independência como concepção, fatura, etc.”<sup>58</sup>. Diante da sua postura de independência, Portinari não executou a pintura dos “vultos” históricos, nem o tema bíblico, nem as representações sobre os tipos regionais: o jangadeiro, o sertanejo e o gaúcho, como sugeriu Capanema<sup>59</sup>. As análises convergem para mostrar que o pintor tinha “compromisso com a verdade pictórica” e não com a “verdade histórica ou factual”, como apontou Clarival do Prado Valladares<sup>60</sup>.

A “liberdade de criação” de Portinari permitiu que ele executasse os afrescos dos ciclos econômicos utilizando soluções expressionistas para compor a “série do trabalho brasileiro”, descrevendo o Brasil a partir do anônimo, do homem do povo, os trabalhadores braçais negros e mulatos, o que o levou a ser considerado como um pintor social, e a sua arte como engajada nas causas sociais. O artista vinha assumindo essa posição desde 1935, quando participou da “Mostra de Arte Social” com o óleo sobre tela “Carregadores de Café” (1935).

No edifício do Ministério da Educação, Portinari rompeu com a tradição de decorar palácios com pinturas de “vultos” e “cenas” da história nacional<sup>61</sup> ou com cenas da mitologia greco-romana, tão ao estilo do “neoclassicismo”.

Portinari dá o sentido épico ao homem brasileiro, conforme mostra uma analista:

Talvez ninguém melhor que Portinari tenha sabido dar vida, no Brasil, a uma visão épica do homem do povo. Não uma visão épica perdida na oca teatralidade dos grandes gestos, mas uma visão épica conseguida através do enaltecimento do trabalhador. Por meio dessa concepção, o artista se aproxima da poética realista do século XIX, que faz do trabalhador um de

seus temas constantes até transformá-lo num compêndio visual de injustiças sociais + heroísmo + dignidade + probidade do trabalhador manual. Do mesmo modo que os pintores realistas, Portinari não estabelece uma distinção muito nítida entre o camponês e o proletário, pois o que pretende é dignificar o tema e bem mais, denunciar a realidade que lhe serve de inspiração<sup>62</sup>.

Sob o ponto de vista do mecenato Capanema: o ápice dessa mudança foi o “edifício-monumento” e as obras de arte que abrangia, o que converge para mostrar que a encomenda dos “ciclos de nossa vida econômica” ou da “nossa evolução econômica” executadas por Portinari resultaram numa obra de arte plástica da maior magnitude, cujas soluções expressionistas revolucionaram o cenário artístico brasileiro. O escritor francês Georges Bernanos (1888-1948)<sup>63</sup>, de passagem pelo Rio de Janeiro, a fim de despedir-se do ministro Capanema, porque retornava à França com o fim da Segunda Guerra Mundial, entrou na sala dos painéis e não conseguiu esconder sua estupefação. Segundo a descrição do ministro, largou-se no sofá e ficou repetindo: “Encontrei uma obra de gênio neste país!”. E ficou demoradamente a olhar deslumbrado.

Quanto à segunda pergunta, cabe responder que os assim chamados “ciclos econômicos” do Brasil só entraram nos programas de ensino de História do Brasil do ensino secundário em 1945, quando a gestão de Gustavo Capanema no Ministério de Educação dava seus “últimos suspiros”, numa alusão a uma visão romântica da história que resistia desde os meados do século XIX, desde o manual de Joaquim Manuel de Macedo (o autor de “A Moreninha”), que provém da “matriz varnhageniana”. Também, as imagens dos livros didáticos de História do Brasil foram reproduzidas por artistas gráficos ou fotógrafos de quadros da pintura histórica ou da arte acadêmica egressa da Academia Imperial de Belas Artes, como “A Primeira Missa no Brasil” e “A Batalha de Guararapes” de Victor Meirelles; o “7 de Setembro de 1822” de Pedro Américo; e a “Guerra do Paraguai”, que era apresentada nos livros escolares com o “Combate Naval do Riachuelo” de Victor Meirelles. Tais pinturas serviram à constituição de uma memória histórica de várias gerações<sup>64</sup>.

Na galeria de “vultos” e “personalidades”, Reznik constatou que os livros de História do Brasil de Hélio Vianna e Joaquim Silva para o ensino secundário, que circularam nas escolas brasileiras pelo menos nas décadas de 1940, 1950 e 1960, apresentam as seguintes ilustrações: no primeiro, há 27 gravuras, das quais 24 retratam as

chamadas “grandes figuras”, como D. Pedro I, Felisberto Caldeira Brant Pontes, Evaristo da Veiga, Bernardo Pereira de Vasconcelos, Caxias (inclusive em uma estátua eqüestre), D. Pedro II, Marquês de Paraná, Nabuco de Araújo, Almirante Tamandaré (em monumento), Barão do Amazonas (em monumento), Marechal Osório, Conde d’Eu, Joaquim Nabuco, Princesa Isabel, Barão de Mauá e Varnhagen, além da “trindade do romantismo brasileiro”: Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães, Marechal Deodoro, Rui Barbosa, Barão do Rio Branco e Capistrano de Abreu. As três reproduções restantes são o “distintivo dos partidários da Independência do Brasil”, o Palácio Imperial de São Cristóvão e o Palácio Tiradentes. No segundo livro, das 29 ilustrações, 24 representam “personalidades” e as cinco restantes são representações de batalhas (mapas e reproduções de pinturas relacionadas à Guerra do Paraguai)<sup>65</sup>.

Os conteúdos dos livros escolares de História do Brasil centravam-se, preferencialmente, no período colonial e imperial, o que denota uma “nostalgia imperial”. A produção historiográfica que advém da “História Geral do Brasil” de Varnhagen visava acentuar a ligação entre a colonização e a civilização européia, ou a questão de fundar uma tradição, que avaliava a sociedade imperial como resultado da independência, tendo como parâmetro um modelo europeu ocidental: salientava-se a estabilidade do jogo político parlamentar, a política externa e a figura de D. Pedro II. Daí a tendência da História do Brasil em reproduzir conteúdos, imagens e mitos nacionais provenientes do século XIX, alguns com características românticas<sup>66</sup>.

Na “era Vargas”, os livros destacam um número significativo de biografias sobre Getúlio Vargas, cujas imagens compõem-se de pinturas e reproduções fotográficas do presidente. O mercado editorial produziu um número considerável de livros didáticos e paradidáticos dirigidos para o público infanto-juvenil, como “Getúlio Vargas para crianças” (1942), de Alfredo Barroso; “Perfil do estudante Getúlio Vargas” (1942), de André Carrazoni; “Meu Brasil: livro para a juventude” (1941) e “Getúlio Vargas e o culto à nacionalidade” (1941), ambos de Sérgio Diogo Teixeira de Macedo; “Getúlio Vargas: o amigo das crianças” (1940), sem identificação do autor; e “O menino de São Borja” (1939), assinado ficticiamente por Tia Olga.

O mecenato Capanema apresentou-se com a cara moderna de um coração conservador: um edifício “moderno” composto de obras de arte que revolucionaram o cenário das artes visuais no Brasil, como “os afrescos dos ciclos econômicos”, obra que mobilizou historiadores para compor as representações sobre o que se convencionou chamar de “evolução econômica do Brasil”. Com essa cara moderna, o edifício do

Ministério da Educação e as obras de arte que o compõem foram “monumentalizados”, e o ministro Capanema foi entronizado no panteão que ele chamou de as “maiores figuras da história”. Entre as esculturas do Palácio Capanema, onde figuram Gonçalves Dias, Castro Alves, Oswaldo Cruz, Machado de Assis, Ruy Barbosa, José de Alencar, Homero, Virgílio, Camões e Getúlio Vargas, encontra-se uma cabeça de bronze de Capanema, feita pelo escultor Celso Antônio, em 1950 (vide relação das esculturas do Palácio Capanema). A História do Brasil pensada na gestão de Capanema foi solidamente cultivada em sala de aula e marcou indelevelmente o saber histórico de mais de uma geração.

## IV

### O BRASIL DE PORTINARI: A TERRA E O HOMEM

Portinari, em missiva para o escritor Mário de Andrade, rememorou a sua vida de pintor:

Creio ter pintado fotograficamente o mundo que me rodeia – gente pobre com olhos doentes com a cara estragada com o corpo deformado – essa gente se divertindo – se casando tendo filhos e morrendo. Algumas dessas pessoas também com alguma saúde – Contrastando fiz gente bonita com pele tratada e bem maquiada com produtos da Rubinstein. Crianças ricas e crianças pobres velhos ricos e velhos pobres. Fiz tudo isso também com algum comentário.

Procurei fazer tudo que via desde menino. Tomei partido em tudo que fiz não na maneira mexicana mas na minha maneira de Brodowski [...]. Acho que em Arte ou política o que vale é a ação e não as simpatias de grupo. Sei que não gozo de muita simpatia em certos grupos que deviam ter simpatia. Desde 1939 começaram a fazer um retrato meu bastante falso – dizendo que fiquei rico que fiquei besta que só recebo pessoas que me convém que vivo favorecido pelos meios oficiais e isso tudo é bem mentira<sup>1</sup>.

Essa carta mostra a dimensão da brasilidade na obra portinariana e a posição defensiva do pintor em face das polêmicas que se criaram em torno das “encomendas oficiais” (leia-se dos painéis e murais do Ministério da Educação) e da homenagem da “Revista Acadêmica”, bem como o identificavam como caudatário dos muralistas mexicanos, especialmente de Diego Rivera.

Portinari foi um dos pintores brasileiros que melhor soube captar a essência da terra e do homem brasileiros, precedido somente pelo pintor ituano José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), que pintou o homem brasileiro personificado no caipira, com destaque para “O Derrubador” (1871), “Caipira picando fumo” (1893) e “O Violeiro” (1899). A

análise que Gilda de Mello e Souza empreendeu sobre os precursores da pintura brasileira contemporânea constatou que:

Coube a Almeida Júnior surpreender a verdade profunda de uma nova personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos – aquilo, que Marcel Mauss descreveu com tanta perspicácia num ensaio célebre, designando como as técnicas do corpo. Essa acuidade de observação já reponta numa tela de mocidade como *O Derrubador*. Pintada em Paris em 1871, traí, na presença do rochedo a concepção grandiosa do Realismo; mas nos demais elementos, nos coqueiros, na natureza tropical do pequeno trecho de paisagem, nas feições mestiças da figura, exprime a nostalgia da pátria distante. É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Cândido Portinari parece não ter sido insensível. Nas telas posteriores, principalmente as pintadas a partir de 1890, Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo. Apreende a sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apóia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreiando o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo; ou nas horas de folga ponteando a viola. Surpreende-o na caça, acorçado e à espreita ou olhando de banda e esgueirando-se cautelosamente entre os arbustos, enquanto com a mão livre pede cautela ao companheiro<sup>2</sup>.

Mário de Andrade aponta Tarsila do Amaral como “a primeira que conseguiu realizar obra de realidade nacional”. O autor de *Macunaíma* prossegue com sua análise:

O que a distingue dum Almeida Júnior por exemplo, é que não é a inspiração dos seus quadros que versa temas nacionais [...]. Em Tarsila, como aliás em toda a pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto

excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte<sup>3</sup>.

Em outra ocasião, Mário de Andrade insiste na questão entre “nacionalizar a pintura e pintar o nacional”, em que afirma que Tarsila equaciona essa questão:

Até então os pintores que pretendiam abraçar a sua pintura, mesmo Almeida Júnior, confundiam pintura com assunto, e se preocupavam exclusivamente com o pintoresco do país, com nossos usos e costumes e com a reprodução, na tela, na cor e do caráter da paisagem. Tarsila ajuntou a esse pintoresco assunto, uma verticalidade nova que consistia em buscar, dentro do fenômeno humano do país as suas tradições profundas de cores e de formas, especialmente circunscritas até então nas obras do povo e nas manifestações objetivas da nossa religiosidade<sup>4</sup>.

Apesar do entusiasmo de Mário de Andrade com a pintura da fase “Pau-Brasil”, de Tarsila do Amaral com “bananas, laranjas, abacaxis polpudos feito fruta do norte, apanhados na hora, no pomar ... da imaginação, não dão vontade da gente come-los mas dinamizam molemente a companhia. Tem sol lá fora. Tem cheiro forte de terra e de flor”<sup>5</sup>, coube à geração modernista a procura por temas nacionais e também por soluções estéticas para a nacionalização da pintura, a que Portinari não ficou alheio.

A terra e o homem brasileiros são recorrentes na obra portinariana, seja com a numerosa retratística, na qual pintou escritores, poetas, artistas, músicos, políticos, socialites e burocratas, alguns “com um leve ar de Modigliani, com pescoços compridos”, como sugere o crítico de arte Flávio de Aquino<sup>6</sup>, seja com a série “Retirantes”, composta de três painéis pintados a óleo sobre tela, “Retirantes”, “Enterro na Rede” e “Criança Morta” (vide gravuras n.º 27, 28 e 29), em que a questão social é retomada com vigor, e os críticos o comparam com “Guernica” (1937)<sup>7</sup>, de Pablo Picasso. Entretanto, esta questão social pode ser considerada como fruto da sua vivência em Brodóski, cidade que recebia levas de migrantes nordestinos em busca de trabalho na lavoura, com as representações sobre os tipos regionais, o gaúcho, o jangadeiro e o sertanejo pintados para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1939, em New York, com as telas “Morro” (1933), “Mestiço” (1934), “Despejados” (1934), “A Colona” (1935), em que a terra e o homem são a verdadeira face do Brasil-real, cuja população compunha-se de negros, índios e mestiços, cujas mazelas sociais transcendiam o perímetro urbano da então capital da República, com

seus morros e favelas. Portinari interioriza o Brasil mostrando o “homem do campo” com impaludismo, com verminose, com amarelão, despejado da terra, excluído socialmente por força das políticas públicas que naquele momento visavam ao trabalhador urbano.

A iconografia modernista compreendia temas brasileiros, com incidência da terra e do homem brasileiros. Euclides da Cunha, em “Os Sertões”, dividiu sua obra-prima em “A Terra” e “O Homem”, antecipando em três décadas a recorrência do tema. Essa temática foi “apropriada” pelo projeto nacionalista do governo Vargas, do qual emergiram as imagens da brasilidade. No auge da construção da nacionalidade, “Tal esforço era fundamentalmente uma tarefa integradora de nossa realidade física – de nossa terra – e de nosso homem, ambos abandonados e incompreendidos. Retornar à tradição do país significava identificá-la em dois fatores cruciais: a natureza e a cultura brasileiras, síntese da realidade indestrutível presente no inconsciente nacional”<sup>8</sup>.

A política cultural encetada pelo governo Vargas (1930-1945) permitiu vislumbrar num artista plástico como Portinari “uma linguagem e uma imagística brasileiras”, como sugere Annateresa Fabris. A brasilidade de Portinari ganha visibilidade e notoriedade com o óleo sobre tela “Café”<sup>9</sup>, obra que foi premiada na Exposição Internacional do Instituto Carnegie de Pittsburgh, no Estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos, e posteriormente adquirida para compor o acervo do MNBA, na cidade do Rio de Janeiro.

Pela análise de Luciene Lehmkuhl, o “Café”, desde o ano de 1935, vinha sendo alçado à categoria de “obra-símbolo do Brasil”, depois da segunda Menção Honrosa de Pittsburgh: “o ‘Café’ deixou de ser um mero quadro para se tornar uma peça representativa do potencial de criação e construção da modernidade brasileira”, porque passou a ser exibido sistematicamente em várias exposições individuais do artista, bem como na mega-exposição de 1939, promovida pelo Ministério da Educação, compondo o Stand de Arte do Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português de 1940<sup>10</sup>.

O “Café” passou a ser identificado como símbolo da brasilidade/modernidade, porque permitiu apontar para aspectos da formação da nacionalidade brasileira: o trabalhador braçal representado pelo negro e pelo mestiço; para o campo em oposição à cidade<sup>11</sup>, com a valorização do trabalhador nacional e do café como principal produto de exportação.

A brasilidade na obra pictórica de Portinari é indiscutível, entretanto as “cartas de Paris” permitem vislumbrar sob o ponto de vista das práticas de escrita a sua percepção da terra e do homem brasileiros. As “cartas de Paris” são as missivas que Portinari escreveu para Rosalita Cândido Mendes, com destaque para a “carta Palaninho”, datada de 12 de

julho de 1930, para a carta datada de 3 de setembro de 1930, na qual transcreve uma entrevista que concedeu a Plínio Salgado, em Paris, em 30 de agosto de 1930, e que foi publicada no jornal “O Paiz”<sup>12</sup>, de 5 de outubro do mesmo ano, e para a carta de 18 de setembro de 1930. Tal como as cartas, a entrevista é eivada de um profundo “sentimento de brasilidade”: a busca do Brasil-real representado pela paisagem do seu torrão natal e pelo homem do interior, seja o caipira/caboclo, o gaúcho ou o nordestino/retirante.

As cartas foram escritas num mundo em profunda transformação, com a renovação das artes e da literatura, o que merece uma análise.

Primeiramente, cabe esclarecer que Portinari foi a Paris com o prêmio de viagem concedido pela 35ª edição do Salão Anual de Belas Artes, de 1928, com o retrato do poeta Olegário Mariano Carneiro da Cunha (1889-1958), que se encontrava “no auge do seu prestígio literário, mundano e institucional”. O “poeta das cigarras”, como era denominado, foi membro da ABL e também agraciado com o título de “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, honraria promovida pelas revistas ilustradas de quem era assíduo colaborador<sup>13</sup>.

Segundo, foi em Paris que Portinari “redescobriu” o Brasil, representado por seu microcosmo, Brodósqui, sua terra natal, situada no Estado de São Paulo, localizada numa zona cafeeicultora, que compreendia a região da Alta Mogiana. Ou seja, foi na capital francesa que aflorou o seu “sentimento de brasilidade”: o desejo de identificação com a sua terra, com o seu povo, com os seus usos e costumes, com as suas tradições.

Terceiro, a produção intelectual e artística das décadas de 1920 e 1930 refletiu a preocupação de conhecer a realidade brasileira. Na perspectiva de Sérgio Buarque de Holanda, “só quando você está longe, é que consegue ver seu próprio país como um todo”, a partir da premissa de que a distância permite um melhor conhecimento sobre o Brasil. O ponto de partida é a viagem, como acentuou Antônio Callado: “toda a nossa civilização é marcada por um ciclo de viagens”<sup>14</sup>.

Então, entender o Brasil significava “olhar” do exterior, viajar pelo interior e viajar introspectivamente, incluindo os estados psicológicos próprios do viajante: medo, curiosidade, espanto e deslumbramento. No afã de “redescobrir” o Brasil, a geração que vivenciou o “modernismo” realizou experiências com viagens, como a “caravana paulista”, que passou o carnaval no Rio de Janeiro e a Semana Santa de 1924 percorrendo as cidades históricas de Minas Gerais, ou como o escritor Raul Bopp, que percorreu a Amazônia na busca dos seus mitos e lendas. Daí nasceu o poema “Cobra Norato”. A mesma experiência

de “turista aprendiz” de Mário de Andrade encontra-se em Raul Bopp, inclusive com o “olhar” etnográfico.

Tal qual Oswald de Andrade, foi em Paris que Cândido Portinari “(re)descobriu” deslumbrado a própria terra. Paulo Prado, ao prefaciar o livro de poesias “Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, apontou o caminho da criação poética dessa fase do nacionalismo literário:

[...] Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo –, descobriu deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “pau-brasil”<sup>15</sup>.

Nessa busca do Brasil-Moderno, as raízes, os retratos e as viagens de “descoberta” marcaram uma perspectiva cosmopolita como característica do moderno. Daí a temática sobre as viagens e a figura do viajante exerceram papel central nesse processo de renovação formal, seja na literatura, nas artes visuais, na música ou no pensamento social brasileiro.

Quarto, a cidade de Paris, onde Portinari viveu no fim da década de 1920, não era mais a efervescente cidade dos “anos loucos” ou “*les années folles*”, descrita por William Wiser, ou a cidade mítica de Hemingway em “Paris é uma Festa”. A Paris que Hemingway narrou era a cidade para onde acorriam artistas e intelectuais preponderantemente do mundo ocidental, em busca de um ambiente estimulante para a criação literária e artística: com seus tipos populares, seus cafês, seus pescadores do rio Sena, seus *bouquinistes* da “*rive gauche*”, além da paisagem humana rica em contrastes, onde se poderia encontrar Josephine Baker passeando com o seu leopardo pelas ruas e boulevares da cosmopolita capital francesa. Essa cidade vivenciada pela “geração perdida”, com Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ezra Pound, John dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Cocteau, Erik Satie, Josephine Baker, entre outros<sup>16</sup>, não existia mais.

A cidade que o pintor conheceu no verão de 1929 “não era mais a capital da modernidade, e sim uma cidade dominada pela problemática da volta à ordem, por um

debate artístico e ideológico que revestia de negatividade o período anterior à eclosão da Primeira Guerra Mundial. A história da produção moderna entre 1905 e 1914 conhece uma espécie de obscurecimento, o que faz que as novas gerações de artistas não tenham acesso às contribuições do fauvismo e do cubismo, aqueles momentos de ruptura com as tradições clássicas, variavelmente representados por Matisse, Braque e Picasso”, como chama a atenção Annateresa Fabris<sup>17</sup>.

Devido a esse cenário, já em 1923, o editor da “Nouvelle Revue Française”, Jacques Rivière, advertiu ao poeta francês Louis Aragon (1897-1983) “sobre os perigos de envelhecer sem abrandar sua atitude de revolta. Ele corria o risco de se tornar apenas o chefe dos literatos dos cafés, do clã dos fracassados”<sup>18</sup>.

Finalmente, a estada em Paris para Portinari significou visitar museus para “observação do presente e do passado e à pesquisa das técnicas dos grandes mestres”, aí incluídos os pintores renascentistas, além do contato com diplomatas e intelectuais, como Caio de Melo Franco<sup>19</sup>, Sotero Cosme<sup>20</sup>, o violinista Oscar Borgeth<sup>21</sup> e os escritores Raul Bopp<sup>22</sup> e Plínio Salgado<sup>23</sup>, os dois últimos ligados ao nacionalismo literário a partir de 1924, em que se debatia a questão nacional ligada à “brasilidade modernista”.

No afã de “(re)descobrir” o Brasil, emerge um profundo “sentimento de brasilidade” das “cartas de Paris”, que apresentam o *alter ego* de Portinari: “o caipira” Palaninho ou Palanim.

Vim conhecer aqui o Palaninho, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada... Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho [...]. Eu me sinto caipira. Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada... Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e com aquela cor. Quando comecei a pintar senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o “baile na roça”. Depois desviaram-me e comecei a tatear e pintar tudo de cór – fiz um montão de retratos. Eu nunca tinha vontade de trabalhar e toda gente me chamava de preguiçoso – eu não tinha vontade de pintar porque me botaram dentro duma sala cheia de tapetes, com gente vestida à última moda... A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez, não sai mais da gente... Quando eu voltar vou ver se consigo fazer a minha terra.

Uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde mas no fundo eu ando vestido como Palaninho e não compreendo Wilde. Tenho medo da polícia e ando sempre com os papéis sempre em dia e tenho medo de gente que tem emprego vitalício. Tenho saudades de Brodowski – pequenina... duzentas casas brancas de um andar só, no alto de um morro espiando para todos os lados...com a igreja sem estilo – uma torre no meio e uma pequena de cada lado, com o altar que eu fiz e Santa Cecília [...] <sup>24</sup>.

Essa missiva dá a dimensão do sentido memorialístico ou autobiográfico da obra portinariana. Portinari não se identificava com o cosmopolitismo da capital francesa, nem com o dandismo de Oscar Wilde; o *dândi* e o *flâneur* são personagens egressas da modernidade, descritas por Charles Baudelaire em “O pintor da vida moderna”.

O pintor faz das “cartas de Paris” um exercício de prospecção da memória no sentido proustiano (o da memória involuntária), inclusive com a memória olfativa: “Quando eu era mais pequeno eu ia com os outros meninos ‘catar gabioba’ no campo, um campo muito grande muito cheiroso onde a gente passava férias...eu me lembro de tudo” ou “as magnólias da nossa rua perfumavam tudo – belas e grandes árvores”. Para o escritor Marcel Proust, “não importa o lugar onde um grande homem nasce ou morre, e sim as paisagens que ele ama”.

Portinari evocou nessa carta uma Brodósqi mítica, aquilo que Raoul Girardet denominou de mito da “idade de ouro” com toda a sua carga simbólica. Para ele, o campo aparece em oposição à cidade: o campo representado pelo seu torrão natal – Brodósqi e arredores, e a cidade representada pelo cosmopolitismo da moderna metrópole – Paris, repleta de contrastes humanos, incluindo o *flâneur* e o *dândi*.

As “cartas de Paris” revelam o “fenômeno de nostalgia” da sua infância, vivida entre os municípios de Brodósqi e Batatais, mas também criam uma obra genuinamente brasileira sem o divórcio do Brasil-real. No afã de escrever as suas memórias, Portinari situa o campo como o “melhor refúgio”. O pintor descreveu essa bucólica paisagem assim:

Além dos frutos silvestres que havia sempre, durante todo o ano, conhecíamos todos os recantos, todas as árvores, nas maiores subíamos para espiar o panorama, era agradável. Armávamos arapucas; bem me lembro quando, pela primeira vez, apanhei um sangue-de-boi vermelho como indica o nome. Nunca encontramos cobras, creio que não havia. O

gado manso, moroso, e que já nos conhecia. As manhãs eram belas quando o sol surgia e seus raios através dos troncos das árvores do campo iluminavam tudo, as cores se avivavam dando magnífica impressão<sup>25</sup>.

O sentido memorialístico ou autobiográfico da obra de Portinari pode ser percebido na sua produção, principalmente com a presença do bauzinho, da moringa, da cabaça ou porongo e do espantalho. No interior do Brasil, as pessoas costumam guardar as coisas importantes, como documentos (papéis pessoais) em bausinhos. O bauzinho de folha-de-flandres é a chave para entender o universo memorialista do pintor, inclusive “era quase que uma assinatura, pois ele punha em todo o lugar”, como revelou D. Maria Portinari<sup>26</sup>.

A pintora Tarsila do Amaral, em crônica para o jornal Diário de São Paulo de 16 de junho de 1936, ressaltou que “Portinari pinta seus quadros inspirado em reminiscências infantis”. E asseverou que:

Todas as telas dessa última fase são paradoxalmente coloridas na ausência quase absoluta de cores, vendo-se apenas aqui, ali, uma fita vermelha na cintura da mulatinha ou o azul do baú postado no primeiro plano, junto a um grupo de figuras plantadas em bloco na planície sem fim: sensação de vago, de infinito no céu crepuscular, escuro, prateando com a luz do horizonte o grupo moreno de vestido branco, fixado no campo imenso, naquele mesmo campo em que o artista na infância empinava papagaios coloridos, caudas de fitas de papel retorcidas pelo vento amigo<sup>27</sup>.

O significado desses objetos que pertencem ao universo portinariano é o seguinte: a cabaça ou porongo servia para beber água. Segundo o “Vocabulário Sul-Rio-Grandense”, de Luiz Carlos de Moraes, porongo é fruto de uma planta da família das cucurbitáceas, *Lagenaria Vulgaris*, que depois de seco e vazio das sementes se presta para depósito d’água, depósito de farinha e para outros misteres domésticos. É o que no Norte do país se denomina cabaça. Há mais de uma variedade: porongo de cabeça, poronguinho, etc. Do porongo de cabeça se fazem as melhores cuias e vasilhas para depósito d’água. A cuia da cabeça de porongo é a mais estimada, não só porque tem as paredes mais grossas, como porque não se racha com facilidade, e também se reveste de forma mais interessante, e passa, segundo crenças arraigadas, por proporcionar melhor sabor ao mate. A cuia feita de poronguinho é mais utilizada para o mate doce, tomado por mulheres e crianças<sup>28</sup>.

A moringa de barro servia para armazenar “água fresca” ou potável, numa época em que não existia água encanada, nem refrigerador. Moringa, palavra da língua quicongo, falada pelos povos congolezes, foi introduzida no vocabulário brasileiro pelos escravos.

O espantalho servia para espantar os passarinhos, a fim de evitar que comessem as sementes da plantação. Antonio Portinari, em seu livro “Portinari menino”, escreveu: “Pegado ao coqueiro puseram um espantalho igual ao que está no arrozal”, ou, como descreveu Cândido Portinari em suas memórias, “gostava de olhar as plantações bem tratadas e limpas. Havia ondulações do terreno e de longe parecia mapa. Às vezes o espantalho estava presente e quando era requintado, a cabeça era de cabaça, furavam o lugar dos olhos, nariz e boca; colocavam vela e à noite acendiam”<sup>29</sup>.

Manuel Bandeira foi quem explicou que o ano de 1938 marcou a introdução do “tema dos espantalhos” no mundo da plástica pelas mãos de Portinari: “talvez inspirado nos terrores da infância, fonte do que há de mais pessoal na sua pintura, de uma multidão de outros temas, ora fagueiros como os balões de São João, os pinhões, as arapucas, o circo; ora sinistras como a perna de pau do acidentado, os urubus, as caveiras de boi, os tristes enterros sem acompanhamento em que quatro caipiras chegam da campina desolada cavalgando em marcha batida um caixão de anjinho”<sup>30</sup>. A obra emblemática desse tema é o óleo sobre tela “Espantalhos”, de 1940.

No universo portinariano figura o seu *alter ego*: Palaninho ou Palanim. O escritor Plínio Salgado, em artigo publicado no jornal “O Paiz”, de 5 de outubro de 1930, sob o título “Um pintor brasileiro em Paris: palestra com Cândido Portinari”, assim descreve o criador (Portinari) e a sua criatura (Palaninho):

Quando Bopp regressou à Alemanha, deixou-me Portinari de presente. Espírito novo e ágil, com um profundo sentimento de “brasilidade”, com uma visão exata de nossos problemas de arte, o Palanim tem sido o meu companheiro das palestras noturnas, num quartier silencioso de lampiões sonolentos, onde conversamos horas a fio sobre os problemas do Brasil. Palanim é o tipo que Portinari anda criando; o caboclo ítalo-bugre, ariano-etíope, cafuso com sangue da Lombardia, mameluco de todas as raças das zonas rurais de São Paulo. As vezes costumamos chamar Portinari de Palanim, porque ele, é bem um caboclo de Brodowski, da zona cafeeira de Ribeirão Preto [...].

Aqui emergem a figura do “caipira” paulista descrito nessa bela página literária que é a “carta Palaninho” e as discussões sobre a questão racial que permeia a obra de Plínio Salgado, com destaque para o romance “O Estrangeiro”<sup>31</sup>, cuja primeira edição é de 1926.

Essa obra de Plínio Salgado converge para a busca da “alma” da nação, por isso a ênfase na tradição consubstanciada nas lendas e mitos nacionais. Daí a divisão do livro com os seguintes títulos: A Terra do Saci, O Boitatá e A cabeça da mula-sem-cabeça. Uma personagem do seu romance, criação literária e *alter ego* do escritor, o mestre-escola Juvêncio de Ulhoa, ao ver Zé Candinho, exultou:

Como estava, no caboclo forte, a vitalidade da raça, livre das contaminações dos grandes centros! E como era diferente dos brasileiros urbanos, chocados, ao desequilíbrio das civilizações improvisadas! O urbanismo” – escrevia, contemplando a figura ingênua e varonil do Zé Candinho – “é a morte da nacionalidade. Porque é a morte do homem transformado no títere cosmopolita. O homem degrada-se em contato com o homem, só a íntima correspondência com a Natureza o eleva da condição universal de símio.

Pelos diálogos de “O Estrangeiro”, poder-se-ia concluir que a verdadeira índole da nacionalidade brasileira deveria estar no caboclo e no sertão, e não nas populações urbanas que eram suscetíveis aos apelos dos estilos de vida provenientes das culturas estrangeiras. Por isso, a personagem Juvêncio de Ulhoa verbalizou:

A conquista era fácil. Não éramos o Jeca-Tatu acorçado e banzeiro? Pobre caboclo! Que culpa lhe cabe, se lhe acenaram com um idealismo que ele não compreende? Se os diretores da nacionalidade não souberam integrar o homem à onda exata do seu destino?

O mestre-escola, como “bom nacionalista”, excursionou com os seus alunos ao Salto de Avanhandava para explicar a terra e o homem, e exclamou, misturando a sua voz com os gritos do Salto:

– Nós somos uma Pátria que tem soldados vadeadores de rios, pântanos, florestas e desertos. Nós somos uma raça que tem sertanistas e vaqueiros inabaláveis como pregos batidos na dura madeira de todas as

inclemências, para segurar no continente o mapa do Brasil. E somos um povo que tem jangadeiros que fazem de uma esteira de caibros couraçados do Espírito da Terra!

Então, pergunta-se: quem é o “caboclo” ou o “caipira” construtor da nação brasileira ou a “alma” da nação?

A palavra “caboclo”, etimologicamente, provém de curiboca (homem branco + oca). O dicionário Houaiss aponta vários significados: 1. selvagem brasileiro que tinha contato com os colonizadores; 2. indivíduo nascido de índia e branco (ou vice-versa), fisicamente caracterizado por ter pele morena ou acobreada e cabelos negros e lisos; 3. cariboca; 4. qualquer mestiço de índio, tapuia; 5. indivíduo (especialmente habitante do sertão) com ascendência de índio e branco e com físico e os modos desconfiados, retraídos; 5.1. caipira, roceiro e matuto; 6. dança do fandango leve e rápida; 7. cada um dos dançadores de certos folguedos populares (caboclinhos do maracatu rural), cujos gestos e indumentárias são características dos personagens que representam; 8. nos rituais e cerimônias de cultos afro-brasileiros designação genérica dos espíritos de ancestrais indígenas brasileiros que supostamente aparecem quando são evocados.

Cristina Scheibe Wolff, ao estudar as mulheres da floresta, acentua que “caboclo” é uma palavra muito usada na região do Alto-Juruá. Ela pode designar os índios em geral, mesmo sendo acompanhada dos adjetivos “brabo” ou “manso”, dependendo se são índios “civilizados” ou “selvagens”, e também, muitas vezes, é usada para classificar indivíduos ou famílias de ascendência indígena que vivem nos seringais. Para esta autora, a expressão “caboclo” é usada com conotação pejorativa. A literatura que descreve a Amazônia brasileira, como o livro de Aurélio Pinheiro “À Margem do Amazonas” (1937), buscou caracterizar os “tipos sociais” existentes na região amazônica, entre os quais se destacam “o seringueiro” e o “caboclo amazonense”. O “caboclo” é o resultado do cruzamento entre índios e brancos e, por conhecerem profundamente a floresta, foi utilizado como guia e mateiro, para abrir os caminhos da mata para seringueiros e seringalistas<sup>32</sup>.

“Caipira”, segundo o vocabulário contido no livro “O dialeto caipira”, de Amadeu Amaral, é: s.m. – habitante da roça, rústico; qualificativo - próprio de matuto, digno de gente rústica: “Você é um menino caipira” ou “Que vestido tão caipira, esse que mandou fazer!”. Esse vocábulo é usado em Portugal, pelo menos, há cerca de um século. Em 1828-1834 designava os constitucionais em luta com os realistas. No Minho, homem sovina, avarento. Em Pernambuco, é nome de um jogo popular, que se joga com um dado único.

Qual origem? Como todas as palavras de aspecto indígena, real ou aparente, tem fornecido largo pasto à imaginação dos etimologistas. Uns derivam-na de “currupira”, sem se dar o trabalho de explicar a transformação; outros, de “caapora”, o que é ainda mais extravagante, se é possível. Couto de Magalhães entendia que era ligeira alteração de “caapira”, mondador de mato<sup>33</sup>.

O historiador Antonio Celso Ferreira, ao estudar a identidade paulista entre 1870 e 1940, chamou a atenção para a denominação “caipira”, que no século XIX parecia substituir a de mameluco, cujo significado remetia ao período colonial, tipo resultante da miscigenação entre brancos e índios. A denominação “caipira” seria mais um tipo cultural do que racial, daí a literatura enfatizar os aspectos mais visíveis, como os modos de falar e de vestir, os costumes, os gestos, as músicas<sup>34</sup>.

Este analista da identidade regional paulista, observou que, “para o habitante da capital paulista, a palavra [caipira] servia para se referir, genericamente, aos homens da hinterlândia; para os moradores das cidades desta vasta área, já em crescente urbanização, aos roceiros, à gente dos sítios, à população dos pequenos povoados. O caipira surgiu como um tipo associado aos sertões, designação fabulosa dada às regiões mais longínquas do interior brasileiro e, no entanto, cada vez mais próximas, naquela fase de intensificação das comunicações e dos contatos populacionais. Nesse aspecto, o termo evoca um ser que se encontrava vizinho na geografia e na cultura, mas em relação ao qual se desejava estabelecer demarcações de eficácia duvidosa”. E concluiu que: “Do ponto de vista social, pelo termo podiam ser englobados grupos heterogêneos: o agricultor posseiro, o pequeno sitiante, o agregado às fazendas, o homem livre pobre e dezenraizado, o provinciano habitante das cidadezinhas ou mesmo o indígena aculturado”<sup>35</sup>.

Convém ressaltar que, no vocabulário das duas primeiras décadas do século XX, o termo “caboclo” substituiria a expressão “caipira”, empregada à exaustão no final dos oitocentos. Em algumas obras da “literatura regional”, as denominações “caboclo” e “caipira” são empregadas como sinônimos. Como nos chama a atenção Antonio Celso Ferreira, “a ambigüidade estava em considerá-lo, a um só tempo, como um sujeito ‘atrasado’ na rota do progresso, e como portador das raízes do povo”<sup>36</sup>.

Deste universo da “cultura caipira” emerge a figura-símbolo “Palaninho”, uma das muitas criações do pintor de Brodósqui. Palaninho, pela descrição de Portinari, se aproxima do Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, do ponto de vista das características fisionômicas, mas não do ponto de vista psicológico. Monteiro Lobato acentuou a “ignorância e a preguiça do habitante do interior”, caracterizando-o como “sacerdote da

grande lei do menor esforço”, aquele que vive do que a natureza dá, sem gastar energia para alcançar qualquer objetivo na vida. Lobato descreve os traços psicológicos e comportamentais do Jeca Tatu:

Este funesto parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau [espingarda de carregar pela boca] e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se”. Daí, o mote do verso de Ricardo Gonçalves: “Cisma o caboclo à porta da cabana”. Por isso, “o Jeca, antes de agir, acocora-se”, na descrição do seu criador: “Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. Ei-lo que vem falar ao patrão. Entrou, saudou. Seu primeiro movimento após prender entre os lábios a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar cusparada d’esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares. Só então destrava a língua e a inteligência.

Monteiro Lobato conclui seu conto “Urupês” com a seguinte constatação:

O caboclo é soturno. Não canta senão rezas lúgubres. Não dança senão o cateretê aladainhado. Não esculpe o cabo da faca, como o cabila. Não compõe sua canção, como o felá do Egito. No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a infolhescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisiaca em escachôo permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida não vive<sup>37</sup>.

O “caboclo” Jeca Tatu foi reabilitado pelo seu criador como fruto da falta de políticas públicas na área da saúde, que fossem capazes não só de diagnosticar os males que afligiam a população. Monteiro Lobato chamou a atenção para a implantação dessas políticas, para que o homem do campo deixasse de ser preterido por uma política imigrantista que privilegiava o trabalhador “estrangeiro” em detrimento do nacional. O

Jeca “nasceu como um protesto do Lobato”, asseverou Menotti del Picchia ao descrever essa personagem como fruto de uma vivência humana, e não de uma vivência imaginária. Eis o “retrato” do Jeca:

A inteligência do amarelado atrofia-se, e a triste criatura vira um soturno urupê humano, incapaz de ação, incapaz de vontade, incapaz de progresso. Retrato do nosso caboclo quem dá perfeito, com fidelidade fotográfica, é o médico ao desenhar o quadro clínico do ancilostomado [...] Esses heróicos sertanejos, fortes e generosos, evolução literária dos índios plutárquicos de Alencar, essa caipirinha arisca, faces cor de jambo, pés lépidos de veada, carne dura de pêssego, licenças bucólicas de poetas jamais saídos das cidades grandes. O que nos campos a gente vê, perambulando pelas estradas com ar abobado, é um lamentável naufrago da fisiologia, a que chamamos homem por escassez da sinonímia. Feíssimo, torto, amarelo, cansado, exangue, faminto, fatalista, geófago – viveiro ambulante de verme destruidor. Do lado feminino é a mulher sem idade, macilenta aos doze anos, velha aos dezesseis, engrouvinhada aos vinte, múmia aos trinta, e como o homem, ocupada na tarefa de abrigar carinhosamente no seio a fauna infernal.

Ao contrário de Lobato, Portinari, ao descrever o Palaninho, não cria estigmas para o “caipira”. Aponta a doença, que é a mesma do Jeca: a ancilostomíase, chamada de amarelão ou mal-da-terra; descreve-o como um dos tipos populares do Brasil, um país rico em contrastes humanos na sua diversidade regional. Eis o perfil da sua criatura:

Palaninho é da minha terra, de Brodowski. Palaninho é baixo, muito magro, com a cara mole e esbranquiçada pelo amarelão. Ele tem o aspecto de uma criança seca e doente – não tem expressão, mas a gente olhando para ele vê logo que é o Palaninho, por causa do bigode empoeirado e ralo, com algumas falhas. Só tem um dente. Usa umas calças brancas feitas de saco de farinha de trigo cheia de remendos escuros, de pano listrado; ainda se nota o carimbo da marca da farinha. Em baixo ele amarra as calças com palha de milho para não sujar de lama. Não usa botina dia de semana. Aos domingos ele vai à missa com calça feita do mesmo pano e passada a ferro ao contrário. Vai de paletó escuro listrado, com uma golinha muito pequena e quatro botões – três

pretos e um branco. Palaninho vai calçado de botinas de elástico – ele faz um buraco no lado do joanete. As calças ficam engastaiadas nas botinas. Só usa colarinho, não se ajeita com gravata. O chapéu está como estava na loja, ele tem cuidado em não o amassar. Ele é beira “corgo” e é dono d’um sítio. Ele diz uma porção de coisas que eu não sou capaz de escrever – só sei arremedá-lo. O Palaninho é muito engraçado; honesto por necessidade, acredita em Deus e todos os santos porque tem medo, às vezes mente. É casado com a Biela, uma mulher muito alta, magra e aloirada, com a cara chupada e cheia de sardas. Usa dentadura postiça que custou oitocentos mil réis; ela diz isto a todo mundo. Mal penteada e de coque. Saem do pescoço uns fios de cabelo encaracolados e sem cor. Veste uma blusa fechada até em cima e governa o Palaninho [...] <sup>38</sup>.

A Senhora Maria Portinari, em entrevista para a série depoimentos do Projeto Portinari, falou que conheceu a pessoa do Palaninho:

[...] era engraçado mesmo. Tinha aquela fala caipira, e como era magrela! Uma vez, nós vínhamos andando por uma estrada e ele parou e falou com o Candinho. Eu não entendi muito bem aquela fala caipira, e ele me perguntou: “Como é sua graça, Mercê de Deus?”. Candinho é que respondeu por mim. Ele bateu um papinho rápido e foi embora. Eles contavam muitas histórias engraçadas do Palaninho. Ele era bem caipira [...]. Era, o sitiante. Todo o mundo gostava dele. Palaninho era um apelido <sup>39</sup>.

O Palaninho é fruto de uma região rural ou de um “retrato” do Brasil, de uma área cafeeicultora que recebeu levas de imigrantes europeus, cuja maioria era proveniente da Península Itálica – os pais de Portinari eram da região do Vêneto –, e de migrantes nordestinos, os chamados “retirantes”. Por isso, a temática social ser recorrente na obra portinariana com a figura do “trabalhador” e do “retirante”.

O Palaninho pode ser visto como uma síntese do “caipira”, estudado sob o ponto de vista sociológico por Antonio Cândido de Mello e Souza em “Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida” (a primeira edição é de 1964), e do “caboclo” Jeca Tatu, personagem-símbolo de Monteiro Lobato, analisado sob o ponto de vista literário no conto Urupês, publicado pela primeira vez no jornal O Estado de S. Paulo, em 23 de dezembro de 1914 <sup>40</sup>.

Antonio Cândido utiliza o termo “caboclo” para designar “o mestiço próximo ou remoto do branco e do índio, que em São Paulo forma talvez a maioria da população tradicional”. Entretanto, para designar os aspectos culturais, utiliza a expressão “caipira”, que exprime um “modo de ser”, um “tipo de vida”, “não um tipo racial”. Daí mostrar que o livro “Conversas ao Pé do Fogo”, de Cornélio Pires, descreve o “caipira branco”, o “caipira caboclo”, o “caipira preto”, o “caipira mulato”, o que, segundo Antonio Cândido, é a maneira justa de usar os termos. O autor sugere a acentuada incorporação dos diversos tipos étnicos ao universo da “cultura rústica de São Paulo” – processo que se poderia chamar de “acaipiramento” ou “acaipiração” e que os integrou num conjunto bastante homogêneo<sup>41</sup>.

Apesar de arguto crítico social, o escritor Monteiro Lobato sofreu a influência de Gustave Le Bon desde os seus tempos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo<sup>42</sup>. Por isso, o Jeca, “incapaz de evolução, impenetrável ao progresso, arredio à civilização, vegetando no seu isolamento e ignorância, indisciplinado e refratário ao trabalho árduo e contínuo de que tanto necessitava o país, reafirmava agora, pela via literária, o rol de estigmas que pesava sobre a maioria da população brasileira, corroída por uma inferioridade primordial”<sup>43</sup>.

Então, poder-se-ia afirmar que o Jeca seria fruto de um discurso higienista e eugenista, tão em voga nas primeiras décadas do século XX no Brasil, e de uma infância vivida nos cafezais do Visconde de Tremembé, em Taubaté. E o Palaninho seria fruto da vivência de uma infância passada na terra roxa, à sombra dos cafezais, cujo autor estriba-se no realismo para expressar os problemas sociais emanados do campo, seja nas suas práticas de escrita, seja na sua obra pictórica.

Do Jeca, do Palaninho e do Nhô Roque é que emerge o Brasil do interior, repleto de problemas sociais, com doenças parasitárias como a ancilostomíase, também chamada de amarelão ou de mal-da-terra; mas também um Brasil com muita religiosidade, cujas cidades viviam à sombra de um campanário, com procissões, rezas, novenas, missas, santos de devoção e com um extenso calendário religioso; um Brasil lírico, com festas populares, com fogos de artifício, com sinos repicando, com banda de música, namoro na praça, o circo e o palhaço, os bailes e as brincadeiras infantis: pião, menino pulando carniça, bola-de-gude, papagaio, ioiô, bilboquê, pique, balão, futebol, malha; um Brasil povoado de superstições: mula-sem-cabeça, boitatá, lobisomem, saci-pererê, avantesmas e benzedeadas.

É sobre este Brasil do interior, com sua cultura “caipira”, que Portinari apresenta as suas memórias “Retalhos de minha vida de infância”, em que as mazelas sociais surgem com uma intensa carga dramática. Por isso, o realismo na sua pintura ser a expressão das suas memórias:

Morando nas fazendas já havia alguns retirantes. De vez em quando, os enterros em redes ou lençóis. Tínhamos receio de que se rasgassem e aparecesse o cadáver. Essa gente só se identificava: sempre se lembrando e falando em voltar, mas a família vai aumentando<sup>44</sup>.

Aqui, o discurso e as imagens se imbricam, com destaque para a série “Retirantes” e para a Série “Bíblica”, obras que remetem ao célebre painel “Guernica”, de Pablo Picasso. A análise de Annateresa Fabris em “Picasso Revisitado” sugere que “Guernica, na realidade, teria fornecido a Portinari a solução para um problema técnico, que já se fazia presente nos afrescos do Ministério da Educação e Saúde – a relação entre primeiro e segundo plano –, permitindo-lhe alcançar uma harmonia paradoxal entre figuras de grande densidade anatômica e fundos abstratos, da qual O Profeta seria o exemplo mais significativo”<sup>45</sup>.

Para esta analista da obra portinariana, Portinari supera Picasso com a série “Retirantes”. Ela acentua que, “embora lingüisticamente próximos da Série “Bíblica”, os quadros que representam os retirantes não são enformados pela mesma procura intencional da desarticulação, nem pela mesma retórica emocional e declamatória”. E conclui sua análise: “Evocação da infância, o tema dos retirantes é recorrente na produção portinariana, mas há uma diferença sensível entre o tratamento que lhe é dado nos anos 30 e as soluções que o pintor encontrará na década de 40 [do século XX]. A monumentalidade clássica do primeiro momento, na qual mal se insinua a deformação expressiva, cede lugar no segundo momento a uma visão penetrada de elementos expressionistas, derivada da Série “Bíblica”, embora mais despojada e mais controlada em sua dramaticidade”<sup>46</sup>.

A solução expressionista que o pintor encontrou para a glorificação do “trabalho” e do “trabalhador” está muito bem representada nos afrescos dos “ciclos econômicos”, no “Café”, e na “Colona”, todos com tendência ao monumental. Portinari buscou nas suas memórias o motivo para compor as personagens da sua pintura mural e de cavalete:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. Quantas vezes, nas festas e bailes, no terreiro, que era oitenta centímetros mais alto do que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse. Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos tem. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo, eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes.

No afã de retratar a terra e o homem brasileiros, Portinari, imbuído do sentido social da arte e com a evocação da sua infância repleta de colonos, retirantes, carregadores de café, crianças mortas, mulheres chorando, negros, mestiços, músico triste, mostrou um Brasil socialmente injusto. A sua preocupação em pintar o Brasil e os brasileiros torna-se evidente não só nas “cartas de Paris”, mas também numa missiva a Mário de Andrade em que acentua sua preferência por temas brasileiros: “Prefiro não pintar a deixar de fazer os motivos maravilhosos que há no Brasil”<sup>47</sup>.

Portinari constantemente demonstrava sua preocupação com o Brasil e com a realidade brasileira, o que ficou evidente na entrevista que concedeu a Plínio Salgado em Paris, quando o pintor conclamou a sua geração a “fazer alguma coisa bem brasileira”. O pintor mostrava-se suscetível às discussões que envolviam o meio intelectual brasileiro nas primeiras décadas do século XX, principalmente a geração modernista, a qual combateu ferozmente a “importação” de idéias e modelos estrangeiros, ou seja, o divórcio com a realidade brasileira. Para Cândido Portinari, “O assunto brasileiro, por si mesmo, não vale. É preciso o espírito brasileiro”. O seu interlocutor pergunta: – E como expressão da raça? E Portinari responde:

– O Brasil não é só o índio e o negro. Sobre a unidade de um sentimento comum, cada Estado do Brasil tem um tipo e cada artista deve contribuir com o da sua terra: o de Pernambuco, com o Zé Raymundo, de Olegário; o do Rio Grande, com os gaúchos de Simões Lopes; de Darcy, de outros

criadores de heróis; o de São Paulo com o Juca Mulato, de Menotti; o Zé Candinho e o Mondolfi do Estrangeiro; o do Rio, com as figuras numerosas da Favela, que cantam pela boca de Ovalle e do Heckel Tavares. Esses tipos ficarão porque têm alma brasileira, portanto são universais.

O encontro de Plínio Salgado com Cândido Portinari revelou pontos de identificação entre o escritor e o artista quanto ao papel da ação do intelectual no processo de construção da nação ou de um sentimento nacional. Primeiramente, percebe-se o encantamento do escritor pelas idéias do pintor que vislumbrava um “Brasil novo”, cuja arte não deveria ficar circunscrita às elites, e ao artista caberia “educar o povo”. Segundo, o “olhar” de Portinari vislumbrava nas personagens da literatura e da música o regional como vocação para o nacional. O que o pintor de Brodósqui buscava era a “alma” da nação brasileira, rica em contrastes humanos: seja com o caipira ou caboclo, seja com o gaúcho ou campeador rio-grandense, seja com o imigrante italiano, seja com os mamelucos, seja com os índios e os negros.

As personagens que emergem da literatura compõem um amplo painel do Brasil preñado de regionalismos, com seus tipos humanos, seus vocabulários, suas tradições e seus usos e costumes. O regionalismo literário no Brasil surge com vigor no bojo da Primeira República, portanto precede ao surto modernista que advém da Semana de Arte Moderna de 1922. A proposta de uma literatura “regionalista” encontrada em “Os Caboclos” (1920), de Valdomiro Silveira, em “Tropas e boiadas” (1917), de Hugo de Carvalho Ramos, e nos “Contos Gauchescos” (1912) e “Lendas do Sul” (1913), de João Simões Lopes Neto, centra-se na tradição localista: esses escritores de “província” começam a pensar séria e orgulhosamente em termos de uma cultura do “caipira”, de uma cultura do “tropeiro” e de uma cultura do “campeador rio-grandense ou do gaúcho”.

Os autores buscaram o registro das “culturas do povo”, seja na transcrição da fala calcada na oralidade, como em “O Dialeto Caipira” (1920), de Amadeu Amaral (1875-1929), ou nos “Contos Gauchescos”, de Simões Lopes (1865-1916), seja estribado nos mitos e lendas regionais, como o Negrinho do Pastoreio, no Rio Grande do Sul, ou a Mula-sem-cabeça e o Lobisomem, que existiam tanto na cultura caipira como na do campeador rio-grandense, seja no “estado de espírito” destes contadores de histórias ou “criadores de heróis”, como se referiu Portinari a Simões Lopes e Darcy Azambuja (1903-1970), com a obra “No Galpão: contos gauchescos” (1925). Estes dois autores, expoentes do

regionalismo do Rio Grande do Sul, apresentam o habitante da fronteira: o gaúcho ou o campeador rio-grandense como herói. Os contos são ambientados nas planícies, com seu linguajar sulino (inclusive, dando ênfase à prosódia), sempre mateando, e contando “causos” da querência, o que denota a “hegemonia do campo” na literatura do Rio Grande do Sul. Blau Nunes é o herói de Simões Lopes: o gaúcho pobre, o tropeiro, o peão da estância, o agregado, o índio humilde. Assim, o autor apresenta sua personagem, companheira de viagem do campeador pelos pampas:

E, por circunstâncias de caráter pessoal, decorrentes da amizade e da confiança, sucedeu que foi meu constante guia e segundo o benquisto tapejara Blau Nunes, desempenado arcabouço de oitenta e oito anos, todos os dentes, vista aguda e ouvido fino, mantendo o seu aprumo de furriel farroupilha, que foi, de Bento Gonçalves, e de marinheiro improvisado, em que deu baixa, ferido, de Tamandaré.

Fazia-me ele a impressão de um perene tarumã verdejante, rijo para o machado e para o raio, e abrigando dentro do tronco cernoso enxames de abelhas, nos galhos ninhos de pombas...

Genuíno tipo – crioulo – rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; e dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco<sup>48</sup>.

A evocação de Portinari do poema “Juca Mulato” (1917), de Menotti del Picchia, e do romance “O Estrangeiro” (1926), de Plínio Salgado, mostrou que suas personagens constituíam o cerne da nacionalidade brasileira com suas características regionais, com as representações do “caboclo” e do “imigrante”. O poema Juca Mulato foi uma “reação contra esse estridor parnasiano”, conforme revelou seu criador. Mas também vislumbrava que “falasse coisas do Brasil, para os brasileiros, para os meus irmãos, para a minha gente, para a minha terra, dizer o amor, o apego e então escrevi o ‘Juca Mulato’”. Menotti del Picchia confidenciou que a sua criatura é uma personagem: “Eram coisas que podiam existir em qualquer lugar, em qualquer fazenda. Aquele drama era um drama condicionado com o clima brasileiro”<sup>49</sup>.

O “caboclo” Juca Mulato é apresentado por seu criador Paulo Menotti del Picchia (1892-1988)<sup>50</sup> com as seguintes características: como um caboclo do mato, “forte como a

peroba e livre como o vento!”, torso trigueiro, narina aflante, a agilidade dum poldro, a robustez dum touro, espécie de Hércules do mato, que passa entre cafezais verdoengos e açucenais em flor, galopando no seu pigarço como uma figura de bronze, o chapéu na cabeça, a garrucha à cinta, um cálice de pinga, um cigarro de palha a arder na boca, e ele pega na viola. Vive no êxtase da natureza. Um dia, a filha da patroa com suas ancas musicais, que lembram o vôo das garças, olha-o, por acaso, num olhar mais demorado e mais quente. Do pobre caboclo, a natureza selvagem e virginal, que vivera dormindo, acorda, de repente, para a ofuscante, para a dolorosa revelação do amor. Todo o mistério do seu instinto desperta: “Vamos, Juca Mulato, estás doido?” E o incansável Juca Mulato passa a sofrer por um amor não correspondido pela filha da patroa: “Sofre, Juca Mulato, é tua sina, sofre.../Fechar ao mal de amor nossa alma adormecida é dormir sem sonhar, é viver sem ter vida.../Ter a um sonho de amor o coração sujeito é o mesmo que cravar uma faca no peito./Esta vida é um punhal com dois gumes fatais: não amar é sofrer; amar, é sofrer mais!”. Juca mulato sofre, porque “uma viola geme; uma voz triste canta”, e o caboclo recorre à mandinga para livrar-se do mal que lhe atormenta, e, depois de ouvir “a voz das coisas”, ressuscita para a vida: “E Mulato parou./Do alto daquela serra, cismando, o seu olhar era vago e tristonho: “Se minha alma surgiu para a glória do sonho, o meu braço nasceu para a faina da terra/Reviu o cafêzal, as plantas alinhadas, todo o heróico labor que se agita na empreita, palpitou na esperança imensa das floradas, presentiu a fartura enorme da colheita...”. Consolou-se depois: “O Senhor jamais erra...Vai! Esquece a emoção que na alma tumultua. Juca Mulato! Volta outra vez para a terra, procura o teu amor numa alma irmã da tua./Esquece calmo e forte. O destino que impera, um recíproco amor às almas todas deu. Em vez de desejar o olhar que te exaspera, procura esse outro olhar, que te espreita e te espera, que há por certo um olhar que espera pelo teu...”<sup>51</sup>.

Menotti del Picchia escolhe como herói do seu poema um caboclo do mato que, embora considerado um “Hércules do mato” pelo seu vigor físico, anda sempre a cismar, como um gênio triste da raça. Antonio Celso Ferreira chama a atenção para o fato de que “a personagem integra o rol de tipos populares rurais, desenhados por escritores e artistas desde o final do século XIX, assemelhando-se, pelo sentimentalismo, ao violeiro caipira de Almeida Júnior, e pelo aspecto de desolação, ao Jeca de Lobato. A sua tristeza racial, por outro lado, remete a uma proposição que ganhará fôlego no ensaio Retrato do Brasil (1928), de Paulo Prado”<sup>52</sup>.

O “espírito brasileiro” de que falava Portinari na sua entrevista para Plínio Salgado coloca no âmago da discussão questões sobre a raça, a nação, a região, a tradição, a

modernidade e a brasilidade. Aqui, a “alma” da nação brasileira seria representada pelas personagens fruto da criação de escritores, poetas e músicos.

Por exemplo, os caboclos Juca Mulato e Zé Candinho representam o interior do Brasil ou uma determinada região – o interior do Estado de São Paulo – com grande mestiçagem racial. O Juca Mulato é fruto da criação do modernista paulista Menotti del Picchia, personagem que no poema trabalhava na faina da terra ou numa área cafeeira do Estado de São Paulo: “Juca Mulato pensa: a vida era-lhe um nada.../Uns alqueires de chão; o cabo de uma enxada;/um cavalo pigarço; uma pinga da boa;/o cafèzal verdoengo; o sol quente e inclemente...”. E o diferenciava do caipira: “montar o seu pigarço; atacar a restinga às foiçadas, beber um cálice de pinga na venda de caminho, e, entre parvos caipiras, de mistura, contar três ou quatro mentiras, onde lampeja a faca; onde, aos uivos e aos brados põe em fuga, triunfante, um bando de soldados!”.

O caboclo Zé Candinho, do romance “O Estrangeiro” do modernista Plínio Salgado, representava a marcha para o sertão ou um novo bandeirantismo, também morador do interior de São Paulo: “Naquele pedaço do Oeste era tudo café e italianos”. Daí a saga dos Mondolfi, que eram imigrantes italianos, tais quais os Portinari. Sobre a justificativa que o criador encontra para a criatura na busca da “alma da Pátria”, que era o interior ou o sertão prenhe de lendas e mitologias, como a “mãe-d’água”, o “boitatá”, o “saci-pererê”, a “porca-de-sete-leitões”, a “mula-sem-cabeça”, a “paiaguá”, a “iara”, o “curupira” e o “carão”, o narrador explica que “Um caboclo não se subordina assim a uma vida parada. Não é como o italiano conformado ao espaço de algumas léguas. O caboclo nasce para derrubar, em combate singular, canjaranas e guarantãs. Lançar fogo nas roçadas, ficar olhando as labaredas, gibóias na noite espavorida. Depois, seguir. E ele ficara ali, apanhando café”.

Neste romance, Plínio Salgado estava vivenciando o “auge” do nacionalismo literário, inclusive com vários surtos de “verde-amarelismo”, e gestava suas idéias que desembocariam no movimento integralista, com sua ação consubstanciada na Ação Integralista Brasileira. É o que se percebe quando o mestre-escola Juvêncio de Ulhoa experimentava os primeiros desânimos numa modorrenta cidadezinha do interior, tal como ocorrera na tumultuada capital, pois se sentia incompreendido: “Banindo do espírito as veleidades literárias, mergulhando na vida prosaica do interior, ateou um novo fogo no seu coração. Ouviu o apelo do seu sangue e a voz da sua terra. Imaginou trabalhar – modesto mestre-escola –, pela criação da Pátria integral, com sua consciência própria, sua aspiração, seu tipo definido”.

O cenário urbano da então capital da República, com seus morros, suas favelas, seus tipos populares, além de usos e costumes sempre associados às raízes afro-brasileiras, aparece nas composições de Jaime Rojas de Aragón y Ovalle (1894-1955) e Heckel Tavares (1896-1969). Também, descrições da fauna e da flora brasileiras, das tradições e festas, dos mitos e lendas das “culturas do povo”, que integravam o mosaico cultural deste imenso país.

Jaime Ovalle foi compositor e poeta autodidata, dedicou-se ao piano e ao bandolim, e depois ao violino e ao violão. Profundo conhecedor da música popular brasileira e violonista de choro e serestas, foi freqüentador assíduo da casa de Villa-Lobos. Sua obra musical compõe-se de música orquestral, música de câmara, música instrumental e música vocal, esta última composta de “Azulão” (opus 21, para canto e piano), “Berimbau” (opus 4, para canto e piano) e “Modinha” (opus 5, para canto e piano), canções que foram compostas a partir de poemas de Manuel Bandeira. A musicalidade da poesia de Manuel Bandeira<sup>53</sup>, realçada na canção “Berimbau”, pode ser observada nos versos: “Os aguapés dos aguaçais/Nos igapós dos Japurás/Bolem, bolem, bolem/Chama o saci: - Si si si si!/- Ui ui ui ui ui!Uiva a iara/Nos aguaçais dos igapós/Dos Japurás e dos Purus/A mameluca é uma maluca/Saiu sozinha da maloca/O boto bate – bite bite.../Quem ofendeu a mameluca?/- Foi o boto!/O Cussaruim bota quebrantos/Nos aguaçais os aguapés/- Cruz, canhoto!/Bolem...Peraus dos Japurás/De assombramentos e de espantos!...”. A letra de “Azulão” diz: “Vai Azulão/Azulão companheiro vai/Vai ver minha ingrata/Diz que sem ela/O sertão não é mais sertão/Ah, voa, Azulão/Azulão, companheiro vai...”<sup>54</sup>.

Ovalle era bem relacionado no meio intelectual e também assíduo freqüentador das rodas boêmias do bairro da Lapa, onde se tornaria conhecido como “Canhoto” do violão. Deste contato, tornou-se amigo de Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira, entre outros artistas e intelectuais. Santuza Naves, ao analisar o modernismo e a música popular, mostrou que “o violão, um dos instrumentos a que o compositor recorre, possibilita esse tipo de mediação entre o erudito e o popular, o que lhe confere um papel simbólico no panorama modernista”<sup>55</sup>.

A presença de Jaime Ovalle no meio intelectual e artístico carioca pode ser comprovada quer na correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, na qual os missivistas fazem várias referências ao compositor, quer num poema do livro de Olegário Mariano, “Ba-ta-clan”, quer no livro de Manuel Bandeira, “Estrela da Vida Inteira”, onde se encontram dois poemas dedicados a Jaime Ovalle: “Esparsa Triste” numa evocação ao músico que se encontrava em Londres, onde fora nomeado com a

intermediação de Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade para um posto na Delegacia do Ministério da Fazenda, e “Poema só para Jaime Ovalle”.

Heckel Tavares foi compositor, regente, arranjador e folclorista. Iniciou-se profissionalmente como compositor de teatro de revista. Com uma vasta produção de canções, alcançou seu maior êxito com “Casa de Caboclo” (1928), em parceria com Luís Peixoto, além de “Favela”, com o dramaturgo Joraci Camargo, “Chove!... Chuva!” com o poeta pernambucano Ascenso Ferreira, “Bahia”, com o jornalista Álvaro Moreira, “Banzo”, com o poeta Murilo Araújo, entre outros. Este musicista percorreu quase todo o Brasil de 1949 a 1953, em missão especial do Ministério da Educação, pesquisando motivos folclóricos que utilizaria em diversas obras, como no poema sinfônico “O Anhanguera” para orquestra, com coro misto, solistas e coros infantis, com argumentos de Marta Dutra Tavares e poemas de Murilo Araújo. Nessa composição utilizou instrumentos de percussão dos índios tucunas do Alto Solimões. Suas composições são eivadas de nacionalismo sob a influência da Semana de Arte Moderna de 1922. Os versos da canção “Casa de Caboclo” dizem: “Você tá vendo essa casinha simplesinha/Toda branca de sapê/Diz que ela véve no abandono não tem dono/E se ninguém não vê/Uma roseira cobre a banda da varanda/E num pé de cambuçá/Quando o dia se alevanta Virge Santa/Fica assim de sabiá/Deixa fala toda essa gente maldizente [...]”. E o refrão: “Numa casa de caboclo/um é pouco/dois é bom/três é demais” consagrou-se como um verdadeiro dito popular e inspirou outros compositores a compor canções com motivos sertanejos. No samba “Favela”, de Hekel Tavares e do teatrólogo Joraci Camargo, a letra diz: “No carnaval me lembro tanto da favela/Onde ela morava/Tudo o que tinha era/Uma esteira e uma panela/E ela gostava/Por isso eu ando pelas ruas da cidade/Vendo que a felicidade/Foi aquilo que passou/E a favela, que era minha/E que era dela/Só deixou muita saudade/Porque o resto ela levou/Inda outro dia/Eu fui lá em cima na favela/E ela não estava/Onde era a casa/Encontrei uma chinela/Que ela sambava/Me lembro tanto do café numa tigela/Que ela me dava/E de umas rezas/Que por mim/Lá na capela/Só ela rezava”.

Diante do exposto, ganha fôlego a tese de que, no Brasil, o regional tem vocação para o nacional. Essa questão é colocada no centro dos debates entre os modernistas, com o intuito de construir a nação e, conseqüentemente, forjar uma identidade nacional. Por isso, o paradigma do “moderno” converge para a fórmula que evoca o regional como vocação para o nacional. Tal fórmula consiste no cerne da constituição da identidade brasileira desde o período colonial.

Fernando Novais, em “Condições da Privacidade na Colônia”, chama a atenção para o assunto: “‘Brasileiros’, como se sabe, no começo e durante muito tempo designava apenas os comerciantes de pau-brasil. A percepção de tal metamorfose, ou melhor, essa tomada de consciência, isto é, os colonos descobrindo-se como ‘paulistas’, ‘pernambucanos’ e ‘mineiros’, etc., para afinal identificarem-se como brasileiros, constitui, evidentemente, o que há de mais importante na história da Colônia, porque se situa no cerne da constituição de nossa identidade”<sup>56</sup>.

Os modernistas mineiros, paulistas e pernambucanos evocavam as raízes históricas, étnicas e culturais das suas regiões como ícones da nacionalidade. Por exemplo, as bandeiras paulistas imortalizadas em monumento pelo escultor Victor Brecheret (Monumento às Bandeiras, na cidade de São Paulo) e os mineiros do “grupo da Rua da Bahia” reivindicavam a “nacionalização” do espírito brasileiro, que deveria fundamentar-se na literatura mineira e na conservação dos monumentos históricos e artísticos do barroco mineiro; os pernambucanos, através do seu “Manifesto Regionalista de 1926”, evocavam a tradição e a região como expressão do seu modernismo. No afã de resgatar o seu passado colonial, a literatura mostrou a sua pujança com o “ciclo da cana-de-açúcar”, de José Lins do Rego, com “Menino do Engenho” (1932), “Doidinho” (1933), “Bangüê” (1934), “Moleque Ricardo” (1935), “Usina” (1936), e de Gilberto Freyre, com a sua obra-prima, “Casa Grande & Senzala” (1933). Estes autores “(re)descobriram” na tradição a sociedade patriarcal e as suas formas de representação<sup>57</sup>.

No Rio Grande do Sul, a existência de um regionalismo literário com forte tradição no Estado, com obras consagradas nacionalmente, de Simões Lopes Neto, Alcides Maya e Darcy Azambuja, cumpriu uma das principais exigências do modernismo: a “brasilidade”. O modernismo gaúcho procurou renovar o seu regionalismo “quando se optou por estilizá-lo, por fazer arte nova”, assevera Lígia Chiappini Moraes Leite. Os temas permaneceram os mesmos do regionalismo: o gaúcho, o minuano, as coxilhas, o galpão, o mate, as lendas e mitos, etc. Os modernistas gaúchos não aceitavam o “velho estilo” de Alcides Maya (1878-1944), autor de “Pelo Futuro” (1897), “Ruínas Vivas” (1905), “Tapera” (1911) e “Alma Bárbara” (1922), mais descritivo, sem inovação de linguagem, nem de técnicas, cuja renovação encontrava-se, entre outros, em Augusto Meyer e Vargas Netto<sup>58</sup>.

Por isso, “a região pode ser vista como um conceito intelectualmente produzido”, como assevera Roberto Lobato Corrêa. Por outro lado, a palavra “região” vincula-se ao seu adjetivo “regional”: foi descobrindo que “o Brasil não era um todo monolítico, que o Brasil

era regionalmente diversificado, que o Nordeste era uma dessas expressões diversificadas” que Gilberto Freyre começou a se preocupar com o regionalismo nordestino<sup>59</sup>.

Mário de Andrade, em missiva para Manuel Bandeira, expõe sua opinião sobre a “região” e o “regional”:

Quando o Guilherme [de Almeida] esteve aqui, você não imagina como os amigos falavam sobre a minha tentativa de abrigar a minha linguagem. [...] Ainda a respeito da Raça, eu tenho uma séria contradição a fazer pro poema do Gui sobre cuja admirabilidade já estamos entendidos é que quando ele chega no tronco da cruz, nós, os brasileiros, a evocação é muito convencional e passadista. Passadista no sentido brasileiro que já passou. Esqueceu a realidade brasileira atual e evocou uma realidade brasileira em que a atual civilização e tendência civilizadoras das grandes cidades Rio, Recife, Belo Horizonte etc. e todo o Estado de São Paulo inteiramente automobilizado e eletrificado, não entram. A parte brasileira do poema, sob o ponto de vista ideal crítico de realidade brasileira não corresponde à verdade, porém uma convenção que se vai tornando exótica dentro do Brasil e que é regional, não duma só região, porém de regiões que não representam a realidade com que o Brasil concorre para a atual civilização universal. Porque essa concorrência se realiza com a parte progressista dum país, com o que nele é útil pra civilização e não com o que nele é exótico. Que não pode ser desprezado por nós, porém que é lícito à atualidade universal ignorar como parte representativa. Uma hábil mistura dessas duas realidades é a solução que pode realmente concretizar uma realidade brasileira que se possa dizer em “marcha”<sup>60</sup>.

O escritor paulista, em outra missiva para o autor de “Estrela da Manhã”, mostra que as suas preocupações não se limitavam a definir “modernismo” e “passadismo”:

“Eu é que sou moderno!” Ora, isso hoje para mim não significa coisa nenhuma. Tenho mais que fazer. Não estou fazendo blague, não. É uma coisa que está a cem léguas de mim o modernismo. Que significa ser moderno? A resposta disso é a coisa mais complicada deste mundo ou a mais simples. [...] O que são as vaidades, meu Deus! Essa gente do Rio nunca perdoará a São Paulo ter tocado o sino<sup>61</sup>.

No afã de discutir o “passadismo”, o “modernismo” e o “regionalismo”, os escritores egressos da Semana de 1922 tinham opiniões divergentes quanto às representações sobre o Brasil-Moderno, bem como alimentaram a “clássica” rivalidade Rio de Janeiro *versus* São Paulo<sup>62</sup>.

Reside aqui um ponto de inflexão: seria São Paulo símbolo da “modernidade” e da “brasilidade”? Mônica Pimenta Velloso, em seu artigo “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”, mostrou que a cidade de São Paulo da década de 1920 vivia uma efervescência política, econômica, social e cultural, e, conseqüentemente, representava o “exemplo da modernidade e a imagem do país do futuro”. Neste artigo, a autora concluiu que “A visão ufanista de São Paulo traz um aspecto interessante: a desqualificação empreendida em relação ao Rio de Janeiro”<sup>63</sup>.

Em outro estudo, intitulado “Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes”, Mônica Pimenta Velloso inovou ao tirar a primazia de São Paulo como modelo para o que se convencionou chamar de “modernismo” no Brasil. A autora provou que a modernidade carioca é desvinculada de um movimento cultural organizado e não tem marcos temporais definidos. Nessa linha de raciocínio, desenvolveu sua tese tomando como objeto de estudo “o imaginário humorístico e a modernidade carioca” (isto é, o estudo da revista de humor “D. Quixote” e o círculo de intelectuais boêmios da cidade do Rio de Janeiro). E concluiu que “os intelectuais cariocas se mostraram rebeldes à idéia do moderno como movimento literário”<sup>64</sup>.

No ano de 1922, em que se comemorava o centenário da Independência do Brasil, ambas as cidades (representadas por suas elites políticas e intelectuais) disputavam um “padrão de modernidade” que deveria servir de modelo para o restante do país. O Rio de Janeiro como capital da República foi sede das comemorações oficiais, inclusive da Exposição Internacional, por isso o esforço concentrou-se na parte urbanística e paisagística (com a reforma urbana e a demolição do morro do Castelo), a fim de que a cidade fosse vista como um “cartão de visitas” da nação junto ao mundo “civilizado”. Por sua vez, foi na cidade de São Paulo que ocorreu a Semana de Arte Moderna de 1922, onde os modernistas paulistas buscavam para a cidade de São Paulo o “lugar da nova matriz da nacionalidade”. As análises indicam que “foi cumprida, em ambos os casos, a missão de nomear as forças do atraso e de identificar os arautos da modernidade”<sup>65</sup>.

O ensaio de Gilberto de Mello Kujawski sobre “O nacional e o regional” mostra o “orgulho” do brasileiro de seu estado de origem ou região, para explicar a “fixação regionalista” de escritores e poetas, sejam paulistas, mineiros, pernambucanos, baianos ou

gaúchos. “A província é o país olhando para dentro”, asseverou Kujawski, o que demonstra a apropriação das imagens das regiões, dos seus tipos humanos, das suas festas populares e tradições como ícones da nacionalidade e, conseqüentemente, como representações da brasilidade. Exemplos são “a baiana”, identificada nacional e internacionalmente na música de Dorival Caymmi, interpretada por Carmem Miranda, “O que é que a baiana tem?”, com seu pano da Costa, seus balangandãs, torço de seda, brinco de ouro e requebro, além dos seus quitutes: do acarajé ao vatapá; e o “gaúcho”, na sua querência, com seu poncho, montado no seu picaço, contando “causos” e suplicando para o negrinho do pastoreio.

O ensaísta, ao percorrer as contradições entre o “nacional” e o “regional”, pergunta-se:

O que é que falta para que nossa comunidade de usos, de instituições, de tradições e de regionalismos se transforme em verdadeira identidade nacional?

E responde:

Falta a ação nacionalizadora do Estado para superar os particularismos de regiões, de raças, de usos e tradições, de classes e de grupos, unindo-os numa totalidade superior integrada, aquele Estado-Nação soberano ao qual o brasileiro teria orgulho de pertencer, se ele estivesse constituído de fato<sup>66</sup>.

Os questionamentos teóricos mostram que as políticas nacionalizadoras encetadas pelo Estado no Brasil, como as do Estado Novo, que visavam coibir os regionalismos, não atingiram o seu intento em face da presença marcante da imagem das regiões e dos seus tipos humanos na constituição da identidade nacional. Portinari, ao evocar nas personagens da literatura e da música, seja o caboclo ou o caipira, seja o gaúcho ou o campeador rio-grandense, seja com a imagem do carioca (da cidade e dos seus habitantes), seja o nordestino, elegeu o regional como vocação para o nacional. Naquele momento, sua perspectiva de análise da realidade nacional não contemplava a proposta marioandradiana que defendia a incorporação dos vários Brasis ao grande projeto de reconstrução nacional.

Convém ressaltar que a questão do nacionalismo é muito complexa no Brasil, principalmente no âmbito do Estado Novo. Desde 1924, as cisões dos escritores e artistas

egressos do modernismo de 1922 evidenciavam diferentes propostas político-culturais, como o grupo “verde-amarelo”, encabeçado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida e Alfredo Ellis Júnior, os quais debateriam com as correntes “pau-brasil” e “antropofágica”. A explicação de Menotti del Picchia para a questão nacional mostra a complexidade da definição de País/Pátria/Nação na cultura política brasileira:

A questão do nacionalismo é uma coisa muito interessante, é muito mais humana, que racional. O homem pertence ao lugar onde ele vive e onde mora. Aquela frase latina “Ubi est ibi Pátria”, quer dizer a gente defendia aquela localização, aquela empreitada tomada de contribuir para a cultura humana dentro de determinado pedaço de terra. Eu penso que o conceito que nós devemos ter é que a finalidade nossa é a universalização. Eu penso que a idéia de pátria é apenas uma definição de uma tarefa dado a um grupo humano, muitas vezes não homogêneo em que ele vai trabalhar para a cultura geral do homem, de modo que esta emulação dos países não deve ser uma luta de nacionalismo, deve ser uma luta de contribuição para o bem comum, que é o progresso humano, a cultura humana<sup>67</sup>.

A obra de Portinari formou um mosaico do Brasil-real com seus músicos, os bailes e casamentos na roça, o São João, os cangaceiros, o caipira, os índios, os negros, os mulatos, os trabalhadores e carregadores de café, os espantalhos, a floresta, o bauzinho de folha-de-flandres, a moringa, a cabaça ou o porongo. Esses “retratos” do Brasil feitos pelo pintor de Brodósqui são evocativos da sua infância ou dos “tempos de menino”, como afirmou em uma das “cartas de Paris”:

Lembrar-me da mula-sem-cabeça, das estrelas grandes de minha terra...Do Papai Noel não, lá não tem Papai Noel. Só tem árvore de Natal...Histórias compridas do Joãozinho... Era uma vez um Rei que tinha três filhos: Antônio, Pedro e Joãozinho, Joãozinho era o mais moço e uma vez... uma princesa muito bonita que tinha os cabelos de ouro... Você não gosta de histórias? ... A gente devia gostar sempre de histórias do Joãozinho. Não devia existir máquinas. Devia existir um céu muito grande com umas estrelas muito grandes, com árvores bem bonitas... Uma vovó bonita para contar histórias – Que dissesse que Deus era um homem bonito de olhos de cor do céu com cabelos de ouro e que se a

gente fosse bonzinho poderia subir lá em cima nos cabelos de Nosso Senhor... Que dissesse: menino você tá vendo aquela luisinha láaa...em baixo?... É a casa do nosso senhor, se você for bonzinho amanhã iremos passear lá... Lá tem pão-de-ló de ouro, anjinhos com azas de prata e uma porção de coisas bonitas, bonitas... Tem um cavalinho assim pequenininho. Que dissesse: papai do céu é dono daquela árvore. Papi do céu é dono de tudo... Da mula-sem-cabeça não, não devia falar. Depois a vovó adormecia a gente contando as histórias do Joãozinho... Aí a gente sonharia que estaria montado n'um cavalo de ouro correndo, correndo com força por uma estrada toda de prata... uma estrada sem fim... Depois... Depois...

Essas reminiscências infantis descritas por Portinari denotam uma nostalgia da infância, com as festas natalinas, que incluíam a presença da árvore de natal e a ausência de Papai Noel; a Folia dos Santos Reis, em 6 de janeiro; a procissão de São Sebastião, em 20 de janeiro; a Sexta-feira da Paixão; as estórias infantis contadas pela Nona, que povoaram a sua imaginação; a intensa religiosidade dos colonos italianos que trabalhavam nos cafezais das fazendas de terra roxa de Brodósqui e Batatais; o medo da mula-sem-cabeça, do lobisomem, dos fantasmas; e de pessoas com quem conviveu, como o Palaninho, o Ângelo Bobo, a Sá Iria, o Tio Bépi, o Seu Anacleto, o Seu Giácomo, o Seu Malaquias, a Dona Generosa... Daí nasceu um “retrato” do Brasil que Portinari dissera ter pintado para Mário de Andrade.

A frase do escritor russo Tolstoi serve para ilustrar o que Portinari vislumbrava para sua obra: “Se queres ser universal, fala da tua aldeia”.

## V

### PORTINARI EM REVISTA

A polissemia da palavra “revista” remete ao “ato ou efeito de revistar, de examinar detidamente alguém ou algo” e a “uma publicação periódica, destinada ao grande público ou a um público específico, que reúne, em geral, matérias jornalísticas, esportivas, econômicas, informações culturais, conselhos de beleza, moda, decoração etc.”. Algumas revistas, destinam-se a um seletivo público, como é o caso das revistas culturais.

Ana Luiza Martins, em “Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)”<sup>1</sup>, mostra a trajetória da palavra “Re[vista]”: que aparece no dicionário de língua francesa *Nouveau Petit Le Robert*, com data de 1792, originária da palavra inglesa *review*, definindo-a como uma “publicação periódica mais ou menos especializada, geralmente mensal, que contém desde ensaios, contos, artigos científicos, etc. Apresentando como sinônimos seus correlatos magazines, hebdomadários, anais e boletins”. Nos dicionários de língua portuguesa, a gênese da palavra “revista” é situada no final do século XIX, quando, desgarrada do significado usual de “passar a tropa em revista”, assume o papel de publicação, com a seguinte definição: “título de certas publicações periódicas, em que são divulgados artigos originais de crítica ou análise de determinados assuntos”.

Clara Rocha, em seu estudo “Revistas Literárias do Século XX em Portugal”, confirma que “uma revista é uma publicação que, como o nome sugere, passa em revista diversos assuntos [...] o que permite um tipo de leitura fragmentada, não contínua, e por vezes seletiva”. Para esta autora, o que diferencia a revista do livro é a sua especificidade:

[...] é um tipo de publicação que, depois de re-vista, se abandona, amarelece esquecida, ou se deita fora. Enquanto objeto material, a revista distingue-se do livro por ser mais efêmera: só os bibliófilos, os estudiosos e certos interessados pelas letras e pelas artes guardam a revista. Essa efemeridade [...] tem a ver com a solidez material. Enquanto o livro dura [porque é mais resistente, tem uma capa sólida a protegê-lo], a revista é [pode ser] mais frágil em termos de duração material [...] é normal que o

livro tenha reedições, e já não o é tanto que apareça uma segunda edição numa revista. Ainda outra característica: uma revista é em geral menos volumosa do que um livro. E, *last but not least*, uma revista é quase sempre a manifestação numa criação de grupo: ao contrário do livro que, salvo algumas exceções, costuma ser produzido por um só autor (sic!)<sup>2</sup>.

No Brasil, a revista é uma publicação periódica em que se divulgam artigos originais, reportagens, excertos de livros, crônicas, contos, poesias e assuntos variados (moda, beleza, humor, enquetes, acontecimentos políticos e sociais, mundo artístico, esportes), alguns dos quais foram abordados em outras publicações, o que mostra a preferência do público pelo “texto curto, pela palestra ou pela crônica em detrimento do livro, dos textos de leitura mais exigente”. Por outro lado, a revista conferiu ao periodismo os tradicionais papéis como “instância de representação e legitimação de indivíduos, grupos e idéias, espaço celebrativo de aspirações e projetos de gerações, suporte quase exclusivo do autor em letra impressa” e “contribuiu para a criação de comunidades leitoras”, principalmente o público feminino<sup>3</sup>.

Ana Luiza Martins insiste que “o caráter fragmentado e periódico da revista é seu traço recorrente, imutável nas variações geográficas e temporais onde o gênero floresceu, resultando sempre em publicação datada, por isso mesmo de forte conteúdo documental”, embora os seus objetivos possam ser apreendidos “no interior das próprias revistas, a partir de seus editoriais, conforme a formulação de seus agentes”<sup>4</sup>.

Aqui, o objetivo é “re-visitar” Cândido Portinari – a obra e o artista - através de algumas revistas literárias e de variedades de grande prestígio, que foram publicadas no período de 1930 a 1945, na cidade do Rio de Janeiro, porque identificou que a sua trajetória como pintor estava ligada ao campo intelectual brasileiro, que, por sua vez, se relacionava com a esfera do político.

Daí a importância de situar a produção artística de Portinari no meio intelectual brasileiro, onde ele aparece como protagonista de querelas e epítetos: “pintor acadêmico” *versus* “pintor moderno”, “portinarismo” *versus* “antiportinarismo”, “figurativismo” *versus* “abstracionismo”, “pintor oficial”, “pintor do regime”, “pintor social”, “arte oficial”, entre outros.

Então, pergunta-se: por que a pintura de Cândido Portinari provocou tanta celeuma no meio intelectual brasileiro (leia-se no eixo Rio–São Paulo)? Por que as revistas e/ou

jornais literários dedicavam-lhe tanto espaço? Por que até a prosa de ficção lhe dedicou páginas?

É inegável a importância atribuída à pintura de Cândido Portinari no seio das intelectualidades brasileira, hispano-americana, norte-americana e europeia, haja vista a enorme quantidade de correspondentes, habituais ou não, que constam da Série “Correspondências” existente no Projeto Portinari (citada na Introdução), o que permitiu vislumbrar como se articulavam artistas plásticos e gráficos, críticos de arte, burocratas, políticos, poetas, escritores, arquitetos, musicistas, editores e produtores culturais com o poder, a fim de viabilizar a realização de exposições, a ilustração e a publicação de livros e revistas, a impressão de catálogos, além de comentários sobre estilos artísticos, vernissages, salões de arte e movimentos de vanguarda. Também, a retratística portinariana mostrou uma estreita aproximação do artista com o meio intelectual. Entre os retratados encontra-se o “poeta das cigarras”, Olegário Mariano, e até o autor de “Capitães de Areia”, Jorge Amado<sup>5</sup>.

A trajetória de Portinari ligada ao campo cultural brasileiro e, conseqüentemente, a sua relação com o mecenato Capanema permitiram que se vislumbrasse nas revistas literárias ou de variedades um outro espaço de “sociabilidade intelectual”<sup>6</sup>. Tal proposta tem como objetivo mapear as idéias, os valores e comportamentos que alicerçam a formação de “grupos intelectuais”, visando compreender as genealogias que inventam, os formatos organizacionais que elegem e as características estéticas e políticas de seus projetos, a fim de desvendar as intrincadas relações da cultura com o poder, como aponta Ângela de Castro Gomes.

As respostas encontram-se nas seguintes questões. Primeiro, conforme Jean-François Sirinelli:

[...] as revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e as influências que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados e as cisões advindas. Ao mesmo tempo, que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das idéias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo

tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão<sup>7</sup>.

Essa definição de Jean-François Sirinelli considera as revistas como “lugares de sociabilidade”, tais como os cafés, as confeitarias, as livrarias, as casas-editoras (como a Livraria José Olympio Editora, cuja sede da rua do Ouvidor n.º 110 congregava diariamente escritores, entre os quais Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz), as associações culturais (por exemplo, a Sociedade Felipe d’Oliveira, que publicou o boletim “Lanterna Verde”) e instituições culturais, como a ABL, o IHGB e a Escola Nacional de Belas Artes.

Seguindo a mesma trilha da historiografia francesa sobre a História dos Intelectuais, a historiadora Ângela de Castro Gomes estudou a atuação de intelectuais cariocas (entendidos como os que viviam e teciam suas redes de sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro), nas primeiras décadas do século XX, destacando-se na proposição e implementação de projetos do que se convencionou chamar de “Brasil-Moderno”. Daí a sua formulação sobre as revistas “modernistas”:

As revistas são classicamente lugares de sociabilidade intelectual. Lugares de articulação de pessoas e idéias que precisam de suportes materiais e simbólicos para fazer circular seus projetos, sem o que eles perdem significado. Os ganhos, portanto, são de ordem não instrumental, estando fora da lógica dos cálculos de custos e benefícios materiais, e inserindo-se no universo das paixões, crenças e vaidades intelectuais, como nos lembra Mário de Andrade<sup>8</sup>.

Por isso, a importância do estudo das revistas literárias e de variedades para a apreensão da produção literária e artística brasileira, bem como os projetos em que os intelectuais e artistas estavam envolvidos, desde a participação no conselho editorial de uma revista, até na redação ou na ilustração. Exemplo significativo é a participação de Portinari como membro do Conselho Editorial da “Revista Acadêmica”, como ilustrador em várias revistas e como é em todas as abaixo citadas, seja na forma de reportagem, seja no humor visual (caricaturas ou *portrait-charges*), seja na seção de crítica de artes ou com a reprodução de suas obras.

Segundo, as revistas e jornais estavam sempre em busca de ilustrações para suas matérias, freqüentemente encomendando retratos e desenhos aos artistas mais cotados no

mercado. Na opinião de Sérgio Miceli, “Uma parcela significativa da produção retratística de Portinari, reúne desenhos a crayon e/ou grafite, a nanquim, a pincel ou em técnicas mistas, muitos deles destinados a atender solicitações da indústria gráfica e editorial”<sup>9</sup>. Exemplo significativo é o retrato do poeta Felipe d’Oliveira (vide gravura n.º 53), encomendado a Portinari pela Sociedade Felipe d’Oliveira, o qual compôs o número inaugural da revista “Lanterna Verde”<sup>10</sup>.

Terceiro, as artes e os artistas desfrutavam de posição estratégica no mercado de bens culturais da época. Os jornais e as revistas, bem como a produção literária sob a forma de livro (romance, conto, novela, poesia, crônica e reportagem), recorriam constantemente aos artistas plásticos e gráficos para desenhos, caricaturas, ilustrações, capas, capitulares, vinhetas, cercaduras, perfis e retratos em diversas técnicas e suportes<sup>11</sup>.

Portinari possui no seu currículo a ilustração de importantes obras, desde as encomendas para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil e para a Sociedade Os Amigos da Gravura, para a qual ilustrou “Memórias Póstumas de Brás Cubas” e “O Alienista”, de Machado de Assis, “Dom Quixote”, de Cervantes, e “Menino de Engenho”, de José Lins do Rego. Também merece destaque a encomenda do editor norte-americano George Macy para ilustrar “A Verdadeira História de Hans Staden”, cujas ilustrações foram recusadas devido às cenas de antropofagia, que não correspondiam à visão estereotipada esperada pelo editor<sup>12</sup>.

Entre as muitas obras que ilustrou, pode-se destacar a do escritor português José Maria Ferreira de Castro, “A Selva: romance II” (Lisboa, Guimarães Editora, 1955. 322 p. com 12 ilustrações), “Zé Brasil”, de Monteiro Lobato (s.l., Calvino Filho, 1948. 27 p.il.), de Graham Greene, “*Romans: Roches de Brighton: La puissance et la gloire: Le fond du problème: La fin d’une liaison*” (Paris, Gallimard, 1960. 872 p.il.; com 8 ilustrações de Portinari), de André Maurois, “*Romans : Climats: Bernard Quesnay: Le cercle de famille: L’instinct du bonheur: Terre promise: Lês roses de septembre: Les silences du colonel Bramble: Les discours du docteur O’Grady: Nouveaux discours du docteur O’Grady. II. René Génis et al.*” (Paris, Gallimard, 1961. 1134 p. il.; com 8 ilustrações de Portinari) e dos livros infantis de Zora Seljan Braga, “O livro de Fusilico: viagem ao rio Paraná – reportagem para crianças” (Vitória, s.n.t., 1952. 28 p.il.), e de Vera Kelsey, “*Maria Rosa: every day fun and Carnival frolic with children in Brazil*” (New York, Doubleday/Doran, 1942. 37 p.il.), além de ter feito a capa de vários livros, como a do romance de Dalcídio Jurandir, “Três casas e um rio” (São Paulo, Martins, 1958. 505 p.), de Adalgisa Néri, “A

imaginária” (4ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1959. 255 p.il.), e de Menotti del Picchia, “Juca Mulato” (Rio de Janeiro, Leitura, 1959. 83 p.il.).

As ilustrações de Portinari para a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, fundada em 1943 pelo industrial e mecenas da cultura Raymundo Ottoni de Castro Maia (1894-1968), mereceram inúmeros comentários, entre os quais o da crítica literária Lúcia Miguel Pereira, que chamou a atenção para a “visão moderna de iluminador” de Portinari ao resenhar em 1944, no lançamento de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, para a referida sociedade<sup>13</sup>.

A correspondência de Portinari com diversos interlocutores deixa entrever as inúmeras solicitações para a ilustração em livros e revistas, desde obras literárias de escritores consagrados até livros para o público infantil. O pintor se mobilizava para a feitura das ilustrações, como pode ser constatado em inúmeras missivas, inclusive quando conta orgulhosamente para seu filho João Cândido que tinha ilustrado “Menino de Engenho”, de José Lins do Rego. Por isso, o resultado das suas produções como “ilustrador” ou “iluminador” mereceu a seguinte análise:

No conjunto da obra de Portinari, a “imaginação plástica” que desenvolve nas ilustrações é coerente e integra-se ao universo de seu trabalho de desenhista e pintor. Criando imagens a partir dos textos e aproximando-se deles tanto quanto possível, o artista afugenta o mero exercício da maestria artesanal em busca da forma significativa e, sobretudo, da descoberta de um conteúdo visual, particular e específico de cada obra<sup>14</sup>.

Quarto, o estudo da crítica de arte que atuava nos jornais e revistas literárias aparece sob diversos tipos. Um deles, a “crítica polêmica” – que é ocasional, originada por algum acontecimento relevante, como exposição individual ou coletiva, Salão Anual de Belas Artes<sup>15</sup>.

No caso de Portinari, dois acontecimentos detonaram a querela conhecida como “portinarismo” *versus* “antiportinarismo”: a exposição de novembro de 1939, no Museu Nacional de Belas Artes, que foi promovida pelo Ministério da Educação e Saúde Pública sob a gestão de Capanema, e na qual o pintor apresentou 269 obras, e a publicação do número 48 da “Revista Acadêmica”, de fevereiro de 1940, mas só distribuída no mês de abril, em homenagem ao pintor de Brodósqui, e financiada pelo Ministério da Educação.

Essa polêmica começou no hebdomadário “Dom Casmurro” e na revista “Diretrizes”, e acabou se espalhando por outros órgãos da imprensa brasileira.

Um outro tipo, é “A crítica das seções de arte” dos jornais e revistas culturais, mais ponderada; entretanto, podia assumir a forma de estudo e manifestar posições estéticas precisas. Talvez, a figura do crítico profissional de artes plásticas *stricto sensu* tenha surgido das seções de arte desses periódicos.

Na análise de Otília Arantes, o introdutor desse perfil de crítico de arte no Brasil foi Mário Pedrosa (1900-1981), que reconhecia “a necessidade de conhecimentos técnicos ou de reunir vasta gama de informações”, além de “acompanhando de perto a produção artística do seu tempo do ponto de vista de um especialista, fazendo coincidir de forma feliz a crítica jornalística e a crítica culta”<sup>16</sup>. Para esta autora, a “crítica militante” de Mário Pedrosa o diferencia dos “mestres modernistas”, por ser “ensaística de cunho nitidamente literário”; embora trouxesse “a pintura para o centro do processo cultural não se queria especializada”. E exemplifica com Mário de Andrade (1893-1945), “que se pretendia um amador e dizia só falar do que lhe convinha ou seja, do que trazia água para o seu moinho, no caso, um projeto estético maior”<sup>17</sup>. O próprio Mário de Andrade, em carta para Moacyr Werneck de Castro, em 1941, assim se expressou sobre a crítica e os críticos:

Ando um pouco assombrado com a “impersonalidade” dos nossos críticos de quaisquer artes. E isso, estou convencido, deriva de não terem, bem fixadas preliminarmente, umas tantas noções e princípios que os orientem. Daí fazerem uma crítica que muito embora, tenha às vezes aparências de científica, de filosófica, de técnica, não deixa de ser tão “impressionista”, como qualquer literatice louvaminheira ou destruidora. Ora recentemente o Luís Saia<sup>18</sup> se viu tentado a fazer crítica de artes plásticas e me propôs o problema. Esbocei a lápis, sem nenhum método nem maior reflexão, essa série de itens, de que vai cópia aqui [...]. O resultado, aliás, foi logo depois ele ter escrito uma página de crítica sobre o Bianco [trata-se do pintor Enrico Bianco (1918)], mas surpreendente de firmeza e de elevação de nível<sup>19</sup>.

Otília Arantes diferencia a crítica da “geração modernista” da que a sucedeu como a do “Grupo Clima”, cujo discurso erudito e culturalmente bem aparelhado, saído da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, discípulos dos mestres franceses (Jean Maugüé, Paul Arbousse-Bastide, Roger Bastide, Claude Lévi-

Strauss, Pierre Monbeig), marcou a crítica literária, de cinema, de teatro e de artes plásticas ao longo dos decênios de 40, 50 e 60 do século XX. O “Clima” era formado por Antonio Cândido de Mello e Souza (1918), Décio de Almeida Prado (1917-2000), Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), Ruy Galvão de Andrada Coelho (1920-1990), Gilda de Mello e Souza (1919) e Lourival Gomes Machado (1917-1967), e seu nome advém da revista “Clima”, que circulou de maio de 1941 a novembro de 1944<sup>20</sup>.

Entre os críticos de arte que atuavam em São Paulo nos anos de 1940, Sérgio Millet (1898-1966), Ruben Navarra (1917-1955), Lourival Gomes Machado, Geraldo Ferraz (1905-1979) e Luís Martins (1907-1981), eram fortemente impregnados dos ideários e proposições estéticas do modernismo e, por essa razão, passaram ao largo da discussão sobre o abstracionismo, que coube a Mário Pedrosa desfraldar. Daí adveio a reputação de principal “teórico do abstracionismo no país”, o que o distingue dos demais.

O livro de Lourival Gomes Machado “Retrato da arte moderna do Brasil”, publicado em 1947, permite ao leitor vislumbrar a trilha que essa geração de críticos “defensores da tradição modernista” pensava no âmbito desse projeto estético: “a afirmação da existência de uma arte moderna brasileira, com características e perfil próprios, assentada em um chão intelectual e cultural propício à sua formação e sedimentação, em diálogo constante com a produção artística internacional. Não se trata, pois, de uma arte transplantada artificialmente, como deixaria entrever se, no lugar da combinação prepositiva do, o autor tivesse empregado no”, além de defender que a “autêntica” matriz da arte brasileira foi produzida no período colonial, daí o tripé Paris, São Paulo e Minas Gerais, no qual Lourival Gomes Machado se apoiou para analisar a arte moderna do Brasil, conforme aponta Heloisa Pontes.

O mesmo suporte que serviu de base para a formulação do ideário modernista e que norteou a política cultural do SPHAN levou Lourival Gomes Machado à utilização do “cânon modernista” para analisar a produção pictórica e arquitetônica do Brasil, o que evidencia que a Semana de Arte Moderna de 1922 era reconhecida como o marco inaugural da “autêntica” história cultural brasileira e, conseqüentemente, atesta o grau de hegemonia dessa tradição no campo intelectual paulista que atuava na crítica de artes plásticas<sup>21</sup>.

A obra de Portinari não passou incólume por nenhuma seção de arte de jornais e revistas no Brasil. Entretanto, a nossa opção de “re-visitar” sua obra em algumas revistas e/ou hebdomadários da cidade do Rio de Janeiro mostra que o “cânon modernista” estava passando por um processo de “oficialização” com a construção do edifício do Ministério

da Educação sob o mecenato Capanema, prédio que se tornou um marco simbólico da arquitetura e das artes plásticas no Brasil.

A “re-visitação” da obra portinariana permite mostrar que as análises de Mário de Andrade balizaram a crítica sobre o pintor. Alguns analistas chamaram a atenção para a “crítica apologética” que o autor de “Paulicéia Desvairada” costumava fazer das obras de quaisquer artes dos amigos, o que ele próprio confirmou em diversas ocasiões:

E eu, insisto em que toda e qualquer crítica deve ser isso, ser principalmente isso: um ato de amor [...].

Em outro momento, numa crítica feita em 1944 ao livro “Fogo Morto”, de José Lins do Rego, Mário de Andrade expressa o seu dilema de crítico didático e analítico:

Felizmente que já não sou mais crítico profissional de literatura, basta! Hoje eu sobrenado na calma virtuosa da crítica apologética, que tanto enquizila a crítica profissional [...].

E continua a sua explicação sobre o que significa “crítica apologética”:

[...] como esta crítica prova, que eu escolho pra estudar apenas os que admiro e amo. “Posso” fazer isso porque não sou profissional de crítica mais, embora me atribua sempre responsabilidade. E escolhendo pra estudar e louvar, apenas os que admiro, posso dar sim expressões apaixonadas, mas sempre generosas, de amor, mas me isento de dar manifestações espetaculares de incompreensão [...]<sup>22</sup>.

As missivas entre Mário de Andrade e Portinari permitiram que Annateresa Fabris vislumbrasse a “história de uma amizade” e o comportamento do escritor no exercício da “crítica de arte” quanto às obras do pintor:

“A amizade entre Portinari e Mário de Andrade data de 1931 [...]. A ocasião é fornecida pelo Salão Nacional de Belas-Artes, renovado em sua fisionomia pela gestão de Lúcio Costa, que, pela primeira vez, se abria à participação dos artistas modernos. [...] Atraído pela sutileza e pela expressão eminentemente pictórica de Portinari, Mário de Andrade é

talvez injusto em relação a Maron<sup>23</sup>, cuja obra passa a ver não tanto em si, mas à luz das qualidades que o encantam no artista recém-descoberto. O encontro definitivo com Portinari, no qual o poeta projeta a imagem ideal do artista brasileiro necessário àquele momento, é pontuado por essa característica que irá se repetir até a morte de Mário de Andrade. Pensar os demais artistas em relação a Portinari revela-se uma estratégia bastante freqüente no escritor, como comprova sobretudo o caso de Lasar Segall. Orgulhoso por ter sido o descobridor de Portinari, por tê-lo apoiado a despeito dos demais modernos por outros artistas, Mário de Andrade converte-se desde logo em seu paladino [...]”<sup>24</sup>.

Um dos mais argutos críticos de arte deste país, Mário de Andrade, profundo conhecedor de artes plásticas, de estética, de folclore, de música e de literatura, o que o levou a escrever nos mais conceituados órgãos da imprensa brasileira, “escolheu o jornal pela sua penetração maior junto ao público, pela função educativa que poderia exercer e, sobretudo, porque não se considerava apenas um escritor, mas, sobretudo, um homem de imprensa, como ele mais de uma vez se definiu”<sup>25</sup>.

Pela sua erudição, pela sua múltipla capacidade de conhecimento no campo das artes visuais e pelo seu relacionamento com intelectuais e artistas, foi que Mário de Andrade pontificou como um arguto “crítico de arte” em diversos periódicos, desde os “oficiais”, como “Travel in Brazil”, passando por “Festa: revista de arte e pensamento” do grupo liderado por Andrade Muricy e Tasso da Silveira, até a “Revista Acadêmica”, dirigida por Murilo Miranda, o que mostra a circulação de escritores e de artistas plásticos e gráficos no restrito mercado editorial brasileiro, especialmente nos poucos periódicos culturais que existiam no país.

Finalmente, conforme ensaio de Walter Benjamin intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, mostrou que “a obra de arte sempre foi reprodutível”. Entretanto, com o advento das técnicas que revolucionaram a imagem, como a fotografia e o cinema, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte”<sup>26</sup>. Daí a importância de estudar Portinari nas revistas e/ou jornais literários, porque se constatou um número considerável de reproduções fotográficas de suas obras, de estudos, esboços, gravuras, ilustrações, pinturas de cavalete ou mural, incluindo um amplo espectro de técnicas: a pintura a óleo e a têmpera foram seus veículos prediletos; os suportes foram os mais variados: paredes, telas, madeiras, papéis. No desenho, também as múltiplas escolhas: o carvão, o óleo com pincel seco e nanquim a bico-de-pena ou pincel, passando

pelos crayons e os lápis de cor, pelo guache e a aquarela. Na gravura, experimentou de tudo um pouco: a água-forte, a ponta-seca, a monotipia, a zincografia, a litografia, a serigrafia e a xilogravura. O pintor de Brodóski utilizou, além de pincéis, uma grande variedade de instrumentos, tais como espátulas, bisturis, *apoggia mano*, compasso, estiletes, etc., além de ter sido inovador na forma e no conteúdo; na forma, quando utilizou o afresco como técnica em pintura mural, introduzindo uma forma inédita de pintura e a azulejaria, com a qual retomou a tradição portuguesa de revestimento de fachadas, da construção civil e religiosa; no conteúdo, com os afrescos dos “Ciclos Econômicos”, com “o homem, construtor de sua própria história”<sup>27</sup>.

Na “era da reprodutibilidade técnica da obra de arte”, os afrescos dos ciclos econômicos executados por Portinari para o MES foram os mais reproduzidos fotograficamente, com destaques para o fotógrafo finlandês Kazis Vozylius, que trabalhou para o SPHAN, para o francês Marcel Gautherot, que prestou serviços ao Ministério da Educação, e para Carlos Moskovics, que fotografou durante muitos anos os trabalhos de Portinari. As reproduções fotográficas da obra portinariana constam de diversas publicações, entre as quais o livro de Fernando de Azevedo “A Cultura Brasileira”, cuja primeira edição é publicada em 1943, no Rio de Janeiro, pelo Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>28</sup>.

Ante a presença constante de Portinari na imprensa, as revistas “oficiais” foram escolhidas para servir de baliza, com o intuito de aferir até que ponto a presença do pintor e de sua obra estava ligada à esfera do poder. Os afrescos dos “ciclos econômicos” ajudaram e/ou serviram de referência para a recepção da sua obra?

Entre as publicações que o Estado Novo produziu sob os auspícios do seu órgão de propaganda estatal, o DIP, encontram-se as revistas “Cultura Política”, “Ciência Política”<sup>29</sup> e “Brasil Novo”, que era apresentada em edição bilingüe, português e inglês, e mostrava dados estatísticos sobre as realizações do governo Vargas na área da educação, da saúde pública, da agricultura, das comunicações, das minas e energia e de outros órgãos da administração federal, como o Serviço de Proteção ao Índio, na tarefa de integração dos povos indígenas. Daí a escolha recaiu sobre “Travel in Brazil” e “Atlântico: revista luso-brasileira”, que, apesar de suas propostas deixarem entrever a construção de uma imagem do Brasil para o exterior, abriram um pequeníssimo flanco para a arte brasileira.

Vários autores mostraram a importância da imprensa periódica, nas décadas de 1930 e 1940, na estruturação do campo intelectual brasileiro. Por isso, a “revisitação” de Portinari nas revistas, boletins e semanários.

## TRAVEL IN BRAZIL

“Travel in Brazil”, publicada em inglês pela Divisão de Turismo do DIP<sup>1</sup>, com oito números, medindo 22,5 cm de largura e 30,0 cm de comprimento, circulou durante os anos de 1941 e 1942. Apesar de não constar no cabeçalho da revista a sua editoria, este papel coube a Cecília Meireles.

As capas e as reportagens dessa revista apresentam os motivos da terra e do homem brasileiros, temas tão propalados pelo Estado Novo e uma das características das suas publicações, o que denota o vigor da “brasildade” num projeto estético e político nacionalista. A terra é apresentada sempre do ponto de vista do “nacionalismo paisagístico”, abundante de recursos vegetais e minerais, glorificando-se a majestade e a opulência da natureza. Daí a sugestiva capa do número inaugural, que apresenta a flora representada por orquídeas brasileiras e o artigo de Cecília Meireles, “Brazil, this wonderful land”.

No afã de mostrar o potencial turístico do Brasil, a imagem do homem brasileiro estava ligada às representações sobre os tipos regionais: o “jangadeiro”, o “gaúcho”, o “caboclo” e a “baiana”, nesta revista representada pelo ícone da brasilidade, que era Carmem Miranda (capa da “Travel in Brazil”, v. 1, n.º 2), considerada a “musa” da política da boa vizinhança do governo Roosevelt.

“Travel in Brazil” apresentou entre os seus colaboradores um pequeno número de escritores. Alguns artigos aparecem sem autoria ou com pseudônimo, outros são de escritores egressos da Semana de Arte Moderna de 1922, como Mário de Andrade (1893-1945) e Menotti del Picchia (1892-1988), além de outros modernistas, como o poeta Manuel Bandeira (1886-1968) e o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Também, compõem o seu elenco de colaboradores a poeta e cronista Cecília Meireles (1901-1964), a romancista e cronista Rachel de Queiroz (1910), o jornalista, professor e poeta Tasso da Silveira (1895-1968), o escritor e jornalista Raymundo Magalhães Júnior (1907-1981), o tradutor, ensaísta e professor Paulo Rónai (1907-1992), o historiador e professor de História do Colégio Pedro II Basílio de Magalhães (1874-1957), o escritor e folclorista Aires da Mata Machado Filho (1909-1985), a escritora e jornalista canadense Vera Kelsey (1892-1961), o diplomata Aloísio Napoleão, o poeta Austen Amaro (1901-

1991), o jornalista Nóbrega da Cunha, o arquiteto Ângelo Murgel, e o professor e engenheiro agrônomo Heitor Grillo.

“Travel in Brazil” apresenta o Brasil para o “olhar do estrangeiro” ou o Brasil dos “cartões-postais”<sup>2</sup>. Como o título sugere uma viagem pelo Brasil, o objetivo seria o de propaganda e marketing, ou seja, vender as imagens do Brasil para o exterior. Alguns números mostram a preferência pelas cidades que atraíam um maior número de turistas, como, por exemplo, as cidades do Rio de Janeiro e Petrópolis, as cidades coloniais mineiras e Poços de Caldas, de cujo prefeito, Francisco de Assis Figueiredo, foi que partiu a sugestão para a criação de um órgão de turismo em âmbito federal, a Divisão de Turismo do DIP, que publicou essa revista.

O terceiro número da revista é um bom exemplo da proposta do seu agente. A capa contém “os gaúchos” ou uma determinada representação do gaúcho das coxilhas ou dos pampas<sup>3</sup>. Os artigos que compõem esse número são de Mário de Andrade, “A chapel decorated by Portinari”, o qual é ilustrado com fotos da capela de Brodósqui<sup>4</sup>, também chamada por Portinari de “Capelinha da Nonna”, localizada na casa da família. No começo do ano de 1941, o pintor decorou-a com oito têmperas: Santa Luzia, São Pedro, São João Batista, Jesus, São Francisco de Assis, Santo Antônio de Lisboa, Sagrada Família e a cena da Visitação, as quais ocuparam três paredes.

Mário de Andrade mostrou-se encantado com as pinturas da capela, como se pode aferir nesta missiva para o pintor:

Recebi as duas remessas de fotografias e fiquei delirando. Há coisas que mesmo assim em ruins fotografias me parecem admiráveis, e quanto à Santa Luzia e o São Pedro, causam espanto de tão grandiosas e magníficas, parece Van Eyck, parece Nuno Gonçalves no tríptico (sic! políptico). Estou louco para ver tudo isso e também vou escrever sobre para a rotogravura do Estado [Suplemento em Rotogravura do jornal “O Estado de S. Paulo”]<sup>5</sup>.

Pelo entusiasmo do autor de “Macunaíma” com a capela de Brodósqui, que, segundo Portinari, foi inaugurada “com missa”, pode-se deduzir a repercussão da obra do pintor fora das fronteiras nacionais, o que pode ser constatado com a leitura do artigo de Mário de Andrade nesse periódico, no qual acentua sua ida a Brodósqui acompanhado da jornalista norte-americana Florence Horn, editora da revista “Fortune”, do grupo “Time-

Life”, e discorre que ficaram convencidos de que “Portinari tinha doado à sua cidade natal o mais esplêndido presente que se poderia imaginar”. Segundo sua opinião, “apesar do pequeno tamanho da capela, a impressão é de monumentalidade”, por isso “não são só importantes à produção artística brasileira, mas têm importância para toda América”<sup>6</sup>.

Neste terceiro número de “Travel in Brazil”, escreveram ainda Menotti del Picchia, sobre “São Paulo, city of tourists”, com reproduções de vistas panorâmicas da cidade e de alguns pontos turísticos; Rachel de Queiroz, sobre “The Dams of the Northeast”, no qual incluem fotografias de barragens e canais de irrigação no Ceará e de lavouras de cana-de-açúcar e abacaxi beneficiadas pela irrigação; Vera Kelsey, sobre “Petrópolis”, com fotografias panorâmicas dessa cidade serrana e de seus monumentos históricos e arquitetônicos; Tasso da Silveira, “The gaucho”, o qual é ilustrado com fotografias dos gaúchos da fronteira ou dos pampas vestidos com seu poncho e com seus hábitos e costumes como o churrasco, o chimarrão e a montaria no seu picaço (cavalo) pelas coxilhas do Rio Grande do Sul; Ângelo A. Murgel, com “The home of the “Caboclo”, o qual é ilustrado com desenhos do próprio autor, cujas descrições se assemelham às do gaúcho da fronteira e, portanto, distantes do “caboclo” da região Sudeste do Brasil; e, finalmente, o artigo assinado com o pseudônimo de Florêncio, sobre “Through the Rio Streets”, com fotografias de Jean Manzon dos vendedores ambulantes de várias nacionalidades que circulavam pelas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Nas páginas de “Travel in Brazil”, a fotografia compõe uma importante etapa da nascente fotorreportagem no Brasil, cujo introdutor foi o fotógrafo francês Jean Manzon (1915-1990), que, com experiência em revistas ilustradas, atuou em “Vu”, “Paris Match” e no vespertino “Paris Soir”. Manzon chegou ao Brasil em agosto de 1940, quando foi trabalhar no DIP, sendo responsável pela organização do Setor de Fotografia, cuja principal função era produzir material para a divulgação da imagem do Brasil, no país e no exterior. Permaneceu nessa função até 1943, quando passou a trabalhar na revista “O Cruzeiro” e, em parceria com o repórter David Nasser, consagraria o fotojornalismo no Brasil<sup>7</sup>. Também, vários ensaios fotográficos ocuparam as páginas dessa revista, com destaque para os fotógrafos alemães Erich Hess e Peter Lange, além de Jorge de Castro.

No afã da construção de um projeto de comunicação conduzido sob a égide do órgão de propaganda estatal do Estado Novo, o DIP, com o intuito de criar uma mística em torno do Estado Nacional e de construir uma imagem pública de líder do presidente Getúlio Vargas, a atividade de propaganda mobilizou vários recursos modernos, inclusive a fotografia, para a consecução do seu propósito. A fotografia começou, então, a ser

sistematicamente utilizada, sobretudo após a criação da Agência Nacional, órgão do DIP, responsável pela produção e distribuição de imagens fotográficas para a imprensa nacional e estrangeira. Além disso, os Ministérios também produziam fotos, quer para publicação em revistas ilustradas, como era o caso do Ministério da Agricultura, que publicava as revistas “Nossa Terra” e “Riquezas de Nossa Terra”, quer para os serviços internos do SPHAN, resultado de viagens que visavam ao levantamento e possível tombamento do patrimônio cultural do país, quer para o Ministério da Educação, cujo ministro não poupava esforços para o projeto editorial que se intitularia “Obra Getuliana”<sup>8</sup>, com mais de 600 fotografias, cujo livro deveria marcar o décimo aniversário do governo Vargas, mas que nunca foi publicado. Do projeto participaram os fotógrafos Erich Hess, Erwin von Dessauer, Jean Manzon, Paul Stille, Peter Lange e Jorge de Castro, entre outros.

Aqui cabe acentuar que o papel reservado à imagem fotográfica era o de instrumento tanto de educação e formação quanto de propaganda e difusão. Daí a importância do DIP e de suas várias divisões na produção e difusão de fotografias na imprensa diária e em publicações ilustradas, como a “Travel in Brazil”, e em catálogos de exposições nacionais e internacionais. Por isso, pode-se afirmar a importância da valorização da fotografia, que naquele momento da história do jornalismo ilustrado estava sendo experimentada com sucesso nos países europeus, principalmente na Alemanha, onde a experiência da fotorreportagem marcou o fotojornalismo moderno<sup>9</sup>.

As imagens para exportação estavam presentes nesta revista, numa espécie de síntese nacional, com o “carnaval do Rio de Janeiro”, com os seus corsos, ranchos, fantasias e alegorias, com destaque para uma das alegorias de um rancho carnavalesco: um bonde com a inscrição “O Bonde de São Januário”, numa alusão ao samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves, de 1940, no qual o “malandro” se regenera e volta ao “trabalho”. Essa temática é recorrente no discurso estadonovista, que fazia apologia ao “trabalho” e ao “trabalhador”, e excluía o que não estava inserido no mundo do trabalho: o ócio, a malandragem, a boemia e a preguiça. Diz a letra do samba: “Quem trabalha é quem tem razão/Eu digo e não tenho medo de errar/O bonde São Januário/Leva mais um operário/Sou eu que vou trabalhar [...]”.

“Travel in Brazil” fez um périplo pelo Brasil, incluindo algumas capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife, Belém, Porto Alegre e Belo Horizonte. Sugere uma “caçada no Mato Grosso”, com 12 fotografias de John B. Adams: de tigres, jacarés, pacas, tamanduás-bandeira, piranhas e tuiuiús; um passeio pelo Paraná para conhecer as araucárias, as formações rochosas de Vila Velha, a estrada de ferro que liga Curitiba ao

litoral paranaense, além das Cataratas de Iguaçu, como mostram as fotografias que compõem o artigo de Tasso da Silveira; um passeio pela serra fluminense, com destaque para a imperial cidade de Petrópolis, com dois artigos, um de Cecília Meireles, “The Imperial Museum”, e outro de Vera Kelsey, “Petrópolis”, os quais mostraram uma cidade ligada à tradição (aqui, associada à idéia de passado), mas também a uma estação de vilegiatura, com um clima saudável e com uma paisagem bucólica, cujas imagens fotográficas mostraram monumentos arquitetônicos, como a fachada do Museu Imperial, o Palácio Rio Negro (sede de verão do Governo Federal), o Palácio de Cristal, a Catedral de Petrópolis, alguns objetos do Museu Imperial, como a estátua em bronze do Imperador Pedro II e o retrato de D. Carlota Joaquina, e também a paisagem que compõe a estrada Rio–Petrópolis e o rio Piabanha, que corta o centro da cidade e é circundado por abundante vegetação. Desde o século XIX, a cidade de Petrópolis serviu de “refúgio” para a elite carioca durante o verão, que se considerava a salvo das epidemias que infestavam a cidade do Rio de Janeiro nessa estação do ano, com pestilências e miasmas, o que causava um alto índice de mortalidade na população carioca.

“A Semana Santa em Ouro Preto” compareceu com um artigo de Cecília Meireles, o qual é composto de fotografias das igrejas ouropretanas e das cerimônias religiosas da histórica cidade mineira. Os pesquisadores da obra da poeta e escritora comprovaram que ela realizou sua primeira viagem a Ouro Preto com o propósito jornalístico de cobrir a Semana Santa, cujas solenidades são internacionalmente conhecidas.

Com relação à viagem, ela anotaria em crônica apresentada no rádio e incluída no volume “Escolha o seu sonho”, as seguintes palavras:

Nesta época do ano, Ouro Preto reveste-se de uma glória única no Brasil: a celebração da Semana Santa, com os grandes atos litúrgicos nas igrejas e as suas procissões quase tão famosas como as de Sevilha e Oberammergau. O cenário da cidade, com suas ladeiras, suas casas antigas, suas fontes; a voz do riacho a passar pelas pedras; os lugares históricos, as lendas e tradições que ainda perduram – tudo concorre para tornar mais impressionante as cenas e espetáculos religiosos que então se desenrolam. [...]. Por outro lado, vejo os caminhos de Jerusalém; a modestíssima e ingênua Nazaré, encravada em ladeiras e vegetação; a paisagem de Tiberíades, com o lago sereno da pesca milagrosa. Há uma correspondência entre aqueles velhos lugares do evangelho e os de Ouro Preto. Lá, tudo é mais solitário, mais vasto, mais fora de alcance das

horas. Mas Ouro Preto adquire, na Semana Santa, o mesmo ar de sonho, um sossego sobre-humano, ao mesmo tempo humilde e grandioso, dentro do qual se pode, na verdade, pensar em Deus [...].

Na ocasião, Cecília Meireles disse sentir-se transportada à última Semana Santa dos Inconfidentes de 1789, cujo clima recriaria no “Romance 26”, da sua obra-prima “Romanceiro da Inconfidência”. Publicada em 1953, um dos versos diz: “Lembrai-vos dos altares,/destes anjos e santos,/com seus olhos audazes/nos mundos sobre-humanos./(Haverá sombra e umidade/ em vossas pálpebras tristes,/com o céu preso numa grade.)”<sup>10</sup>.

Neste “guia turístico”, não faltou nem a estância hidromineral, que já foi descrita em prosa no romance epistolar de João do Rio, “A correspondência de uma estação de cura”, Poços de Caldas, com destaque para os aprazíveis passeios que esta cidade situada na divisa entre os estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro propiciava ao visitante, além de ter sido “o foco mais eufórico da vida mundana”, até meados dos anos 40 do século XX<sup>11</sup>.

“Travel in Brazil” propiciou uma verdadeira aula de arte e arquitetura sobre as cidades históricas de Minas Gerais, com destaque para Ouro Preto, com um artigo de Manuel Bandeira intitulado “Ouro Preto, the old Villa Rica”, com fotografias de vistas da cidade e de suas principais atrações turísticas, como o Museu da Inconfidência, a torre de Santa Ifigênia, a antiga ponte de Antonio Dias, a fonte de Marília de Dirceu, a Escola de Minas, as igrejas de Antônio Dias (chama-se Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias), do Carmo, do Pilar e até um púlpito esculpido por Aleijadinho na Igreja de São Francisco.

Convém ressaltar que o poeta modernista Manuel Bandeira era um *expert* sobre a antiga capital de Minas Gerais, desde que a visitou no final da década de 1930. O próprio poeta declarou em seu “Itinerário de Pasárgada” que aceitou a tarefa de elaborar o “Guia de Ouro Preto”, a pedido do então diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, cuja primeira edição data de 1938, sob a chancela do Ministério da Educação e Saúde Pública, com desenhos de Joanita Blank e Luís Jardim. Esse “guia” dispõe da seguinte divisão: História; Impressões de viajantes estrangeiros; Ouro Preto, a cidade que não mudou; As duas grandes sombras de Vila Rica; Passeio a pé no Centro; Passeios de automóvel; Monumentos religiosos; Monumentos civis; A viagem para Ouro Preto; e várias informações. A emoção do poeta pode ser vislumbrada nestes versos: “Ouro branco!

Ouro preto! Ouro podre! De cada/Ribeirão trepidante e de cada recosto/De montanha o metal rolou na cascalhada/Para o fausto d’El-Rei, para a glória do imposto”<sup>12</sup>.

“Travel in Brazil” deu ênfase à proposta dos modernistas de valorização do passado colonial luso-brasileiro, com os artigos de Cecília Meireles, “Holy Week in Ouro Preto”, e de Manuel Bandeira, “Ouro Preto, the old Villa Rica”, além dos ensaios fotográficos que acompanharam essas matérias. Daí a preferência pela arquitetura de “pedra e cal” – civil e religiosa; pelas diversas manifestações artísticas do barroco mineiro, inclusive as obras sacras do Aleijadinho, e pela cultura imaterial emanada das manifestações da religiosidade, como a tradição da Semana Santa em Ouro Preto, com a música sacra, as ladainhas e as procissões; os folguedos populares, os contos e as lendas.

Esta revista mostrou “a saúde como chave de um corpo moderno” no artigo de Moreira de Souza, intitulado “The National School of Physical Education of Brazil”<sup>13</sup>. O corpo, bem como a saúde física e mental, e, conseqüentemente, a institucionalização da educação física e da prática de esportes no Brasil ganharam maior dimensão com a política estadonovista. Daí a implementação de uma política de eugenia ou da “raça forte”, como transparece neste artigo com as fotografias que o compõem: atletas fazendo exercícios acrobáticos, atleta em pose como uma escultura em bronze, atletas com corpos esculturais na Escola Nacional de Educação Física. A semelhança entre os atletas das fotografias, exibidos em sua nudez atlética e atemporal, e os efebos “jovens de idade e belos de corpo” da Itália fascista expressa o “homem novo” que estava no centro dos interesses de todos os regimes políticos da década de 1930. Na Itália e na Alemanha esses jovens representavam o “mito da regeneração da raça”, e nos Estados Unidos e União Soviética, representavam o trabalhador.

“Travel in Brazil”, por ter sido publicada sob os auspícios do DIP, em inglês, preferencialmente para um público estrangeiro, realizou uma propaganda do Brasil (leia-se da terra e do homem brasileiros), com o respaldo da intelectualidade brasileira. Algumas vezes, a propaganda reforçou estereótipos existentes sobre o Brasil, como o país do carnaval, de riquezas naturais abundantes e de belas paisagens, além de representações sobre os tipos regionais.

Entretanto, entre os intelectuais que escreveram nesta revista, alguns trabalharam em projetos da área cultural na gestão de Gustavo Capanema, no MES ou em outros órgãos públicos, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda. No Brasil, devido ao restrito mercado editorial brasileiro, incluindo a escassez de revistas culturais e a necessidade de o escritor sobreviver com dignidade da sua produção, criou-se

um “clima” propício à circulação dos intelectuais por publicações de diversas tendências, estéticas ou políticas, inclusive as “oficiais”. Por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda escreveu em “Travel in Brazil” um artigo intitulado “*Outlines of Brazilian History*” como um típico esboço da evolução histórica do Brasil, muito aquém da sua produção historiográfica (v. 1, n.º 1). Naquele momento, já tinha publicado “Raízes do Brasil” (1936), obra que revolucionou o pensamento social brasileiro com o “homem cordial”, e já havia colaborado em importantes periódicos culturais, como “*Klaxon*”, “*Estética*” e “*Revista do Brasil*”, além de escrever críticas literárias nos principais jornais brasileiros.

Nesse “pequeno mundo”, os intelectuais circulavam de uma revista para outra, ou em busca de remuneração, ou para apresentar ao público sua mais recente produção literária ou artística, o que não significava seguir as posições políticas ou doutrinárias do regime. Mário de Andrade, na sua vasta epistolografia, deixou algumas pistas, como em carta para Sérgio Milliet:

[...] Recentemente andei relendo meus artigos e vi claro que estava me dispersando e confundindo escrever artigos sem ter assunto, muitas vezes forjando assunto pra escrever artigo e ainda mais formalmente confundindo ganhar dinheiro com escrever artigos. Isso me faz abandonar a colaboração da Revista do Brasil e recusar a ainda mais rendosa que me propôs agora Vamos Lêr!. Fixei frio o lado ganhar dinheiro e só escrevo mesmo coisa que renda, artigos a 150 ou 200 mil-réis, como os de Publicações Médicas ou do DIP quando me encomendam. E quando tiver um assunto que se imponha, isso sim, escreverei e darei até de graça, se ninguém quiser pagar<sup>14</sup>.

O motivo que levou o escritor paulista a colaborar com as publicações do DIP deve ter sido o da maioria de seus colaboradores, nem por isso seduzidos pelo “bafejo” oficial e pela orientação político-ideológica do regime. Entretanto, cabe acrescentar que nem todos os artigos ou ilustrações são dotados de qualidade literária ou artística.

Da análise desta publicação, podem-se vislumbrar algumas questões. A primeira, com relação à proposta do seu agente: “vender” uma imagem do Brasil para o exterior, seja para “atrair turistas”, seja para “atrair capitais”. Daí o papel da revista, quer pelo título, quer pela multiplicidade de “cartões postais”: vistas panorâmicas, monumentos históricos e arquitetônicos, paisagens naturais, os tipos físicos regionais e estações de vilegiatura, resultando na apresentação de um ângulo do país ao público estrangeiro. “Travel in Brazil”

apresentou um país “interessante”, pelas imagens fotográficas compostas pelos contrastes de região, clima, fauna, flora e da cultura popular, onde prevaleceu a estética do “exótico”<sup>15</sup> e, em alguns aspectos, uma visão alegorizada do país, daí o sucesso de Carmem Miranda nos Estados Unidos com “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, com seus balangandãs, pano da Costa, torço de seda, brinco de ouro e seu balanço. Com efeito, era o próprio “olhar” do estrangeiro que reconhecia uma espécie de síntese nacional ou uma boa imagem a ser exportada<sup>16</sup>.

A segunda questão diz respeito a alguns artigos que fugiam ao “lugar comum” das propagandas oficiais sobre o Brasil, como o artigo de Mário de Andrade sobre a capelinha de Brodóski. Apesar de o artigo não ter a profundidade de outro estudo sobre o mesmo assunto, intitulado “Uma Capela de Portinari”, publicado no Suplemento em Rotogravura do jornal “O Estado de S. Paulo”, em 15 de abril de 1941 (vide nota n.º 5), propiciou que a arte brasileira transpusesse as barreiras das seções de arte dos jornais e das revistas de cultura.

Evidentemente, não foi este artigo de Mário de Andrade que alçou o pintor ao cenário internacional das artes plásticas. Naquele momento, Portinari ocupava um importante lugar no circuito, cuja trajetória começou em 1935, com o premiado “Café”, e culminou em 1941, quando inaugurou a exposição individual na Howard University Gallery of Art, em Washington D.C., e realizou os murais para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso. O artigo do escritor paulista deve ter chamado a atenção para as terras roxas do noroeste paulista, de Brodóski e arredores, onde se situa a capelinha da *Nonna*, cujas figuras em têmpera foram comparadas pelo escritor ao “Políptico de São Vicente”, de Nuno Gonçalves, ao retábulo da Catedral de Gand, “Adoração do Cordeiro”, dos irmãos Van Eyck, e a algumas pinturas renascentistas. Mário de Andrade, no mesmo artigo, advertiu que “num país de cultura estética mais desenvolvida, Brodowski se tornaria imediatamente lugar de turismo e romaria de artistas”.

Terceiro, os temas da revista priorizavam monumentos arquitetônicos, como o Palácio do Itamaraty, localizado na Rua Larga de São Joaquim, atual Avenida Marechal Floriano, no centro da cidade do Rio de Janeiro. A antiga residência do Conde de Itamaraty foi mais tarde a primeira sede do poder executivo da República, até a sua transferência para o Palácio do Catete, e, posteriormente, sede do Ministério das Relações Exteriores, até 1960, quando a capital mudou-se para Brasília. A arquitetura destaca-se, sobretudo, pela fachada frontal, diretamente aberta sobre a calçada, com a nobreza das proporções características da obra de José Maria Jacintho Rebello, cujo projeto foi executado entre

1851 e 1855. O edifício comprido de dois pavimentos disposto perpendicularmente à rua sofreu alterações ecléticas em 1908 e na década de 1920. A reforma foi projetada por Robert Prentice e Anton Floederer. As imagens fotográficas induzem o visitante a percorrer o magnífico edifício desde a imponente Biblioteca, cujo bloco completa a moldura do jardim: no terreno amplo ao fundo criou-se um jardim com lago ladeado por palmeiras imperiais, onde cisnes nadavam elegantemente. O artigo do diplomata sugere que o visitante conheça a estatuária que compõe o acervo do edifício, com as seguintes legendas: busto em bronze de José Bonifácio, “o patriarca da Independência”; busto do Barão do Rio Branco, “o famoso diplomata brasileiro”; busto de George Washington; busto de Monroe; busto de Bolívar, “o grande libertador da América do Sul”; Artigas, “o grande libertador do Uruguay”; San Martín, “o grande libertador da Argentina”; e Mitre, “o grande libertador da Argentina. O artigo de Aloísio Napoleão conduz o viajante a vislumbrar a monumentalização da “Casa de Rio Branco” e a panteonização dos “próceres fundadores da nacionalidade” de alguns países das Américas.

A revista também priorizou monumentos paisagísticos como o “Pão de Açúcar” e a “Praia de Copacabana”, de forma que esta última deixava de ser simplesmente um “cartão-postal” de uma estação balneária e começava a ser “glamourizada” pela mídia com a hospedagem de astros e estrelas hollywoodianos no Hotel Copacabana Palace, que se tornava um foco da vida mundana da capital federal.

Finalmente, os artigos sobre Ouro Preto ensejaram propostas inovadoras, seja com o “guia turístico” de Manuel Bandeira, seja com o “roteiro da Semana Santa” de Cecília Meireles. Ambos foram os embriões de duas importantes obras dos poetas: por um lado, Manuel Bandeira escreveu em prosa seu “guia”, que só pode ser comparado ao “Guia prático, histórico e sentimental do Recife”, de Gilberto Freyre, publicado em 1934; por outro lado, Cecília Meireles, neste seu artigo, despertou para a sua obra-prima “Romanceiro da Inconfidência”, publicada em 1953.

“Travel in Brazil” apresentou diversos “cartões-postais” do Brasil, privilegiando algumas regiões, como o Sul, o Sudeste e o Centro-Oeste. A Amazônia comparece com o Teatro de Manaus, uma vista do “Mercado-de-Ver-o-Pêso”, em Belém do Pará, e gigantescas vitórias-régias; o Nordeste foi representado com a Igreja de Santo Antônio em Recife, com o Elevador Lacerda, que liga a cidade alta à cidade baixa em Salvador, com as lavadeiras da Lagoa de Abaeté, também em Salvador, com a estátua do poeta Gonçalves Dias, em São Luís do Maranhão, o que mostra que “Travel in Brazil” foi precursora dos “guias turísticos” e dos “guias de arquitetura” que circulam no Brasil neste início do século

XXI e que a Divisão de Turismo do DIP foi o embrião do órgão federal de turismo, a Empresa Brasileira de Turismo, Embratur.

Conclui-se com uma definição de “cartões-postais”, que são como um convite à viagem:

[...] impossível tentativa de enraizamento, o postal parece revelar o minucioso trabalho que incide na conquista da paisagem pelo viajante. A conjunção que se estabelece entre o texto e a imagem, sublinha a atitude deliberada do remetente em persuadir o destinatário a compartilhar, ao seu modo, o gosto da viagem. De uma maneira ou de outra, o cartão procura estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância<sup>17</sup>.

## ATLÂNTICO: REVISTA LUSO-BRASILEIRA

“Atlântico: revista luso-brasileira” é uma publicação do DIP em parceria com seu congêneres de Portugal Salazarista, Secretariado da Propaganda Nacional. Esta revista nasceu da Seção de Intercâmbio Luso-Brasileiro, em 1942, que, por sua vez, foi fruto do acordo cultural luso-brasileiro de 1941 para promover o “estabelecimento em bases efetivas, do intercâmbio literário, artístico e turístico luso-brasileiro”. A primeira comemoração pública do acordo foi uma reunião literária sobre o escritor português Antero de Quental, com a participação dos escritores Manuel Bandeira e Jaime Cortesão<sup>1</sup>.

Na primeira fase da revista, que compreende o período de 1942 a 1945, foram publicados seis números sob a direção de António Ferro e Lourival Fontes, houve alteração na direção brasileira, com o Capitão Amílcar Dutra de Menezes e o Major Antonio Coelho dos Reis, tendo como Secretário da Redação o português José Osório de Oliveira, e na Direção Artística, Manuel Lapa, devido às mudanças ocorridas no DIP. “Atlântico”, na sua primeira fase, apresentou-se no formato de 20,5 cm de largura por 27,5 cm de comprimento, com aproximadamente 182 páginas, cuja capa compunha-se de motivos marinhos, como conchas, cavalos-marinhos, búzios, etc.

“Atlântico” surge num contexto em que “língua, literatura e história eram pressupostos para criar a adesão do Brasil à causa da lusitanidade”, tal como se expressou Afrânio Peixoto por ocasião da exposição de livros portugueses no Brasil, em 1942<sup>2</sup>, além de uma série de eventos realizados com o intuito de entender o “mundo que o português criou”, como o Congresso Nacional de Ciências da População, Congresso Colonial, Açoriano, Luso-Brasileiro, Congresso de História da Expansão do Mundo Português, integrados às Comemorações Centenárias e à Exposição do Mundo Português, em 1940. Nesse contexto, de afirmação da nacionalidade portuguesa, que visava “assegurar a perenidade do Império Colonial, Portugal tinha de estreitar cada vez mais as suas relações com as colônias, não só criando políticas pragmáticas para administrá-las com maior eficiência, como ainda vinha desenvolvendo a ‘política do atlântico’, ancorada na ‘política do espírito’, uma política de identidade lusa entre Portugal, Brasil e Angola, defendendo o direito histórico lusitano sobre o Atlântico Sul”<sup>3</sup>.

A “política do espírito”, encetada pelo Secretariado da Propaganda Nacional de Portugal, ficou explícita no discurso de Salazar, na posse de António Ferro como diretor deste órgão estatal:

Elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações<sup>4</sup>.

Dentro dessa “política do espírito”, o Brasil, uma ex-colônia do outro lado do Atlântico, funcionaria como o “depositário e continuador da civilização portuguesa”. Segundo especialistas,

O enaltecimento da ação portuguesa no Brasil, nação independente, democrática, moderna e promissora economicamente, conforme interpretações dos porta-vozes da “política atlântica”, além de possibilitar um melhor relacionamento entre a antiga metrópole na defesa de interesses práticos, tais como os relacionados com a imigração, mostraria à comunidade internacional a capacidade colonizadora de Portugal. A revelação da ex-colônia brasileira funcionaria como uma espécie de desmentido empírico de todos que detratavam a colonização portuguesa. O povo que “fez” o Brasil estaria igualmente habilitado para lançar a luz da civilização na África<sup>5</sup>.

Através dessa intensa política de aproximação entre os dois países, Brasil e Portugal, arquitetada e cimentada cuidadosamente pelo governo de Salazar, surge esta bem elaborada revista “Atlântico”. Com o objetivo de capitalizar o papel do Brasil, como obra do colonialismo português, que dera ao mundo uma nação “grande, próspera e independente”, o escritor António Ferro expressou a necessidade de “agregar e edificar um sentimento de nacionalidade forte fora de Portugal”:

Todos nós portugueses, vivemos assim, esperando a ocasião de ir ao Brasil. Não significa isso que desejamos trocar a nossa terra por outra; mas que lá para nós, também é Portugal. O Portugal vivo está na orla marítima, uma faixa de terra banhada pelo Atlântico, está no meio do

Atlântico, está na África e está na América do Sul, no que se chama Brasil. A política do Atlântico não é apenas um tema, é um fato<sup>6</sup>.

Para a consecução dessa política de “intimidade luso-brasileira”, “Atlântico” apresentou nomes expressivos da intelectualidade de vários lados do oceano, seja de Portugal continental e insular, seja do Brasil, uma ex-colônia portuguesa. “Atlântico”, como o próprio nome indica, é o oceano que banha o oeste dos continentes africano e europeu, e o leste do americano. A palavra, etimologicamente, provém do grego Atlantikós e, do latim, Atlanticus. Segundo o dicionário Houaiss, “Atlântico” se refere a “que habita o oceano Atlântico, ou se situa nas suas proximidades”, “diz-se de regiões, nações ou praias banhadas por esse oceano” ou “figura extremamente forte, hercúleo, atlante”.

Passando da etimologia da palavra para o editorial da revista escrito por António Ferro com o título “Algumas palavras”, o que chama a atenção são os questionamentos levantados pelo seu diretor: “Por que chamamos “Atlântico” à nossa revista?” e “Por que somos tão ambiciosos?”. A resposta para as questões levantadas encontra-se no editorial do número inaugural, que dá a dimensão da proposta do seu agente.

É porque precisávamos de encontrar uma palavra suficientemente elástica, ondulante, para sintetizar o vago e o concreto das nossas aspirações, o sonho e a realidade do nosso ideal. Que fizemos, portanto? Juntámos a palavra brasilidade à palavra lusitanidade, duas luminosas parcelas, e obtivemos, sem custo, êste resultado, esta soma: Atlântico. Resultado certo ou simplesmente poético? Certo e poético, se quiserem. A certeza e a poesia não se contradizem, não devem contradizer-se. Ou não fôsse a poesia a certeza da alma, a certeza das grandes aspirações. Atlântico, o “Lago Lusitano”, na expressão feliz de Oswaldo Aranha, é também a nossa terra comum, o nosso grande traço de união, a estrada real da nossa glória fraterna, a grande distância que, afinal, nos aproxima ... Existe o Brasil, existe Portugal, duas nações livres, independentes, por graça de Deus e dos homens. Mas também existe, sonoro búzio onde se repercute a voz da raça, o *mare nostrum*, o Atlântico, pátria maior, pátria infinita ... Qual o nosso objetivo? Qual o nosso programa? Revelar Portugal novo aos brasileiros. Revelar o novo Brasil aos portugueses. A maior parte dos mal-entendidos, das incompreensões entre os portugueses e os brasileiros origina-se nos erros do velho intercâmbio oficial ou privado, no teimoso comércio de antiguidades ... O que o Brasil deseja

conhecer de Portugal não é apenas o seu passado mas o seu presente e o seu futuro, as suas inquietações e os seus anseios. Se Portugal deseja que o Brasil não o esqueça nem seja infiel à sua tradição e à sua cultura, saiba demonstrar que não se fossilizou, que conseguiu ser tão moderno como na Idade Média ou na Renascença. Por sua vez, o Brasil se quer interessar Portugal não deve limitar-se a exportar os seus escritores especificamente *portugueses*, por muita gratidão e admiração que nos inspirem, mas também os escritores e artistas tipicamente *brasileiros* que falam também a nossa língua e não deixam de ser tocadas pela asa da mesma saúde, pela nostalgia da velha casa paterna. Para nos conhecermos cada vez melhor, para nos entendermos definitivamente, para nos respeitarmos, não devemos ter a preocupação de nos mostrarmos iguais mas diferentes. Porque só essa diferença de planos no mesmo pano de fundo (sentimentos iguais mas estilo e ritmo próprios) nos poderá igualar e engrandecer na harmonia dos contrastes que se fundem, na afirmação magnífica, sem lisonjas nem subserviências, da nossa idêntica força criadora. Uma raça, duas nações, um mundo, eis a nossa legenda, a nossa bandeira! ...

“Atlântico”, ao tentar conjugar “brasilidade” e “lusitanidade”, mostra como se constrói em torno de uma revista um grupo de intelectuais de ambos os lados deste imenso oceano: folcloristas, ensaístas, romancistas, poetas, contistas, historiadores, burocratas, sociólogos, críticos literários, enfim escritores de diversas tendências estéticas e políticas; desde Marcelo Caetano, que posteriormente foi primeiro-ministro (1968-1974), em substituição a António de Oliveira Salazar, até o discurso de posse do presidente Getúlio Vargas na ABL, em 1943, ao assumir a cadeira de número 37, no qual “reconhece os intelectuais como agentes de um processo de transformação nacional e os constitui como atores políticos de primeira grandeza ao convocá-los para a tarefa de emancipação cultural”<sup>7</sup>.

Nas páginas dessa revista comparece uma plêiade de poetas e escritores, como Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Adalgisa Nery, além de um modernista egresso da Semana de 1922, Mário de Andrade, que publicou um estudo sobre Aleijadinho, intitulado “O gênio e a obra do Aleijadinho” e uma parte de “A Dona Ausente”, os intelectuais católicos como Tristão de Athayde e Tasso da Silveira, este último colaborador de Andrade

Muricy na revista “Festa”, alguns expoentes do romance regionalista, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, que colaborou com capítulos do livro “Infância”: “O fim do mundo”, “O moleque José” e “O Barão de Macaúbas”, Marques Rebelo, com “Páginas de um diário”, em que aparece com variantes em “O Trapicheiro”, cuja primeira edição é de 1959, obra que compõe a trilogia de “O Espelho Partido”<sup>8</sup>.

Além de Otto Maria Carpeaux, Clarice Lispector, Gastão Cruis, Ribeiro Couto, Abgar Renault, Amando Fontes, Luís Jardim, Alvaro Lins, Edgard Cavalheiro, Afrânio Peixoto, Dinah Silveira de Queiroz, Augusto Frederico Schmidt, João Alphonsus Guimarães e Santiago Dantas, Vianna Moog apresenta “Brasil, Arquipélago Cultural” (“Atlântico”, n.º 4, 1943), o qual advém de uma conferência de 1942 intitulada “Uma interpretação da Literatura Brasileira”, na qual, fugindo por completo aos critérios da história da nossa literatura, lançou as bases de um novo sistema interpretativo. Segundo o próprio escritor, “O Brasil, longe de ser um continente de uma só expressão cultural, é antes um arquipélago de culturas, constituído por sete ilhas cada qual com os seus traços diferenciais próprios, embora ligadas por laços comuns de formação social, étnica, política, etc.: a Amazônia, o Nordeste, a Bahia, Minas, São Paulo, o Rio Grande do Sul e a Metrópole, isto é, o Rio de Janeiro”. Em “República das Letras”, Vianna Moog explica para Homero Senna que “está convencido de que nessa divisão se encontra a chave de uma perfeita compreensão do Brasil, em todos os seus aspectos e valores, e pretende que de acôrdo com o seu método seja estudada não só a Literatura, mas também a História do nosso país”. E acrescenta: “o que caracteriza a Amazônia, primeira das ilhas do vasto arquipélago, na ordem geográfica, é a fascinação da terra; o Nordeste, a preocupação social; a Bahia, o eruditismo de que Rui Barbosa é o padrão; Minas, o humanismo; São Paulo, o espírito bandeirante; o Rio Grande do Sul, a tendência a um tempo regional e universal dos gaúchos; e o grupo cultural da metrópole, o ceticismo e a ironia, que tiveram em Machado de Assis sua expressão mais alta”<sup>9</sup>.

Os historiadores que escreveram nas páginas de “Atlântico” são os que estavam em evidência na década de 1940, como Octávio Tarquínio de Souza, que escreveu sobre “Biografia e Romance”; Caio Prado Júnior, com “Formação dos limites meridionais do Brasil”; Heitor Lyra, com “Factor Português na Independência do Brasil”; e Hélio Vianna, com “D. Pedro II e os Escritores Portugueses”. Caio Prado Júnior (1907-1990) tinha publicado “Evolução Política do Brasil – Ensaio de interpretação materialista da História do Brasil” (1933), obra inovadora que abriu a fase de estudos marxistas na interpretação do

Brasil, o que mostra que nem todos os escritores tinham projetos políticos e intelectuais em consonância com o regime. A História comparece com artigos que aproximavam o Brasil de Portugal, através do passado colonial estribado na busca das raízes étnicas, históricas e culturais que visava reforçar a identidade luso-brasileira com o objetivo da “coroação da campanha da formação da intimidade luso-brasileira”, no dizer de José Saial da Silva. Daí a importância do artigo do folclorista Luís da Câmara Cascudo, que escreveu sobre “Relação Étnica dos Mitos Brasileiros”, cujo discurso intelectual, no contexto dos nacionalismos modernos, procurava configurar a nação em bases raciais; o Brasil lançava mão da história da colonização portuguesa para definir a etnia luso-brasileira, e Portugal potencializava sua imagem virtual de “berço de descobridores e de criadores de nações”, como aponta com argúcia Maria Bernardete Ramos.

De Portugal continental colaborou o diretor de “Atlântico”, o escritor, jornalista e diplomata António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956), o qual manteve uma estreita relação cultural com o Brasil.

Num primeiro momento, António Ferro pertenceu ao grupo “moderno” português da revista “Orpheu”, revista trimestral de literatura, cujo primeiro número foi lançado em 1915, do qual participaram assiduamente Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, com Luís de Montalvor, Pedro de Meneses, Almada Negreiros e José Pacheco<sup>10</sup>. “Orpheu” tinha suas ligações com o Brasil através do poeta e diplomata Ronald de Carvalho, em cuja casa – considerada à época um “salão-literário” – reunia a nata da intelectualidade brasileira, uma importante conexão entre os simbolistas e modernistas na cidade do Rio de Janeiro<sup>11</sup>.

A ligação de “Orpheu” com o Brasil foi descrita por Augusto Cunha em seu artigo “No tempo do paulismo e do «Orpheu»”, com as seguintes palavras:

A idéia de uma revista literária de novos moldes e novos ritmos, no propósito «de formar, em grupo ou idéia, um número escolhido de revelações em pensamento ou arte», partira de Luís de Montalvor e de Ronald de Carvalho que no Brasil tinham projectado criar uma publicação «Orpheu» – destinada a provocar uma renovação do gosto e a reunir novos desejos e características de arte e de beleza.

Acolhida entusiásticamente a idéia, por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, que em Lisboa procurava agitar idêntico movimento renovador, foi decidida a publicação do “Orpheu”, sob a direção de Luís de

Montalvor, chegado havia pouco do Brasil, e de Ronald de Carvalho, que no Rio de Janeiro tinha a sua parte directiva.

O primeiro número da revista, em cuja introdução Montalvor explicava os propósitos e intenção de “Orpheu”, foi, para o grande público, a ruidosa e sensacional revelação da nova escola literária<sup>12</sup>.

Num segundo momento, houve a ligação de António Ferro com o grupo da revista “*Klaxon*” constituído por Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luís Aranha. Esta revista, lançada em São Paulo, circulou de maio de 1922 até janeiro de 1923, inovadora em tudo, do projeto gráfico ao projeto estético<sup>13</sup>.

A passagem por São Paulo do escritor português foi noticiada pelo jornal “Correio Paulistano”, para o qual concedeu uma entrevista e chamou a atenção para a necessidade de se estabelecer um outro intercâmbio entre os modernistas brasileiros e portugueses. Muitos anos depois, Menotti del Picchia assim se referia à visita de António Ferro ao Brasil:

Era a contribuição que Portugal irmão, por uma fatalidade histórica nos enviava para que a aurora da revolução modernista também raiasse ao mesmo tempo nas duas Pátrias” [...]. Por toda forma António Ferro se vinculou ao nosso grupo que, por um ato que lhe conferiria espiritualmente cidadania bandeirante, quis realizar suas núpcias com a noiva amada que deixara em Portugal [Fernanda de Castro]. Linda, culta, artista, aqui chegou para casar-se numa ruidosa festividade apadrinhada pelo nosso grupo rebelde, festa solene e jovial que tomou o carácter de uma comovida e fraterna confraternização luso-brasileira<sup>14</sup>.

Num terceiro momento, a vinculação de António Ferro com o Brasil foi de carácter oficial, quando vem ao país em Embaixada Extraordinária, em setembro de 1941. O objetivo de sua visita ao Brasil era difundir junto às autoridades brasileiras e aos membros da Colônia Portuguesa do Rio de Janeiro e de São Paulo uma mensagem positiva das realizações do governo de Salazar, principalmente no que se referia à “Criação do Mundo Atlântico”. O ponto alto da visita de António Ferro é a assinatura do acordo cultural luso-brasileiro, no qual se criou convênio com o Departamento de Imprensa e Propaganda, do qual resultará “Atlântico: revista luso-brasileira”<sup>15</sup>.

“Atlântico”, apesar de ter sido fruto de um acordo cultural luso-brasileiro e de apresentar-se ao público-leitor como uma publicação oficial, reuniu intelectuais de diversas escolas estéticas, literárias, historiográficas ou sociológicas e de posições político-ideológicas antagônicas. “Orpheu” também reuniu intelectuais de ambos os lados do “lago lusitano” – o Oceano Atlântico, assim denominado por Oswaldo Aranha –, sob o manto de um projeto literário ou de uma “nova escola literária” que entrelaçaria “simbolistas”, “modernistas” e “vanguardistas”<sup>16</sup>.

Ambas as revistas conectavam os intelectuais no “plano da arte e do pensamento”, cujos pilares para essa ponte intercontinental tinham assento nas margens do Tejo, no litoral africano, nas praias sul-americanas e nas ilhas atlânticas.

Nas páginas de “Atlântico”, encontram-se escritores de Portugal insular, como Vitorino Nemésio, com “O Ilhéu Emigra”; de Portugal continental, encontra-se Almada Negreiros, com “Prefácio ao Livro de qualquer poeta”; encontra-se também um filósofo e professor de Língua e Literatura Grega, Eudoro de Souza, com “O Problema da Filosofia Portuguesa” e “As Núpcias do Céu e da Terra”, o qual morou e lecionou no Brasil, na Faculdade Catarinense de Filosofia (o embrião dos Centros de Comunicação e Expressão e de Filosofia e Ciências Humanas e, conseqüentemente, dos Cursos de História, Geografia, Filosofia e Letras da Universidade Federal de Santa Catarina), a partir da sua implantação em 1955, e na Universidade de Brasília.

“Atlântico” mostrou a dimensão da política cultural dos dois países ligados pela língua portuguesa, por um passado de séculos de colonialismo, vivenciando o Estado Novo português e brasileiro, o que para uma analista “era a síntese de mais um lustro de século de campanha luso-brasileira, de processo de formação da intimidade luso-brasileira. Desde a primeira década do século XX, vários eventos culturais e/ou políticos empreendidos por Portugal e apoiados pelo Brasil foram cimentados com o discurso da ‘Política do Atlântico Sul e da lusitanização’: a consciência do comum destino atlântico entre Brasil e Portugal, o que só aconteceria de fato, segundo os que nela se debruçaram, pelas relações comerciais, científicas, literárias e artísticas. Os eventos, além de “realmente acontecidos”, eram recorrentemente citados, lembrados, reatualizados, ganhando a força de duplo efeito: o fato em sua realização física, temporal e espacial, e o fato em sua condição simbólica, revitalizado no e pelo discurso de aproximação luso-brasileira”<sup>17</sup>.

Esta revista luso-brasileira mostra duas vertentes: a primeira é a dimensão cultural nas relações internacionais, como o discurso do Embaixador João Neves da Fontoura (“Atlântico”, n.º 4, 1943) à guisa de explicar o acordo luso-brasileiro e os seus

desdobramentos: revistas, concursos literários, prêmios, visitas de intelectuais e artistas, solenidades, colóquios, entre outros. A segunda vertente mostra o papel do Estado como “mecenas” da cultura em quaisquer artes, que abrange um amplo espectro de intelectuais e artistas.

Também colaboraram em “Atlântico” da estreante Clarice Lispector, com “Os Bonecos de Barro”, aos tarimbados críticos literários Tristão de Ataíde e Álvaro Lins. Este último escreveu sobre “Casa Grande & Senzala” (1933), obra de Gilberto Freyre, que revolucionou o pensamento social brasileiro com o “mito da democracia racial” (“Atlântico”, n.º 6, 1945), e depois com a publicação de “O mundo que o português criou” (1940), obra que difundiu o luso-tropicalismo<sup>18</sup>. Álvaro Lins, talvez o crítico literário mais importante da década de 1940, foi descrito como o “imperador da crítica brasileira”, o “regente da literatura”, “o mestre da crítica”, o “prefeito dos críticos”, responsável pela “reitoria das letras brasileiras”. O poder destes críticos era tal que suas opiniões afetavam tanto a avaliação das obras literárias como a venda de livros ou, ainda, a legitimação e a consagração pelo público dos escritores<sup>19</sup>.

Nas páginas da “Atlântico”, Tristão de Ataíde faz uma ode à comunhão luso-brasileira, sob a forma de poesia, “Vozes”, evocativa da natureza brasileira ao estilo do “nacionalismo paisagístico”, com características ufanistas (“Atlântico”, n.º 2, 1942). No verso sobre as raízes culturais ibéricas, o autor buscou os pontos da identidade luso-brasileira: a religiosidade herdada do catolicismo, as características de um país agrário e o homem “simples” que colonizou o Brasil.

Ouço os meus antepassados!  
Êsses filhos humílimos dos campos  
Que na velha gleba portuguesa  
Anónimos, analfabetos mas honrados,  
Não sabiam resolver uma equação  
Não sabiam inglês nem alemão

Nem fazer sequer um brinde à sobremesa,  
Mas sabiam descocar um campo agreste,  
Manejar o machado com destreza  
Distinguir do vinho novo o vinho velho,  
E, aos domingos, resar à Santa Virgem  
na missa do Senhor Cura,  
... mais a Maria!

Quando o Silêncio se faz, assim, assim  
Ouço Portugal cantar dentro de mim.

No afã de descrever o Brasil, segue o estilo da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, e “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso: a “brasilidade” exacerbada com coqueiros, carnaúbas, embaúbas, canaviais, com pássaros, florestas, lendas, vaqueiros, tropeiros, jangadeiros, e com todos os ingredientes que glorificavam a terra e o homem brasileiros, temas tão propalados pelo projeto estético e político do Estado Novo.

Vozes dos coqueirais das praias lá do Norte  
Vozes das carnaúbas  
Vozes das embaúbas  
Vozes dos canaviais cantando com o vento  
Vozes dos pássaros de lenda, nas florestas que nunca vi  
Vozes dos tatús noturnos do alto do Macabu  
Vozes das chinãs do Sul  
Das malvadas do Norte,  
Dos jangadeiros, dos tropeiros, dos vaqueiros,  
Daqui, dali, de lá, de cá  
De não sei de onde  
De todo o Brasil  
Vozes

E no silêncio austero assim, assim  
Ouço o Brasil cantar dentro de mim.

Neste mesmo número, o jornalista português Augusto de Castro escreveu sobre a “Juventude e esplendor do Brasil”, evocando a majestade e a opulência da natureza brasileira e cita Stephan Zweig: “O Rio de Janeiro é a natureza feita cidade”. O autor chamou a atenção para a matriz da raça, do pensamento, da arte e da civilização brasileira, que é portuguesa. Este artigo enfatizou a “Marcha para Oeste”, tão propalada pelo Estado Novo brasileiro, que visava a uma política de colonização; o mote “Brasil, país do futuro” difundido por Stephan Zweig no livro homônimo; a “brasilidade modernista”; a renovação da literatura brasileira desde “Os Sertões”, de Euclides da Cunha; “Capitães de Areia”, de Jorge Amado; e, depois, fez uma apologia ao “acordo cultural Lourival Fontes – António Ferro”, em que, para o escritor português, “O caminho que liga Portugal ao Brasil é uma rota atlântica, mas é também, e sobretudo, uma estrada espiritual”.

“Atlântico” apresentou-se ao público com um bom projeto gráfico, muito aquém ao das revistas brasileiras “*Klaxon*” e “Festa”. Alguns artistas gráficos de Portugal e do Brasil ilustraram essa revista, inclusive com xilogravuras, como Manuel Lapa, Santa Rosa, Cícero Dias, Manuel Ribeiro de Pavia, Bernardo Marques, Magalhães Filho, Ofélia Marques, Roberto Araújo, Frederico George, Abel Manta, Carlos Botelho, António Duarte, Irene Lapa, Jorge de Matos Chaves e Maria Franco, entre outros.

As obras de arte que compõem esta revista não são objeto de crítica de arte, nem de artigos de seções de arte. “Atlântico” apresenta uma seção “Fora do Texto”, na qual obras de arte portuguesas e brasileiras são expostas, como o “*Ecce Homo*”, da Escola Portuguesa, de autor desconhecido da segunda metade do século XV; “Igreja de São Francisco de Assis”, do século XVIII, em Ouro Preto, cujo projeto foi de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho; “Estátua do Profeta Jonas”, do adro da Igreja Bom Jesus de Matosinho, do século XVIII, em Congonhas do Campo, esculpida em pedra-sabão também pelo Aleijadinho; “Fumo”, desenho para um dos afrescos do MES, de Cândido Portinari (1903-1962); “Retrato”, desenho de José Almada Negreiros; “Antero”, ponta-seca de Abel Manta; “Mulher na janela”, de Cícero Dias (1907-2003); “Dona Margarida Moreira”, de Domingos Vieira; “ilustração para o livro de Cesário Verde”, de Carlos Botelho; “Lisboa Noturna: Alfama”, de Cristiano Cruz; “Angra”, gravura do livro de Linschot; “Políptico de São Vicente”, de Nuno Gonçalves; “D. Sebastião”, primeira página da partitura de Ruy Coelho; “Um Concerto de Amadores”, de Columbano Bordalo Pinheiro; “Senhora Vestida de Preto”, de Henrique Pousão; “Escola de Samba”, de Santa Rosa (1909-1956); “Viola Minhota”, de Eduardo Viana; “Senhora e Menina”, de Noêmia Mourão (1912-1992); “Imbondeiro”, de Neves e Sousa; “Santo António”, da Escola Portuguesa da primeira metade do século XVI; “Pintura Brasileira” (não é especificada a obra), quadro de Tarsila do Amaral (1886-1973).

Nesta seção “*Fóra do texto*”, os editores privilegiaram os artistas gráficos e plásticos portugueses em detrimento dos brasileiros. A editoria brasileira da revista deu preferência de mostrar um Brasil-Moderno ou o que era consagrado como tal. Prevaleceu o “gosto modernista” nas artes plásticas e a opção pelo passado colonial luso-brasileiro. Naquele momento, o “modernismo” ou as linguagens advindas dessa atualização passavam por um processo de “canonização” e de “oficialização”, com a construção do edifício do MES e das obras de arte encomendadas para compor o seu décor.

Portinari comparece em “Atlântico”, na seção “*Fóra do texto*”, com uma reprodução de “Fumo”, o qual, no original, é um desenho a carvão sobre papel Kraft, com dimensão de 280 cm por 294 cm, datado de 1937. Esse desenho serviu para transporte da pintura mural de “Fumo”, um dos afrescos dos “ciclos econômicos” (vide gravura n.º 38).

No afã de cumprir os seus projetos políticos nacionalistas, o Estado Novo português e brasileiro conseguiram com a revista “Atlântico” formular uma proposta que conjugasse lusitanidade com brasilidade e, conseqüentemente, enveredasse pela “política do Atlântico” estribada na “política do espírito”.

As revistas produzidas no bojo dos acordos e intercâmbios fomentados por Portugal, segundo um analista, mostram a dimensão cultural das relações internacionais:

Pode-se dizer que nestas revistas, os intelectuais portugueses, formados na cultura política nacionalista, objetivavam internamente, ou seja, para Portugal, padronizar tradições, criar propostas educacionais de ler o passado e reforçar valores e tradições como forma de criar cidadãos de um país territorial e lingüisticamente definido. [...] Externamente, para os demais países da Europa, colônias e ex-colônias funcionavam como propagadoras da cultura intelectual portuguesa, como veículos de difusão das idéias nacionalistas, fixando uma memória coletiva de sua tradição e mostrando aos demais países europeus o pendor imperialista positivado pelo discurso de ser “criador de nacionalidades” e, acima de tudo, dialogar com o Brasil na medida em que este era o emblema da positividade da sua política colonialista e serviria como exemplo para a manutenção e legitimação de suas práticas colonialistas, na África<sup>20</sup>.

Se a língua, a literatura e a história serviram para respaldar a “política do atlântico”, a revista homônima serviu muito mais de propaganda de Portugal para o mundo do que como um veículo de discussão de questões intelectuais que preocupavam os dois lados do oceano. Evidentemente, os intelectuais brasileiros vivenciavam o modernismo e resgatavam a tradição, ou seja, a busca das raízes ibéricas. Daí “Raízes do Brasil”, de Sérgio Buarque de Holanda; “Retrato do Brasil”, de Paulo Prado; e “Casa Grande & Senzala”, de Gilberto Freyre. Naquele momento, os “modernistas” brasileiros discutiam o “abrasileiramento” da língua ou tentavam “criar a língua brasileira”, como afirmou Mário de Andrade em carta para diversos interlocutores.

Apesar dos insistentes esforços da agência de propaganda de Portugal, representada por um intelectual do porte de António Ferro, que mantinha uma estreita relação com a intelectualidade brasileira, poder-se-ia afirmar que o diretor do DIP, Lourival Fontes, convergia seus interesses para outro *front*, como o estreitamento das relações culturais com os Estados Unidos, o que resultou na política de americanização do Brasil<sup>21</sup>.

## VAMOS LÊR! : uma revista de variedades

“Vamos Lêr!” circulou de 1936 a 1948, e seu fundador e proprietário foi o escritor Raymundo Magalhães Júnior. A revista pertencia ao grupo das empresas jornalísticas “A Noite”, que era composto do diário “A Noite” e, também, das revistas “Carioca” e “A Noite Ilustrada”. Este grupo, durante o Estado Novo, esteve sob a Superintendência das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União. Até o número 194, de 18 de abril de 1940, aparece no cabeçalho como diretor Raymundo Magalhães Júnior e, como gerente, Vasco Lima. A partir dessa data consta como superintendente do grupo “A Noite”, Luiz Carlos da Costa Netto, e como diretor da revista, Antônio Vieira de Melo. Em 18 de abril de 1946 assume um novo diretor, Pereira Reis Júnior. No número 326, de 29 de outubro de 1942, consta que “A Noite” foi incorporada à União e que assume o seu Departamento de Imprensa Ivens Araújo.

Essa revista apresentou-se no formato de 20 cm de largura por 27,7 cm de comprimento e começou com 83 páginas ilustradas, mas com a escassez de papel durante a Segunda Guerra Mundial passou a 63 páginas. Sua periodicidade era semanal, saía às quintas-feiras, em papel-jornal e custo baixo, no valor de 32\$000 a assinatura anual, o que garantia sua penetração em amplas camadas da população. Os colaboradores da revista eram pagos por seu trabalho intelectual e artístico.

Em suas páginas encontra-se um grande elenco de ilustradores, alguns consagrados como artistas plásticos e gráficos, como Alvarus<sup>1</sup>, Theo<sup>2</sup>, Mendez<sup>3</sup>, Nássara<sup>4</sup>, Augusto Rodrigues<sup>5</sup>, Rosasco<sup>6</sup>, Oswaldo Goeldi<sup>7</sup>, Guevara<sup>8</sup>, Santa Rosa<sup>9</sup>, Seth<sup>10</sup>, Belmonte<sup>11</sup>, Carlos Thiré<sup>12</sup>, Axel Leskoschek<sup>13</sup>, além de Jerônimo Ribeiro, Renato Silva, Orlando Mattos, Euclides Santos, Jorge Bastos, Armando Pacheco e Liselotte.

“Vamos Lêr!” possuía uma plêiade de colaboradores habituais, como Raymundo Magalhães Júnior<sup>14</sup>, Joel Silveira, Milton Pedrosa, Armando Pacheco, Amadeu Amaral Júnior, Guilherme de Figueiredo, Adolfo Morales de los Rios Filho, Jorge de Lima, Osvaldo Orico, Herman Lima, Mariza Lira, Murilo Mendes, Omer Mont’Alegre, Malba Tahan [pseudônimo de Júlio César de Mello e Sousa], Viriato Correia, Cecília Meirelles, Pedro Calmon, Júlio Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes, neto), entre muitos outros.

Essa revista ganhou um novo enfoque com as célebres entrevistas que Joel Silveira e Silveira Peixoto realizaram com notáveis intelectuais brasileiros no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Aníbal Machado, Joracy Camargo, Oduvaldo Viana, Lúcio Cardoso, Marques Rebelo, Amadeu Amaral Júnior, Gilberto Freyre, Érico Veríssimo, Herman Lima e Menotti del Picchia. Posteriormente, Milton Pedrosa passa a entrevistar os intelectuais mineiros, como Alphonsus de Guimaraens Filho, Afonso Silva Guimaraens e Henriqueta Lisboa.

Joel Silveira<sup>15</sup>, no seu livro de memórias “Na Fogueira”, narra com detalhes esta passagem como repórter, cujo roteiro da entrevista foi proposto por Raymundo Magalhães Júnior, o qual acrescentou:

– Não quero que eles falem apenas de seus livros, mas que contem também um pouco de suas vidas. Onde nasceram, onde estudaram, fatos pitorescos, o que estão escrevendo no momento, de que jeito escrevem e a que hora, coisas assim. As entrevistas do Peixoto e as suas abrirão a revista, com fotos do entrevistado, de preferência na casa de cada um e mais uma ou duas caricaturas do Augusto Rodrigues, com quem já conversei<sup>16</sup>.

Além desta série, as reportagens de Joel Silveira tornaram-se sucesso de público, como “Cariocas falam do Rio...”, com o grande artista gráfico Antonio Nássara; passou de repórter a título da reportagem “Não tenho sido outra coisa senão repórter”, na qual foi entrevistado por Raymundo de Souza Dantas. Também, escreveu na página 13 um conto chamado “Diolète” e uma crônica, “Nássara e os apitos”, a qual foi ilustrada com os bonecos de Nássara. Convém acrescentar que Joel Silveira iniciou sua colaboração em “Vamos Lêr!” publicando uma série de artigos sobre personagens da Revolução Francesa, como “Danton – História de duas índoles”, “André Chénier, o helênico da Revolução Francesa” e “Diderot”.

Essa revista notabilizou-se por publicar séries, como, por exemplo, de Belmonte sobre “São Paulo Seiscentista” e “São Paulo Setecentista”, com textos e desenhos deste notável ilustrador, ou “Personagens célebres da literatura de Belmonte”, como de Jacinto e Zé Fernandes, do romance de Eça de Queiroz, “As cidades e as serras”; de Mariza Lira<sup>17</sup>, a série “Relíquias Cariocas”, e artigos sobre folclore nacional.

Outra série interessante consistiu na apresentação da “história em fascículos”, como “O Brasil pela imagem”, de Álvaro Marins, “o Seth”. Ao longo de 92 números, “Vamos Lêr!” expôs ao seu público-leitor alguns episódios da História do Brasil que compreendiam os seguintes capítulos I. A Terra: aspectos naturais; II. Brasil Indígena: vida e costumes do aborígene; III. Brasil-Colônia – século XVI; IV. Brasil-Colônia – século XVII; V. Brasil-Colônia – século XVIII; VI. Brasil-Reino – século XIX; VII. Brasil-Império – século XIX; VIII. Brasil-República – séculos XIX e XX.

O conteúdo desta série limitava-se aos dos conhecidos manuais e dos compêndios de História do Brasil, com uma história factual (*histoire événementielle*) e com uma narrativa épica. A inovação residia no uso de uma linguagem visual, graças à habilidade do seu autor – o Seth –, conhecido ilustrador de revistas. Tal série foi uma apresentação parcelada do livro “O Brasil pela imagem: quadros expressivos da formação e do progresso da pátria brasileira desenhados a bico-de-pena”, por Seth, impresso no Rio de Janeiro pela Editora Indústria do Livro, em 1943, com 188 páginas ilustradas, prefaciado por Max Fleiuss, secretário perpétuo do IHGB, e publicado com o auxílio do DIP<sup>18</sup>.

Também, ganha destaque a série sobre a “Guerra da Independência” do historiador Lucas Alexandre Boiteux (1880-1966), baseada no seu livro “As façanhas de João das Botas” (Rio de Janeiro, Imprensa Naval, 1935. 230 p.il.), com adaptação de Da Cunha Couto, e “Itaparica, Ilha bonita e heróica – sua colaboração na independência do Brasil”, de autoria deste historiador catarinense com desenho de Renato Silva. A saga da imigração italiana no Brasil ganhou espaço nesta revista com a série “Apontamentos para a história da imigração italiana no Brasil”, cuja autoria é de Frida da Mezzana (não foi identificado este autor no meio intelectual brasileiro).

Outro assíduo freqüentador das séries de “Vamos Lêr!” foi Adolfo Morales de los Rios Filho<sup>19</sup>, com “Música do Brasil” (com 5 artigos, de novembro de 1936 a janeiro de 1937), “A dança no Brasil” (com 4 artigos, de julho a agosto de 1938), “Reminiscências do Rio” (com 17 artigos, de janeiro a dezembro de 1939), além de artigos que compõem um panorama da cidade do Rio de Janeiro dos oitocentos e das primeiras décadas dos novecentos, com a sua arquitetura egressa do neoclássico, com suas tradições, usos e costumes. Muitos dos artigos que integraram as séries de “Vamos Ler!” ajudaram a compor o livro “O Rio de Janeiro Imperial”, cuja primeira edição é de 1946<sup>20</sup>.

Entre as séries, encontramos “Impressões Americanas”, de Jorge Amado, que como um “turista aprendiz” descreve várias regiões do continente, como o “Roteiro dos Andes”, cujos caminhos levam aos monumentos do passado pré-colombiano de Cuzco e Machu-

Picchu, que compôs o n.º 235, de 30 de janeiro de 1941. Também, o escritor português José Maria Ferreira de Castro, autor do livro “A Selva” (1955), comparece com uma série sobre o Japão, e o poeta Catulo da Paixão Cearense escreve a série “Minha vida de poeta e de boêmio”.

“Vamos Lêr!”, como o próprio nome indica, foi um convite à leitura. O número inaugural, que é de 6 de agosto de 1936, apresenta-se como uma “revista de variedades para a pessoa moderna”. O editorial chama a atenção do leitor para o seu programa de divulgação:

A pressa e o nervosismo do mundo moderno, da era vertiginosa em que nos agitamos, tem modificado hábitos, alterado costumes, mudado muita coisa na maneira de viver dos indivíduos e dos povos. Mas, no meio de toda essa vertigem, de toda essa balbúrdia, dos mil ruídos e dos mil problemas do nosso tempo, subsiste, ainda, o prazer da leitura, filho espontâneo e legítimo da curiosidade intelectual, do espírito especulativo, do desejo insaciável de saber coisas novas, de recrear o espírito, de acumular conhecimentos, de desvendar panoramas desconhecidos e participar do jogo das idéias que agitam o mundo moderno. “Vamos Lêr”, a nova revista que hoje se apresenta ao público, não deseja ser senão isto: uma revista para a sua época, uma publicação para o homem da era dinâmica e trepidante dos zeppelins, dos “records” fantásticos de velocidade, dos “arranha-céus” e da televisão. O homem de hoje, pela natureza das suas múltiplas preocupações, do seu trabalho e das suas obrigações sociais, já não tem, como outrora, lazeres para folhear uma dezena de publicações diferentes, à procura de que lhe agrade. A economia de tempo é o segredo único da vitória do avião, e por ela é que muitos recalcam o medo íntimo e afrontam o perigo, mais imaginário que real, das viagens aéreas. Se houvesse um veículo mais veloz, ainda que mais perigoso, milhares e milhares de pessoas correriam o risco, na ânsia de cobrar tempo. “Vamos Lêr!” quer ser precisamente isto: a revista da época do avião, a revista que poupe tempo ao leitor, evitando a dispersão de interesse entre muitas revistas estrangeiras que não lhe dão satisfação completa e condensando nas suas páginas, no nosso próprio idioma, tudo quanto há de mais interessante, e valendo, por isso mesmo, como um resumo, uma súmula, uma visão panorâmica da imprensa mundial e das idéias e acontecimentos da atualidade. Nas suas páginas, os leitores

encontrarão o espelho da nossa época, – desde os grandes debates internacionais às últimas conquistas da ciência, desde fatos palpitantes do momento às discussões literárias e artísticas. Ao lado disso, o registro gráfico do momento, abundante leitura recreativa, constituída por novelas, contos, casos pitorescos, humorismo, problemas e passatempos. “Vamos Lêr!”, cuja finalidade não é só recrear, mas também educar, publicará, ainda narrativas de interesse histórico e geográfico, evocações das grandes personalidades do país e do exterior e terá seleto corpo de colaboradores nacionais e estrangeiros. É, pois, uma publicação que, pelo seu programa e pela sua confecção material, e, ainda, pelo seu baixo custo, em relação com a capacidade aquisitiva das camadas populares, se destina a alcançar o maior número de leitores entre todas as revistas semanais brasileiras. “Vamos Lêr!” será sempre uma janela aberta para o mundo e um permanente convite à leitura.

O editorial indica que esta publicação expressa as necessidades da vida moderna, com o surto de progresso e a acelerada urbanização, aí incluída a rapidez nas comunicações, a velocidade nos transportes e a emergência de novos veículos de comunicação, como o *boom* das revistas e hebdomadários, sejam literários ou de variedades, que eram dirigidos a diversos segmentos da população<sup>21</sup>, o que mostra a preferência do público pelo “texto curto, pela palestra ou pela crônica em detrimento do livro, dos textos de leitura mais exigente”. Por outro lado, as revistas conferiam ao periodismo os tradicionais papéis “como instância de representação e legitimação de indivíduos, grupos e idéias, espaço celebrativo de aspirações e projetos de gerações, suporte quase exclusivo do autor em letra impressa” e contribuiu para a “criação de comunidades leitoras”, principalmente o público feminino<sup>22</sup>.

“Vamos Lêr!” se apresenta como uma miscelânea de assuntos. Por exemplo, no número inaugural, escreveram o poeta mineiro Murilo Mendes<sup>23</sup>, sobre os “Tipos da vida cotidiana”, e o jornalista, cronista e dramaturgo Henrique Pongetti<sup>24</sup>, sobre “O fracasso do silêncio na arte de Chaplin”. Encontram-se ainda “páginas de beleza”, humorismo, contos, novelas e variedades.

Ao longo dos seus 12 anos de circulação ininterrupta, encontram-se seções de curiosidades, como vamos rir; não vamos rir; coisas do arco da velha; sorriso da História; cinema; astros e estrelas; agora conto eu...; notas recolhidas; páginas para reler; Página 13, onde escreviam sobre os mais variados assuntos, como “O amor de Nazira”, por Malba

Tahan, Carlos Drummond de Andrade com “Teatro daquele tempo”; nunca se sabe; estória-em-quadrinhos “Seu Munduca, Sinhá e Chiquita: A família Pagode”, assinada por M. Pereira Reis; a seção “Como eles são na intimidade”, que substituiu “O grande homem em chinelos”, em que personalidades públicas (artistas plásticos e gráficos, escritores, críticos literários e de artes, músicos, poetas, políticos, etc.) contavam o que mais gostavam de fazer fora do seu *métier*; “Lembra-se disso?”, por Terra de Senna; “Doentes célebres”: Vatel, Stendhal, George Sand, Leonardo da Vinci, Stephan Zweig, entre outros, por Gastão Pereira da Silva; “Da caixa ao ponto”, por Luiz Rocha, que abordava aspectos do meio teatral e do *métier* do ator; “Revista do livro”, que substituiu o “Panorama Literário”; Cecília Meireles, com a parte da literatura infantil da “Revista do Livro”; “Flagrantes Brasileiros”, em que Jacy Rego Barros descrevia episódios da história como a revolta do “Quebra-Quilos”, tradições, lendas e costumes nordestinos; “Carta de Nova York”, por Donatello Grieco; “Cartas de moças”, uma espécie de “consultório sentimental” em que moças escreviam contando problemas afetivos e sentimentais e eram respondidas por intelectuais como Emil Faraht e Manuel Bandeira; Rubem Braga, que estreou uma seção “Cartas para Rubem Braga”; Alziro Zarur, que escrevia sobre assuntos relacionados ao novo veículo de comunicação de massas: o rádio; Amarylio de Albuquerque, que colaborava na seção “De Música”, e a bailarina Eros Volússia, que escrevia sobre dança. Entre as novidades apresentadas pela revista, encontram-se uma propaganda massiva do Cassino da Urca; visitas de personalidades como a do ator norte-americano Douglas Fairbanks Júnior ou de Walt Disney ao Brasil, vistos como “embaixadores da política da Boa Vizinhaça” do governo Roosevelt; e a notícia do espetáculo musical “Joujoux e Balangandãs de 1941” na sua segunda versão, que foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob o patrocínio de D. Darci Vargas, produzido pelo empresário Joaquim Rolla e dirigido por Luís Peixoto (*expert* em teatro de revista)<sup>25</sup>.

No afã de seduzir o leitor, “Vamos Lêr!” aproxima-se de um almanaque com este elenco de variedades, seguindo o exemplo dos seus congêneres mais populares, o que incluiria um grande número de matérias destinadas à pura distração, como charadas, piadas, concursos, enquetes, casos humorísticos, e anúncios de propaganda e informações úteis à grande maioria da população<sup>26</sup>.

Entretanto, o que a diferenciava de um almanaque é que ela se estruturou com uma forte vertente literária, a qual apresentava crônicas, contos, romances, poesias, novelas e excertos de livros de nomes da literatura nacional e internacional, que posteriormente foram consagrados pela crítica e pelo público. Das páginas de “Vamos Lêr!”, começou a

despontar uma nova safra de romancistas, poetas, contistas, cronistas e repórteres, que marcaram toda a segunda metade do século XX, como Clarice Lispector, que fez reportagens como “Uma hora com Tasso da Silveira” e “Uma visita à casa dos expostos”, além dos contos intitulados “Trecho” e “Eu e Jimmy”; Dinah Silveira de Queiroz, com um conto “Meu tio Valdomiro”; o cronista Rubem Braga, com “O morro não é dos malandros”; Érico Veríssimo, com “Aconteceu nos Estados Unidos”; Jorge de Lima, com “Tipos da vida cotidiana”; Luiz Martins, com “A cidade sem monumentos”; Josué Montello, que colaborou com os artigos sobre “Camillo Castelo Branco” e “Sylvio Júlio, o teimoso”; Fernando Sabino, com o conto “Alucinação”; e Murilo Rubião, com “Ladrões mineiros”.

Havia uma seção intitulada “Panorama Literário”, que apresentava determinado escritor e sua obra, como Menotti del Picchia, Affonso Celso, Dumas Filho, Silvio Romero, Antônio Ferro, Carlos Drummond de Andrade; também divulgava os lançamentos de livros e novidades do mercado editorial e difundia a música, a dança, a dramaturgia e as artes plásticas e gráficas.

“Vamos Lêr!” não privilegiou nenhuma escola literária ou estética, como o que se convencionou chamar de modernismo, romantismo, simbolismo, parnasianismo, pré-modernismo, literatura regionalista, naturalismo, romance histórico, biografias, etc. Ao longo dos seus mais de quinhentos números, encontra-se uma única reportagem de capa versando sobre obra literária. Trata-se de “A Moreninha”, de Joaquim Manoel de Macedo. Tal livro era herdeiro do romantismo, que aguçava a “sensibilidade romântica” e deu origem ao “mito sentimental”, tão ao gosto das moças sonhadoras, leitoras de revistas de variedades. As efemérides fizeram parte da estrutura da revista, como o número comemorativo ao centenário de nascimento do poeta Fagundes Varela (1841-1875), ou os festejos comemorativos ao 5º aniversário de “Vamos Lêr!”, com jantar de gala no Cassino da Urca e com a presença de personalidades da política e das artes.

Essa revista apresentava um leque de opções para todos os gostos, desde obras de estreantes até de autores consagrados pelo público e pela crítica, como um livro de um escritor popular como Catulo da Paixão Cearense, “Um boêmio no céu” ou “Um caboclo brasileiro”; um romance de Emil Farhat, “Os homens sós”; “Infância” de Graciliano Ramos; um conto de Mário Souto Maior, “A moeda”; uma poesia de Mário Quintana, “Canção do Primeiro Ano”; um romance de apologia ao regime que se instaurou em 1937, do diretor do DIP, Amílcar Dutra de Menezes, “O futuro nos pertence”; excerto do livro de José Lins do Rego “Água-Mãe”, que está como “A casa mal assombrada”; crônica de

Dalcídio Jurandir, “Fora, o pintor e o violonista”; “Borboleta”, poesia de Casimiro de Abreu; “Estrangeira”, conto de Alcides Maya; “Urupês”, conto de Monteiro Lobato, que celebrizou seu personagem-símbolo, Jeca Tatu; excerto de “Clara dos Anjos” de Lima Barreto, que está como “O carteiro”; excerto de “Iracema” de José de Alencar; “Expição”, poesia de Fagundes Varela; “Uma carta que deve ser lida por todas as mães brasileiras”, de Júlia Lopes de Almeida; um romance naturalista “O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo; um conto de João do Rio, “A aventura de Rozendo Moura”; um conto de Monteiro Lobato, “A colcha de retalhos”; “Os comendadores”, de Mário Sette; “A última aventura de Simão Sampaio”, de Osvaldo Orico; “A gargalhada”, de Orígenes Lessa; o conto “A mulher do coringa”, de Gustavo Barroso; Cyro dos Anjos, com “Recordações do antigo tempo”; e Murilo Miranda, com o conto “Manhã de Sol”.

Alguns autores brasileiros foram discutidos, como “Manuel Antônio de Almeida, pintor de costumes”, por Mário de Andrade, no n.º 245, de 10 de abril de 1941, em que o escritor paulista discorre sobre o autor de “Memórias de um Sargento de Milícias” (1855). Henrique Chamberlain discorre sobre um ensaio de Erico Veríssimo feito para o público estrangeiro: “Brazilian Literature: an outline”, publicado nos Estados Unidos em 1945, que só foi publicado recentemente no Brasil, com o título “Breve História da Literatura Brasileira” (1995). O escritor Moysés Vellinho comenta “Não há intenções políticas nos romances de Erico Veríssimo”; o escritor Augusto de Lima Júnior discorre sobre as líras de Tomás Antônio Gonzaga em “Marília de Dirceu” (1792), com “O amor infeliz de Marília de Dirceu”; o escritor Euclides da Cunha é analisado por Gilberto Freyre; várias biografias de membros da Academia Brasileira de Letras são apresentadas, como a de Olegário Mariano Carneiro da Cunha, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Francisco José de Oliveira Vianna, Rui Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, entre outros; com o título “Confissões” de Luiz Martins, Aníbal Machado, Monteiro Lobato e Menotti del Picchia, estes intelectuais expunham questões sobre a criação literária e emitiam opiniões sobre o meio intelectual brasileiro.

Os escritores brasileiros e suas obras são revisitados, seja na escolha de um conto, seja na Página 13 ou no Panorama Literário. Por exemplo, o escritor mineiro Eduardo Friere fala do livro “O amanuense Belmiro” (1937), de Cyro dos Anjos; a crítica literária Lúcia Miguel Pereira revisita “O Indianismo de Gonçalves Dias”; os editores da revista falam das obras completas de Monteiro Lobato e de Menotti del Picchia, que saíram, respectivamente, pelas editoras “Brasiliense” e “A Noite”, em 1946; Manoelito de Ornellas comenta a literatura regional gaúcha; “A poesia de Jorge Medauar” é comentada por

Hildon Rocha. A literatura era transmitida pelas ondas da Sociedade Rádio Nacional, como a crônica de Genolino Amado “A Folha de Ouro” (a Rádio Nacional, a PRE 8, fora integrada à Superintendência das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União). Entre os contos escolhidos pelos intelectuais, destacam-se “Joaquim Mironga”, de Afonso Arinos, por Alcides Maya, “Plebiscito” de Arthur Azevedo, por Dalcídio Jurandir, “Gaetaninho” de Alcântara Machado, por João Alphonsus.

As reportagens de Armando Pacheco, Silveira Peixoto, Ary de Andrade, Joel Silveira e a colaboração ocasional de Niomar Moniz Sodré com interessantes entrevistas com escritores propiciavam uma radiografia do campo literário brasileiro e, quiçá, internacional: “Como escrevi Juca Mulato – uma entrevista com Menotti del Picchia”, por Armando Pacheco; Silveira Peixoto, que, na seção “Correio Literário de São Paulo”, entrevistou Nelson Werneck Sodré; Ary de Andrade, que publica “O ‘maquis’ Beatrix Reynal”, em que a poeta e romancista nascida no Uruguai e que vivia no Brasil no decênio de 1930 e 1940 comentava a resistência francesa e a sua obra “*Poèmes de Guerre*”, “*Au Fond du Coeur*” (publicado pela Editora Pongetti) e escrevia o romance “*Marie, la simple*”; com reportagem de Ary de Andrade, “O mundo do após guerra: Lúcio Cardoso”, em que o autor do romance “Crônica da Casa Assassinada” expõe seu ceticismo quanto ao mundo do pós-1945; na reportagem de Joel Silveira, “Almir de Andrade – músico, professor e contista”, o número 193, de 11 de abril de 1940, que retrata a polivalência deste intelectual: Almir Bonfim de Andrade (1911-?), bacharel em Direito, professor de Psicologia e Lógica no curso complementar da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, que regeu a mesma disciplina no Colégio Universitário da Universidade do Brasil, foi professor da primeira cadeira de psicologia de nível universitário na Faculdade Nacional de Filosofia, colaborou em importantes revistas e hebdomadários nacionais, como “Literatura”, “Dom Casmurro”, “Boletim de Ariel”, “Lanterna Verde”, e na “Revista do Brasil” exerceu a função de crítico literário. Foi nesta revista que o artigo chamou a atenção de Vargas ao escrever uma crítica circunstanciada dos cinco primeiros volumes da “Nova Política do Brasil” e recebeu uma proposta do DIP para escrever um livro sobre a evolução histórica do Brasil, cujo resultado está em “Força, cultura e liberdade: origens históricas e tendências atuais da evolução política do Brasil” (Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1940). Essa obra de Almir de Andrade procura vincular o governo Vargas às raízes culturais brasileiras, à tradição. Desta empreitada, surgiu o convite para dirigir a revista “Cultura Política”, porta-voz da ideologia estadonovista<sup>27</sup>.

No panorama da literatura internacional, encontra-se uma plêiade de escritores, principalmente contistas, romancistas e poetas, como John dos Passos com “Paralelo 42”, “Dinheiro Graúdo” e “1919”; Selma Langerdoff com “Noite Santa”; Katherine Mansfield com o conto “Felicidade”; Émile Zola com “O Paraíso das Damas”; Máximo Gorki com “O canto de Falcão”; León Tolstoi com “Recordações de Sebastopol: o quarto bastião”; Guy de Maupassant com “Mademoiselle Perola”; Conan Doyle com “O funil de couro”; H. G. Wells com “O homem que fabricava diamantes”; excerto do livro de Stephan Zweig – “Brasil, país do futuro”; “O médico e o monstro”, de R. Stevenson; Agatha Christie com “O apartamento nº 4”; Charles Dickens com “Os cinco contos do Natal”; T. S. Elliot com “A função da sátira”; “Madame Bovary” de Flaubert; Gabriela Mistral com um artigo sobre a “Estátua da Liberdade”; “O motu contínuo”, conto de Oscar Wilde; “A procissão”, um capítulo de “O arco de Santana”, de Almeida Garret; “A civilização futura”, por León Tolstoi; “As rosas”, por Anatole France; George Sand (Amandine Aurore Dupin, Baronesa Dudevant) com “História da minha vida: meus primeiros anos” ou “Em busca do amor”; “Fumaça”, romance de Ivan S. Turgueneff; o dramaturgo irlandês George Bernard Shaw (1856-1950) com considerações sobre a bomba atômica, o socialismo e a poligamia; do escritor H. G. Wells, “Comentários à margem da Feira de Nova York”, de 1939; o dramaturgo e romancista italiano Luigi Pirandello (1867-1936), com o conto “Lições de Bom Senso”; Aldous Huxley, com o conto “Túneis Verdes”; Thomas Hardy, com o conto “A bem amada”. Entre os poetas, destacam-se o inglês Rudyard Kipling com “A porta das cem dores” e o indiano Rabindranath Tagore (1861-1941).

Entre os escritores estrangeiros que circularam nas páginas de “Vamos Lêr!”, no número 193, de 11 de abril de 1940, encontra-se uma nota de redação que fala de um livro francês sobre Getúlio Vargas, do escritor e jornalista Jean Gerard Fleury, publicado pela editora Plon, de Paris. Este livro descreve a vida de Getúlio Vargas desde as suas origens até a ascensão ao poder, o que denota o caráter biográfico da obra. O escritor austríaco Stephan Zweig, que viveu no início da década de 1940 no Brasil, despertava o interesse da imprensa pela sua obra e pela sua vida de refugiado do nazismo. Encontrou-se um excerto do seu livro “Brasil, país do futuro” (1941), que é um dos “retratos” do Brasil com os mitos da “democracia racial” e da “cordialidade” e retoma o “(re)descobrimento” do paraíso terrestre; além de reportagens D’Almeida Victor, nas quais entrevistou o escritor austríaco, uma com o título “Revelações curiosas da vida de Stephan Zweig” publicada no número 218, de 3 de outubro de 1940, e outra com o título “Em quarenta anos de vida literária, me orgulho de nunca ter escrito um livro por outra razão que a da paixão artística

e jamais visando uma qualquer vantagem pessoal ou interesse econômico”, publicada no número 273, de 23 de outubro de 1941, na qual se defende das críticas que sofria por ter escrito “Brasil, país do futuro”, onde, ao exaltar as grandezas do país e ao ressaltar o espírito – puro, pacífico e harmonioso – do povo brasileiro, omitiu a política do Estado Novo que o oprimia. Com o trágico falecimento de Zweig e de sua companheira Lotte, em pleno carnaval de 1942, em Petrópolis, a imprensa brasileira explorou exaustivamente o assunto e, no número 291, de 26 de fevereiro de 1942, a revista “Vamos Lêr!” publicou matéria com o título “O sombrio capítulo final da vida do narrador de biografias dramáticas”, em que a vida do autor de biografias como a de Maria Antonieta, Maria Stuart, Joseph Fouché, Erasmo de Roterdã e dos retratos literários de Dostóievski, Balzac, Dickens, Kleist, Hoederlin, Nietzsche, em alguns aspectos se assemelhava a dos seus biografados. O poeta J. G. de Araújo Jorge publicou na Página 13 a crônica “Zweig e um compromisso”.

Nas páginas de “Vamos Lêr!”, a história e os historiadores aparecem na forma de crônicas, como a de Raimundo Magalhães Júnior sobre “Solano Lopez, Imperador”; na forma de efemérides ou descrições de “grandes vultos”, como a série de reportagens de Henrique Lutgardes Cardoso de Castro e Petronilha Pimentel, intitulada “A História dos grandes vultos militares da atualidade no Brasil”, em que destaca a alta oficialidade do Exército brasileiro, que naquele momento de conflagração mundial estava na *front* europeu para lutar ao lado dos Aliados ou em postos importantes de comando. Daí a ênfase na “heroicização” dos militares, como o General-de-Brigada Valentim Benício da Silva, General-de-Divisão João Batista Mascarenhas de Moraes, General-de-Brigada Francisco de Paula Cidade, General-de-Divisão Estevão Leite de Carvalho, General-de-Divisão José Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, General-de-Divisão Pedro Aurélio de Góes Monteiro, General-de-Brigada Oswaldo Cordeiro de Farias, General-de-Brigada Boanerges Lopes de Souza, General-de-Brigada Zenóbio da Costa. Este último mereceu a capa do número 426, de 28 de setembro de 1944, com a manchete “General Zenóbio da Costa: um dos bravos da gloriosa FEB”. Entre os “historiadores-militares” que colaboraram nesta revista está o general João de Lima Figueiredo, com “Os condestáveis da nossa História” e “Borracha – termômetro da Amazônia”, e com a divulgação de sua obra “Terras de Mato Grosso e da Amazônia” (1939), publicada pela editora “A Noite”.

Além do historiador português Jaime Cortesão com “Caravelas de Portugal e Caravelas do Brasil” e “A carta de Pero Vaz de Caminha”, que é um trecho do seu livro com o mesmo título (Rio de Janeiro, 1943), encontra-se a colaboração de Pedro Calmon

com vários artigos como “Visões de Portugal: imagens do Brasil”, “O pampa e sua alma: o gaúcho”, “Igrejas da Bahia”, “Pedro II e Mitre”, “Monarquias para a América”, “Thomaz Guido e sua influência na Corte Brasileira”, “A alvorada de Caseros: como caiu Rosas”, “Tiradentes, vítima propiciatória”, “Camões: poeta, político e social”, excerto do livro “O Estado e o Direito nos Lusíadas”, “Impressões de Portugal: Palácios Reais”, “O segredo de Queluz”, “Através da História: Manuelita Rosas no Brasil”, “Um distribuidor de coroas sul-americanas: a missão Santo Amaro”, “A entrevista de Jataiti-Corá” (em que narra a entrevista dos Generais Mitre e Flores com Solano Lopez), “História Diplomática do Brasil”; Hélio Vianna com “O Império e os agricultores”, “O Império e os diplomatas”, “O Império e os militares”, “O Rio de Janeiro nos primeiros anos”, “Um poeta satírico – o Padre Corrêa de Almeida”, “O Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis”, “Martim Francisco – o mais sarcástico dos brasileiros”; de Basílio de Magalhães, “As lendas em torno da lavoura do café”; Rocha Pombo, em “páginas para reler”, rerepresentando o poema épico “O Caramuru” (1781), do Frei José de Santa Rita Durão; Oliveira Martins, com “Perfis de homens de Estado”; o Professor Dicomôr de Moraes, com “Caxias e Feijó e a histórica entrevista de Sorocaba”; José Teixeira de Oliveira, com “Cartas históricas: considerações em torno da correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina”.

A História apresentada em “Vamos Lêr!” privilegiou fatos e indivíduos, assumindo uma postura de história política, militar e diplomática no sentido tradicional do termo, além de um caráter monumental. A monumentalidade da História do Brasil apresentada na série “A História dos grandes vultos militares da atualidade” e nas narrativas dos historiadores que escreviam nas suas páginas pode ser atribuída à conjuntura da Segunda Guerra Mundial, com destaque para a “história militar e seus heróis”. Contudo, essa história associada à monumentalização não se esgotou nessas circunstâncias, e sua duração no tempo é um bom indicador das sólidas bases que a proposta estadonovista construiu, como aponta Ângela de Castro Gomes<sup>28</sup>.

Interessante ressaltar que os historiadores de ofício que escreveram nas páginas de “Vamos Lêr!”, como Basílio de Magalhães, Hélio Vianna e Pedro Calmon, tinham projeção nas instituições culturais e eram assíduos colaboradores das publicações “oficiais” do regime, como a “Cultura Política”, que integrava um conjunto de publicações do Estado Novo que visava à propaganda do regime a partir da mobilização de recursos culturais. Basílio de Magalhães escrevia numa seção intitulada “Evolução Social”, que integra o conjunto maior “Brasil social, intelectual e artístico”. A mais importante delas é “O povo

brasileiro através do folclore” (a seguir “Folclore”), que sugestivamente propunha-se a realizar um projeto de “bandeirantismo cultural” através do território desconhecido das tradições populares<sup>29</sup>. Hélio Vianna colaborava na “Atlântico” e na “Cultura Política”, com frequência na seção “História”, com artigos como “História das guerras brasileiras”, “A pequena imprensa dos últimos meses do 1º Reinado”, “Cipriano Barata e as sentinelas da liberdade”, “O repúblico: Antônio Borges da Fonseca (1808-1872)”, “O tribuno do povo e das garrafadas” (1831), além de colaborar com a seção “Movimento bibliográfico”, em que publica “A história do Brasil no quinquênio 1937-1942”, com dados atualizados do recente mercado editorial brasileiro, com destaque para o lançamento das coleções “Documentos Brasileiros”, da Livraria José Olympio, “Biblioteca Histórica Brasileira”, da Livraria Martins, a série de História da ABL, entre outros<sup>30</sup>. Em ambas as revistas, este historiador deu ênfase à história do período imperial brasileiro, com todos os ingredientes necessários a uma narrativa épica e preñe de heróis nacionais: com guerras, com “sentimento nacional”, com homens valentes e destemidos. Pedro Calmon, além de vasta obra histórica centrada no período imperial, ocupou importantes cargos no cenário educacional e cultural brasileiro, como conservador do Museu Histórico Nacional (1925), membro do IHGB e da ABL, deputado estadual e federal pelo Estado da Bahia, Professor do Colégio Pedro II, catedrático de Direito Público Constitucional e diretor da Faculdade de Direito e reitor da Universidade do Brasil.

Encontramos em “Vamos Lêr!” a notícia de um “Curso de Metodologia de História do Brasil”, do Professor Jonathas Serrano, que consta do seu número 263, de 14 de agosto de 1941. Tal proposta deve-se ao fato de o autor ter sido professor de História da Civilização do Colégio Pedro II e da Escola Normal do Distrito Federal, além de autor de manuais escolares, como “Epítome da História Universal” (Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1912), obra que em 1937 estava na décima sétima edição, e “Epítome de História do Brasil”, cuja primeira edição é de 1931. Escreveu duas obras fundamentais para os professores de História: “Metodologia da História na aula primária” e “Como se ensina História” (1935). O Professor Jonathas Archanjo da Silveira Serrano (1885-1944), como militante das causas educacionais, integrou o Conselho Nacional de Educação (criado pelo Decreto n.º 19.850, de 11 de abril de 1931) como representante do ensino secundário oficial, conforme consta da lista de 10 de julho de 1936, quando, sob a presidência do ministro Capanema, realizou eleições internas para a montagem das listas tríplices, com base nas indicações feitas para as diversas categorias de ensino previstas pela Lei n.º 174, de 6 de janeiro de 1936, e a Comissão Nacional do Livro Didático (criada pelo

Decreto-Lei n.º 1006, de 30 de dezembro de 1938), além de ser um dos formuladores dos programas de História em 1940 e em 1942. Este curso de metodologia divulgado por uma revista de variedades chama a atenção para duas questões: primeiro, a valorização da História do Brasil pelo sistema educacional brasileiro, que culminará com a Lei Orgânica do Ensino Secundário – Decreto-Lei n.º 4.244, de 9 de abril de 1942, na qual aparece a divisão da disciplina História da Civilização em História Geral e do Brasil, o que mostra que o “espírito patriótico” se opõe a uma “visão universalista”; segundo, esta revista alcançava amplos segmentos da população, o que denota o intuito de divulgação dos métodos e das estratégias pedagógicas para o ensino da História. Segundo orientação do Professor Jonathas Serrano, as feições didáticas do seu compêndio, “História da Civilização” (1934, v. 1, p. XV), assim serviriam para a montagem de um capítulo/aula: a) uma rápida vista geral do assunto em menos de dez linhas; b) uma ou duas biografias sumárias dos vultos mais importantes e representativos; c) um quadro cronológico em que figuram somente as datas mais notáveis relacionadas com o ponto; d) um resumo do que é essencial, na hipótese de ser desenvolvida a matéria além da simples biografia e dos episódios; e) uma, duas ou três leituras curtas e sugestivas, que completam quase sempre as biografias e servem para aumentar o interesse do aluno; e f) um vocabulário dos termos empregados capazes de embaraçar os estudantes da primeira série, cujo cabedal de palavras é sabidamente restrito e não raro confuso<sup>31</sup>.

“Vamos Lêr!” promoveu o “encarte” ou “fascículos” na publicação, o que deveria funcionar como estratégia para aumentar as vendas do periódico. Entre os encartes encontram-se os de Jorge Amado com “Castro Alves, o lírico”; Guilherme de Figueiredo com “Miniatura da História da Música”; e Alfred Musset com “Mimi Pinson” e o prático e necessário “Primeiros Socorros aos Acidentes”. O anúncio de “fascículos para colecionar” foi um chamariz recorrente em muitos periódicos, como constatou Ana Luiza Martins nas revistas paulistas entre 1890 e 1922<sup>32</sup>.

Como todas as revistas das décadas de 1930 e 1940, “Vamos Lêr!” produziu vários inquéritos ou enquetes, como “Quem deve ocupar a poltrona n. 18 da Academia Brasileira de Letras?: Basílio de Magalhães, Bastos Tigre, Gastão Pereira da Silva, J. G. de Araújo Jorge, Raul Machado, Jacques Raymundo, Joaquim Thomaz, Jorge de Lima e Martins de Oliveira”; “A guerra, a máquina e o destino do homem”, com respostas de Tristão de Athaíde, Padre Leonel Franca, Barreto Filho, Ezequiel Padilha (chanceler do México), Julián Cáceres (chanceler de Honduras) e Mariano Arguelo Vargas (chanceler da Nicarágua); “O rádio prejudica a literatura?”, um inquérito a propósito de uma advertência

de Paul Valéry”, com respostas de intelectuais como Roquette-Pinto, Peregrino Júnior, entre outros; “O intelectual e a guerra”, com respostas de Marques Rebelo, Tito Batini, Gondim Fonseca; “Qual a famosa obra que o senhor gostaria de ter escrito?”, com respostas de Bastos Tigre, Renato Almeida, Manuel Bandeira, Afonso de Carvalho, Otávio Tarquínio de Souza, Eloy Pontes, Jorge de Lima, Luiz Edmundo, Augusto Frederico Schmidt, José Lins do Rego, Gastão Cruls. O inquérito mais produtivo intitulava-se “As professoras estão com a palavra: uma enquete com as professoras do ensino primário”, em que algumas questões como baixos salários, bibliotecas escolares deficientes, falta de qualificação profissional e escolas pouco dotadas de condições físicas e de materiais didático-pedagógicos constaram nas respostas das entrevistadas. Finalmente, há uma enquete intitulada “Do divórcio no Brasil” com respostas de intelectuais como Monteiro Lobato, Adalgisa Nery, Menotti del Picchia, entre outros, que antecede, em mais de três décadas, o advento do divórcio no Brasil.

A dramaturgia brasileira ganha espaço na revista com o teatro de Paschoal Carlos Magno; com uma reportagem de Silveira Peixoto na seção “Correio Literário de São Paulo”, em que entrevista o ator Procópio Ferreira; com as peças de Joracy Camargo como “Deus lhe pague”, interpretada e consagrada pela companhia de Procópio Ferreira, e “O sol e a lua”, comédia em três atos; com “Baile de Máscaras”, comédia em três atos, de Henrique Pongetti e Luís Martins (1940); com “A Indesejável”, comédia em três atos, de Raimundo Magalhães Júnior (1939); e com “Mascote”, comédia em três atos, de Oduvaldo Vianna e Cleomenes Campos (1940). Abdias do Nascimento estreava uma seção “Do teatro brasileiro”, e Danilo Bastos escrevia “Os bastidores à mostra: ‘a caixa’ – corpo e alma do teatro”.

Como uma revista de variedades, das suas páginas foram lançados concursos literários e de anedotas, campanhas político-educativas, com destaque para o “Concurso de Contos – João do Rio”, cujo primeiro lugar coube ao conto “O carnaval de Maria dos Anjos”, de Ely Rodrigues Corrêa, e o quarto lugar coube ao conto “Bota a mão no meu ombro”, de Lêdo Ivo; o “Concurso Permanente de Anedotas de Papagaio”, o qual incluía três prêmios de mais de 10\$000, cujo objetivo era contribuir para a fixação do tipo desse novo personagem “Zé Carioca”, de Walt Disney; “Um original concurso infantil no rádio brasileiro. A nova pergunta: Como devem colaborar as crianças no esforço de guerra do Brasil?”; o “Concurso infanto-juvenil de caricaturas do presidente Getúlio Vargas”; o concurso promovido pelo “A Noite” e Fox Film do Brasil, para os caricaturistas que melhor conseguem fixar numa charge Carmem Miranda”; concurso promovido pelo DIP

sobre a “Revolução de 30”; concurso “Getúlio Vargas e o lápis: 16 caricaturas e charges do Presidente” e a campanha “Para vencer compremos bônus de guerra”, com a guerra em seu auge, em 1943.

Com a instauração do Estado Novo, em novembro de 1937, “Vamos Lêr!” adquire o perfil de uma publicação “oficial”. O que chama a atenção do leitor é que a revista vai ficando cada vez mais governista. A capa do número 258 aparece com a inscrição “Getúlio Vargas e as crianças”. As matérias de capa são cada vez mais voltadas para os interesses do governo, como o número sobre o “Dia do Trabalhador e os avanços da legislação trabalhista” (04 de maio de 1944). A revista deu ênfase à eleição do presidente Getúlio Vargas na ABL, em 1941, e à sua posse, em 1943, além de anunciar a obra de Getúlio Vargas “A Nova Política do Brasil”, lançada pela Editora José Olympio, em 11 volumes (os cinco primeiros volumes saíram em 1938, o sexto e o sétimo volumes apareceram em 1940, o oitavo em 1941, o nono em 1943, o décimo volume em 1944 e o décimo primeiro foi publicado em 1947).

No afã de promover as realizações do governo, esta revista noticiava conferências, como a do ministro da Educação, Gustavo Capanema, e a do ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra, bem como as conferências de caráter cívico-educativas promovidas pelo MES, que compunham a série “Os nossos grandes mortos”, como a de Gilberto Amado sobre “Rio Branco, o grande chanceler”, e divulgava o programa da Rádio Nacional, “A Hora da Juventude Brasileira”, dirigido pela Professora Lúcia de Magalhães, diretora da Divisão de Ensino Secundário do Ministério da Educação. Entre as políticas culturais do governo, o Suplemento Literário do jornal “A Manhã” ocupou um espaço significativo do número 261 dessa revista, mostrando-o como “um espelho da inteligência brasileira”, inclusive com fotos dos responsáveis pela sua publicação, Cassiano Ricardo, Múcio Leão e Ribeiro Couto. Este jornal funcionou como porta-voz do Estado Novo e, para dirigi-lo, foi convidado o escritor paulista Cassiano Ricardo, que integrou o chamado grupo verde-amarelo, com Menotti del Picchia e Plínio Salgado. Suas idéias políticas estavam em consonância com o novo regime, o que pode ser constatado no seu livro “Brasil no original” (1937), em que defendia a idéia de uma democracia social para o país<sup>33</sup>.

Quando o Estado Novo comemora o seu quarto aniversário, em novembro de 1941, “Vamos Lêr!” publica matéria com o título “O Chefe do Estado Nacional”. O número 351, de 19 de abril de 1943, data do natalício de Getúlio Vargas, mostra o perfil de uma publicação “oficial”. O conteúdo é um panegírico ao presidente e à sua obra, com destaque para a capa, que contém o retrato de Getúlio Vargas desenhado por Armando Pacheco.

Este exemplar da revista é repleto de congratulações e matérias sobre o presidente: a Página 13 apresenta um artigo de André Carrazoni (biógrafo de Vargas, que escreveu “Getúlio Vargas” (1939) e “Perfil do estudante Getúlio Vargas” (1942)): “O mito racista e um discurso do estudante Getúlio Vargas”. Neste número é inserida uma poesia de Lourival Carvalho traçando um perfil de Vargas, intitulada “Um soneto sem a letra A”. O número subsequente da revista mostra a propaganda no Brasil na era Vargas, com destaque para a cinematografia. Até o serviço público federal sob a égide do Estado Novo foi assunto de reportagem de Henrique Luttgardes Cardoso de Castro para o número 257, em que ressalta a criação do DASP e as mudanças nos órgãos da administração federal. Entre as matérias que compunham esta revista consta uma entrevista com o ministro da Justiça, Francisco Campos, cujo título “O Brasil e o seu regime” chama a atenção do leitor para o avanço da legislação trabalhista, previdenciária e sindical e para as políticas públicas nas mais diversas áreas. Também foi publicado “O discurso do ministro Francisco Campos: como se dirigiu ao Brasil através do DIP, o titular da Justiça”.

Também muito noticiado é o prefeito do Distrito Federal Henrique Dodsworth. O n.º 417, de 27 de julho de 1944, comemora o sétimo aniversário da sua administração à frente da edilidade e o vigésimo da fundação da Cinelândia (bairro do centro do Rio de Janeiro, zona comercial, administrativa e de lazer), composto de fotos do prefeito, do presidente da República e da cidade do Rio de Janeiro. Cabe destacar que sob a gestão deste prefeito foi executada uma das reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro que deu origem à Avenida Presidente Vargas. Também, a “Marcha para o Oeste”, que procede do discurso de Vargas como a afirmação de que a conquista da brasilidade seria ultimada por uma política de interiorização do Brasil, consta do n.º 214, de 26 de setembro de 1940. Com a posse do general Eurico Gaspar Dutra na Presidência da República, a capa do n.º 496, de 31 de janeiro de 1946, apresenta a imagem do novo chefe de governo.

“Vamos Lêr!” oferece ao leitor consciente dos problemas sociais e políticos do Brasil artigos como o do arquiteto Henrique Mindlin, “O problema da casa popular para o Brasil” (n.º 482, 25 de outubro de 1945); do sociólogo Gilberto Freyre, “Sociologia” e “Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife”, cuja primeira edição em livro é de 1934, com desenhos de Lula Cardoso Aires; do crítico de arte francês Germain Bazin, “A resistência artística na França” (n.º 476, 13 de setembro de 194); do moveleiro Joaquim Tenreiro, “A beleza do lar” (n.º 282, 25 de dezembro de 1941); do médico Josué de Castro, “Alimentação, fator social”, no qual começa a ensaiar sua obra-prima “Geografia da Fome”, publicada em 1946 e traduzida para mais de 25 idiomas (n.º 30, 25 de fevereiro de

1937); do escritor argentino Jorge Luiz Borges, que mostra “Opiniões de Nietzsche” (n.º 192, 4 de abril de 1940); do médico e escritor Gastão Pereira da Silva, que revolucionou o cenário cultural com interpretações freudianas sobre a arte a partir da psicanálise e da obra de Sigmund Freud, com os artigos “Freud revoluciona a crítica de arte” e “Psicanálise de um quadro célebre: a partida da monção”; quadro do pintor ituano Almeida Júnior, em que aborda a história dos bandeirantes (Gastão Pereira da Silva foi biógrafo de Almeida Júnior, com a obra “Almeida Júnior: sua vida, sua obra”); do especialista em geopolítica Mário Travassos, “A importância dos fatores geográficos nas soluções políticas” (n.º 207, 8 de julho de 1940); do historiador Sérgio Buarque de Holanda, que comparece com “Plágios e Plagiários”; além de uma entrevista com o industrial e membro-fundador da Sociedade Felipe d’Oliveira, João Daudt de Oliveira, concedida a Ary de Andrade, com o sugestivo título “Acabemos com a bacharelise no Brasil”, uma crítica à formação preponderantemente jurídica das elites brasileiras.

Os números temáticos eram muito interessantes, como o do Natal de 1940, com um conto de Selma Lagerlöff, “Noite Santa”; “Natal”, de Alfredo Gómez; Página 13: “Natal de hoje..., Natal de sempre”, de Vieira de Mello; “Papai Noel, vai chegar...”, de Niomar Moniz Sodré; Páginas para reler: “O Natal”, de Eça de Queiroz (n.º 230, 26 de dezembro de 1940). Ou as matérias de capa sobre determinadas regiões do Brasil e do mundo, como “Açores, centro de curiosidade mundial neste momento”, cuja capa continha uma fotografia da Festa de São Pedro, na Ilha de São Miguel (n.º 377); números dedicados aos estados da federação como Pernambuco, Alagoas, Paraná, Bahia, Espírito Santo e Rio Grande do Sul. Este último estado mereceu dois números: o n.º 360, de 24 de junho de 1943, cuja capa apresenta “os gaúchos” ou uma determinada representação do habitante das coxilhas rio-grandenses, com uma descrição sociológica de Vianna Moog sobre “O gaúcho”, que compôs a Página 13; e o n.º 467, de 12 de julho de 1945, cuja Página 13 é composta de uma análise de Moysés Vellinho diferenciando “Gaúcho e Rio-Grandense”. O n.º 274, de 8 de maio de 1941, foi dedicado a São Paulo, que é uma ode à capital paulista, com artigos de Menotti del Picchia, “São Paulo arquitetônico”, a Página 13 escrita por Abner Mourão, “Como São Paulo está sendo governado”, “Anhangabaú” por Guilherme de Almeida, “Academia Paulista de Letras” por René Thiollier e, na seção “Vamos Lêr! Infantil”, consta um conto de Viriato Correia, “Por amor da terra”, com desenhos de Belmonte. O estado da Bahia ganha matéria de capa no n.º 425, de 21 de setembro de 1944, com o título “Bahia: a heroína dos seios titânicos”, com reportagens de W. Tanajura de Araújo. A partir de 1944, a administração de Juscelino Kubitschek à frente da Prefeitura

de Belo Horizonte conquistou espaço em “Vamos Lê!”, em face da modernização que o edil imprimiu à provinciana e pacata cidade. Essa renovação deve ser atribuída à concepção urbanística e paisagística que a construção do “moderno” bairro da Pampulha adquire com a arquitetura de Oscar Niemeyer integrada ao projeto multidisciplinar com a pintura de Cândido Portinari, Alfredo Ceschiatti, Tomás Santa Rosa Júnior e Paulo Werneck, além dos azulejos da Osirarte que compõem o painel externo da Igreja de São Francisco de Assis e com o paisagismo de Roberto Burle Marx<sup>34</sup>.

“Vamos Lê!” privilegiou as relações do Brasil com os seus vizinhos: o Paraguai e a Bolívia, que entraram na pauta da revista que lhes dedicou números especiais, ante os alinhamentos na nova ordem internacional com a Segunda Guerra Mundial, a imagem que o Brasil vinha construindo de liderança e de hegemonia na sub-região para contrabalançar a influência da Argentina e as visitas que os respectivos chefes de Estado fizeram ao país vizinho. O n.º 353, de 6 de maio de 1943, foi dedicado ao Paraguai, inclusive com um *portrait-charge* do general Morinigo, presidente da República daquele país, por Alvarus. Também, a Bolívia foi contemplada com o exemplar de n.º 359, de 17 de junho de 1943, no qual consta da sua capa o retrato de general Enrique Peñaranda, presidente da Bolívia, e matérias sobre a vida e a cultura do povo boliviano e dos seus governantes. A posse do general Juan Domingo de Perón como presidente da República Argentina foi noticiada com ênfase no exemplar que saiu em 13 de junho de 1946.

“Vamos Lê!” demonstrou uma preocupação com o livro, com a imprensa e com o mercado editorial brasileiro. Alguns artigos afirmam essa posição como “A caricatura como arma da imprensa”, escrito por Herman Lima, que posteriormente publicou a História da Caricatura no Brasil (1963), em quatro volumes editados pela José Olympio, além de uma série de reportagens com donos de casas-editoras, como “Editores e bandeirantes: editor Bertrand” com reportagem de José Queiroz Júnior; “O Editor José Olympio fala sobre o prêmio de romance José de Alencar”, com reportagem de Clóvis Ramallete contendo duas fotos do editor com sua esposa, Vera Pacheco Jordão, e seus dois filhos, Vera Maria e Geraldo, uma delas com o retrato dos filhos do editor feito por Portinari ao fundo; “O Brasileiro tem o instinto do leitor profissional: o editor Zélio Valverde”, com reportagem de José Queiroz Júnior; e “O editor vaticina a morte do livro: o editor Getúlio Costa”, com reportagem de José Queiroz Júnior. As revistas literárias chamaram a atenção dos redatores desta revista com matérias sobre a revista “Diretrizes”, que foi dirigida por Azevedo Amaral e Samuel Wainer, e “A biografia de uma revista: a Revista Acadêmica”, com reportagem de Paulo de Medeiros e Albuquerque (sobre estas

revistas, vide neste capítulo História de uma polêmica). “Vamos Lêr!”, ao privilegiar o leitor e o livro, encetou uma campanha do livro para o combatente “O livro inútil a você é um tesouro para mim”, com o intuito de abastecer o *front* europeu de literatura, e não só de armas, o que denota uma perspectiva humanista da revista. A ilustração conquista espaço na mídia, e exemplo significativo é “O livro ilustrado”, por Omer de Mont’Alegre.

“Vamos Lêr!” demonstrou uma preocupação com o público infanto-juvenil. Entre os destaques está a apresentação de um periódico, o “Suplemento Juvenil”, publicação que circulou no decênio de 1940, de propriedade do “Grande Consórcio de Suplementos Nacionais Ltda.”, com sede na cidade do Rio de Janeiro, sob a direção de Adolfo Aizen<sup>35</sup> e tendo como secretário da redação Renato de Biasi, com assinaturas no formato de um tablóide. Nas páginas de “Vamos Lêr!”, o “Suplemento Juvenil” é prestigiado por uma visita à sua redação do ministro da Educação, Gustavo Capanema, onde apresenta reproduções fotográficas do ministro, do ministro ouvindo uma explanação do diretor do periódico sobre as histórias em quadrinhos, além de duas fotos de Walt Disney apreciando o livro “Fantasia”, editado pelo “Suplemento Juvenil”. Este importante periódico foi o responsável pela realização da “Exposição Nacionalista” em 1940, bem como pela “Biblioteca Pátria”, que publicou as seguintes obras: “Getúlio Vargas para crianças”, “Rui Barbosa para crianças”, “Osório para crianças”, “Raposos Tavares para crianças”, “Anchieta para crianças” e “Santos Dumont para crianças”, a qual tinha uma ampla penetração na população. Somente o livro “Getúlio Vargas para crianças” vendeu mais de cem mil exemplares e tornou-se um “livro-padrão” da juventude brasileira, lido como um “catecismo” em todas as escolas<sup>36</sup>.

No afã de prestigiar o público infanto-juvenil, “Vamos Lêr!” indica o samba-exaltação “Meu Brasil” de Ernani Silva e Alberto Ribeiro para a formação cívica da infância e juventude através da música. No período do Estado Novo houve um surto de sambas-exaltação em que as imagens da brasilidade afluíram com composições descritivo-nacionalistas, como “Aquarela do Brasil”, “Tudo é Brasil”, “Brasil, usina do mundo”, “Isto aqui o que é”, “Canta Brasil”, “Brasil Moreno” e “Onde o céu é mais azul”. A música se atribuía, assim, a função de imagem: grandes acontecimentos cívicos, de emoções e cenários naturais ou populares, no sentido de forjar a nação.

A revista divulgou “um livro original e útil”, de autoria de Antônio Carlos de Oliveira Mafra, intitulado “Episódios da História do Brasil, em versos e legendas para crianças”, publicado no Rio de Janeiro pela Gráfica Perfecta, em 1942, com 117 páginas ilustradas. O livro contém dedicatória ao então diretor do DIP, Lourival Fontes, ao tenente-

coronel Jonas Correia (co-autor de uma biografia do Barão do Rio Branco, publicada pelo DIP), a Valentim Bouças, ao tenente-coronel Ayrton Lobo e a Cassiano Ricardo (intelectual orgânico do Estado Novo). Na apresentação, o autor adverte que “Não é um livro destinado ao ensino da História do Brasil nas nossas escolas públicas e particulares, mas um companheiro auxiliar no estudo dessa disciplina, quase sempre tão árdua para a nossa infância, quando se trata de “guardar” nomes e datas [...]”. A crítica ao “método mnemônico” era habitual no ensino de História. Encontram-se algumas tentativas de inovação: nas primeiras décadas do século XX, os filmes foram apontados pelo Professor Jonathas Serrano como instrumento didático importante, considerando-o material fundamental do “método intuitivo” e com mais veemência no livro “A História no Curso Secundário” (1935), do escritor mineiro Murilo Mendes, no qual o saber histórico na sala de aula é virulentamente atacado<sup>37</sup>.

Este livro de Antônio Carlos de Oliveira Mafra, ao longo de cem capítulos, que vão do Descobrimento do Brasil ao Estado Novo, repete a cronologia e temas que advêm do manual oitocentista de Macedo, e as ilustrações são as conhecidas reproduções da pintura histórica ou da arte acadêmica egressa da Academia Imperial de Belas Artes, especialmente os quadros de Victor Meireles e Pedro Américo. Quanto ao período posterior ao proposto em “Lições de História do Brasil”, o livro se apresenta como um panegírico ao governo Vargas, e a sexta ilustração se apresenta com o título “Ciclo econômico do Brasil Colônia ao Brasil Novo”, executada pelo pintor Oswaldo Teixeira. Tal ilustração, produzida no estilo “acadêmico” de seu autor, não se coadunava com a inovação do conteúdo dos “ciclos econômicos”, quer apresentados por Afonso Arinos ou por Roberto Simonsen, cujo tema foi incorporado ao programa escolar de 1945.

O livro inova ao introduzir versos rimados nos textos e com notícias que comentam o evento. Tal apresentação de conteúdos se assemelha ao livro “Meu Brasil” (1933), de Álvaro Marins, o Seth, inclusive com uma linguagem visual. “Episódios da História do Brasil”, como todos os livros didáticos ou paradidáticos do período, fez uma apologia ao regime e difundiu o “mito Vargas”. O verso que o encerra expõe o “espírito” da publicação: “Vocês guardem, na memória,/Depois desta nossa história/O que é o Estado Novo: – É o Brasil de sul ao norte,/Com o governo de um forte,/Sob os aplausos do povo”; e noutro verso sobre a instauração do Estado Novo: “Em um gesto de coragem,/Rompendo a politicagem,/Com voz emocional,/Esse grande timoneiro/Lança ao povo brasileiro/O Estado Nacional”.

“Vamos Lêr!” continuou a apresentar as realizações do governo na área educacional, como a importância do decreto do Governo Federal organizando a juventude brasileira, que a revista intitulou “Pela Educação Cívica, Moral e Física da Mocidade”; a “Página da Educação” escrita por Martins Castello ou a “Educação Feminina” escrita por Laura Jacobina Lacombe sobre questões educacionais; além de incentivar a prática de esportes e de educação física tão ao gosto dos estudos de eugenia e das políticas públicas na área da saúde que valorizavam o “culto ao corpo”. Daí o “homem novo” que estava no centro dos interesses políticos da década de 1930.

Nas artes plásticas, tal qual na literatura, esta revista não se manteve fiel a nenhum estilo ou escola artística. A condução de reportagens, crítica de arte e notícias do circuito cultural relacionado às artes visuais coube, primeiramente, ao pintor acadêmico e diretor do MNBA de 1937 a 1961, Oswaldo Teixeira (1905-1974), e, posteriormente, ao escritor e crítico de arte Celso Kelly (1906-1979). “Vamos Lêr!” apresentou pintores, escultores, artistas gráficos, os eventos do circuito: exposições individuais e coletivas, salão anual, e ajudou na divulgação do livro de arte que começava a surgir no mercado editorial brasileiro.

Nas páginas desta revista encontra-se um amplo panorama do cenário artístico nacional, desde uma pintora como Georgina de Albuquerque (1885-1962), que foi aluna e professora de pintura da ENBA, considerada ao lado de Eliseu Visconti e Lucílio de Albuquerque como precursores do Impressionismo no Brasil, passando por outros artistas que se projetaram em outras áreas, como Aníbal Pinto de Matos (1889-1969), pintor, escritor, historiador da arte e professor. Matos estudou na ENBA, no Rio de Janeiro; em 1918 mudou-se para Belo Horizonte, onde participou da fundação da Sociedade Mineira de Belas Artes, a qual patrocinou a I Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte, em 1944 (abaixo comentada); figurou entre os fundadores, em 1930, da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais. Em 1964, o Museu de Arte de Belo Horizonte organizou uma retrospectiva com mais de 60 de suas pinturas, principalmente paisagens e marinas. Firmou-se como historiador da arte notadamente do período colonial; pertenceu ao IHGMG e à AML. Alfredo Norfini (1867-1944), pintor e desenhista, realizou sua formação artística em Florença e Roma, concluindo seu curso na Real Academia San Lucca, em 1892; veio para o Brasil, onde participou da Sociedade Nacional de Belas Artes; Teodoro Braga reuniu várias referências bibliográficas a seu respeito em “Artistas Pintores no Brasil” (1942), até chegar a Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956), que se notabilizou como pintor, cenógrafo, ilustrador de livros e revistas, crítico de arte e professor de

desenho na ENBA e de artes gráficas na Fundação Getúlio Vargas; e Iberê Camargo (1914-1994), que realizou seus primeiros estudos na Escola de Artes e Ofícios, em Santa Maria, frequentou um curso técnico de Arquitetura no Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e, em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro. Sua carreira foi marcada pela arte abstrata, a partir da década de 1950. Ambos, imprimiram um novo ritmo às artes visuais no Brasil. Aparecem nas páginas de “Vamos Lêr!” alguns artistas como J. Paraguassú e Augusto de Almeida Filho, que não constam dos dicionários que tratam das artes visuais, como o Dicionário de Pintores Brasileiros, de Walmir Ayala, e o Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, de Roberto Pontual.

Na década de 1940, inaugurou-se uma nova fase em “Vamos Lêr!”, com a publicação de reportagens de Ary de Andrade, o qual divulgou nomes da pintura, da escultura e das artes gráficas que se consagraram na segunda metade do século XX, como “Uma tarde com Milton Dacosta” (1915-1988) ou “Carlos Seliar (1920-2001), um novo artista paulista” (sic!), – este pintor era natural de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, mas naquele momento morava em São Paulo –; “Lasar Segall, pintor do Brasil”, numa defesa aos motivos brasileiros na pintura deste lituano ligado aos modernistas; ou sobre a pintora Djanira da Mota e Silva (1914-1979). Esta revista abordou exposições de pintura, sejam individuais ou coletivas, com os artigos “A pintura de Haidéa Santiago e a vitória da simplicidade” (n.º 223, 7 de novembro de 1940); “Exposição de Arte Francesa”; “Exposição de 25 séculos de Arte”; “Roberto Burle Marx, pintor e Hugo Bertazzon, escultor” (n.º 272, 16 de outubro de 1941); “Os artistas modernos do salão: XLVII Salão Nacional de Belas Artes: Percy Deane e José Pedrosa”; Exposição de Armando Pacheco (homônimo do repórter de “Vamos Lêr!”) no Palace Hotel, na cidade do Rio de Janeiro; “A pintura brasileira em Londres: Augusto Rodrigues, Alcides da Rocha Miranda, Tomás Santa Rosa Júnior, José Moraes, Percy Deane, Roberto Burle Marx, Francisco Reboló Gonzales, Clovis Graciano, Lasar Segall, Lucy Citti Ferreira, Carlos Seliar, Aldo Bonadei e Djanira. O “Quinquagésimo Salão Nacional de Belas Artes”, em 1944, mereceu uma reportagem com texto de Ary de Andrade, com reproduções fotográficas de obras de Milton Dacosta, Jorge de Lima, Camargo Freire, Leonardo Lima, Eugênio Sigaud e Djanira.

O crítico de arte e escritor Luís Martins colaborou com a matéria “Em São Paulo com Lucy Citti Ferreira”, e o jornalista Freitas Nobre, com “A vida de Victor Brecheret” e “Rosasco: o caricaturista da paulicéia conta a sua história”. Joel Silveira publicou uma reportagem intitulada “Retrato em Preto e Branco: a exposição de Augusto Rodrigues” (n.º

287, de 29 de janeiro de 1942). A escultura ganha destaque com as reportagens de Luís Martins sobre os escultores Joaquim Lopes Figueira Júnior (1904-1943), que pertenceu à Família Artística Paulista e Victor Brecheret (1894-1955), expoente do modernismo no Brasil e autor do Monumento às Bandeiras, e de Vinicius da Costa, “Uma das esculturas mais cobiçadas de nosso tempo: Prometeu Liberto, de Lipichtz”. Esta escultura realizada sob encomenda de Capanema para compor o prédio “moderno” do MES, que abordou o “mito de Prometeu”, foi executada pelo escultor lituano Jacques Lipschitz (1891-1973) e gerou grande polêmica na imprensa e no meio artístico e intelectual<sup>38</sup>.

O crítico de arte, historiador e professor Mário Barata escreveu sobre “A pintura de Frans Post”, e Raymundo Souza Dantas resenhou o livro de Luís Martins (1907-1981) “A evolução social da pintura” (1942). No ano de 1945, ganha destaque a exposição de Frank Schaeffer, no Palace Hotel, na cidade do Rio de Janeiro, e a exposição de pintura do poeta alagoano Jorge de Lima.

O “livro de arte” que começa a aparecer no Brasil ganha destaque com o álbum do pintor lituano Lasar Segall (1891-1957), “O Manguê” (1943), editado pela RA de Murilo Miranda, com textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, composto de 42 pranchas, uma litografia e três xilogravuras originais de Segall. Também, surge um livro sobre a “História da pintura no Brasil” (1944), escrito pelo pintor, professor e crítico de arte José Maria dos Reis Júnior (1903-1985), que consistia numa abordagem ampla e com mais de 300 ilustrações, com prefácio de Oswaldo Teixeira. “Vamos Lêr!” dá publicidade a este livro com uma reportagem de José Queiroz Júnior, na qual consta uma longa entrevista com o escritor e pintor, composta de quatro fotografias de Domingos Pereira: a primeira é do pintor com o retrato do poeta Augusto Frederico Schmidt, a segunda é durante a entrevista para “Vamos Lêr!”, a terceira é de Reis Júnior mostrando um dos seus últimos quadros, e na última aparece o painel “Guernica”, de Pablo Picasso, mas na legenda consta a seguinte pergunta: “Picasso ou Portinari?”. Esta última foto dá a dimensão do que foi a entrevista do pintor Reis Júnior contra “a pintura moderna no Brasil” e contra “a apregoada originalidade de Portinari”. Esse pintor discorre com naturalidade sobre a sua vida artística até o momento em que o repórter indaga: “Que pensa da nossa pintura moderna?”, ao que responde com virulência:

– Penso mal, meu amigo, muito mal desse modernismo que anda por aí. Modernismo, entre nós, é arte dirigida. Vivemos aqui no reino da macaqueação geral. Não existe originalidade alguma nesses quadros

nebulosos, complicados, horrorosos que aqui exibem como novidades [...]. Há meio século atrás a Europa conhecia essa forma de arte, carregada de ismos [...]. Digo-lhe mais: a preocupação de ser original é que mata os nossos pintores modernos. Eu estou farto, fartíssimo de ver tudo isso na Europa, em primeira mão [...]. Só quem não viajou, quem não cruzou as capitais do Velho Mundo, só os basbaques é que se deslumbram com essas bobagens. Quer um exemplo batata?

O pintor faz uma pausa – segundo o repórter –, remexe umas gavetas e puxa uma gorda pasta de dentro, mostra a fotografia de um quadro complicadíssimo e pergunta: “– Adivinha quem é? – Naturalmente ..., dissemos logo, é Portinari legítimo. – Pois, está enganado, meu caro. É Picasso”. E, diante da surpresa do repórter, acrescentou: “– É o que lhe digo. Onde está a apregoada originalidade de Portinari?”. As críticas que o pintor uberabano dirigia à pintura moderna, à Portinari e à função social da arte ou à arte engajada eram superficiais e exteriores, além de indicarem a carência de um maior conhecimento de Estética (aqui entendida no sentido filosófico do termo) e do que Mário de Andrade chamava “Do conhecimento técnico” na apreciação da obra de arte<sup>39</sup>.

Também, o pintor-escritor demonstra que não tinha uma “concepção utilitarista da arte” e via “a arte pela arte”. O pintor estava na contramão da emergência da consciência política no meio artístico, com o muralismo mexicano, com a pintura social de Portinari, com as revistas *Diretrizes* e *Revista Acadêmica*, que difundiam o surrealismo e o expressionismo vistos como “arte degenerada”. Reis Júnior posicionava-se como um autêntico pintor acadêmico, sem fugir à orientação que recebeu dos seus professores Modesto Brocos, em desenho, e Rodolfo Amoedo, em pintura, na ENBA.

A superficialidade da análise de Reis Júnior pode ser avaliada na resposta que deu ao repórter sobre a “arte social” ou a “arte engajada”, a partir desta pergunta: “– Acha que o artista deve fazer de sua arte um instrumento de reivindicação?”

– Não. Tenho horror a arte que vive em função de propaganda intencional. Não gosto de arte dirigida. Agora, se o artista sente realmente e imperiosamente necessidade de transmitir uma mensagem individual ao povo, isso é outra caso [...]. Repare uma coisa: em geral, quando se pretende fazer arte para o povo, arte no sentido puramente social, arte de entendimento e compreensão, acontece o que vemos todos os dias: quadros nebulosos, quadros que são um amontoado de coisas

absurdas, sem pés, nem cabeça [...]. Goya, em 1700, fazia coisa melhor...<sup>40</sup>.

Ao final da entrevista, o autor de “História da Pintura no Brasil” apresenta seu livro como fruto da sua militância como “cronista da arte”, pois colaborou como crítico de arte dos “Diários Associados”, que pertenciam a Assis Chateaubriand. Reis Júnior, mostra o seu interesse em realizar “uma obra concreta e definitiva sobre a nossa pintura”. O pintor-escritor concluiu sua explanação: “Mas, como esse livro é a primeira tentativa séria que se fez no Brasil em matéria de documentação histórica da nossa pintura, é claro que houve algumas omissões involuntárias”.

Em “Vamos Lêr!”, Portinari e a sua obra ganham espaço, com reportagens, com entrevistas, com reproduções fotográficas das suas obras, com notícias de exposições no Brasil e no exterior, com a visibilidade e a notoriedade que os murais e painéis no Ministério da Educação deram ao pintor de Brodóski, com os *portraits-charges* de Alvarus, com as polêmicas sobre as obras do pintor, como a acima citada, do pintor Reis Júnior, que comparava as pinturas da Série “Bíblica” e da Série “Retirantes” ao painel “Guernica”, de Pablo Picasso.

As matérias sobre Portinari contidas em “Vamos Lêr!” alçaram o pintor de Brodóski a um dos maiores artistas que vivenciaram o ambiente artístico nos decênios de 1930 e 1940, ao lado do mexicano Diego Rivera e do espanhol Pablo Picasso. Também, noticiou a reportagem de Gibson Lessa sobre o *frisson* que o óleo sobre tela de Portinari “Cabeça de Galo” (1941), exposto na cidade de Belo Horizonte, na Exposição de Arte Moderna em maio de 1944, promovida pelo Departamento Cultural da Prefeitura da capital mineira e da Sociedade Mineira de Belas Artes. Esta exposição, composta de 70 pinturas, 17 desenhos, 32 gravuras e 6 esculturas, foi visitada por caravanas de intelectuais do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Bahia, trazendo personalidades como Jorge Amado, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Santa Rosa, Aníbal Machado, entre outros. O debate sobre o quadro “enformado por uma fatura abstratizante”, denominado pejorativamente “Olag” pelo fato de o animal ser apresentado de cabeça para baixo, divide o público e a crítica. Este quadro se torna o epicentro da mostra, que incluía desde modernistas históricos como Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard, Anita Malfatti, Tomás Santa Rosa, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Lívio Abramo, até o novato Iberê Camargo. O objetivo da mostra era educar o público para uma “nova sensibilidade” ou para as inovações que a chamada “arte moderna” introduzia no

cenário artístico e cultural, mas distante da pacata, provinciana e conservadora Belo Horizonte, o que ficou constatado na violenta reação da mídia e do público<sup>41</sup>.

Entre as reportagens sobre Portinari, merece destaque o artigo de Celso Kelly intitulado “À procura de uma nova beleza (em torno da pintura de Portinari)”, para este conhecedor da obra portinariana, inclusive autor do livro “Portinari: quarenta anos de convívio”<sup>42</sup>. Neste artigo, analisa a composição como ponto alto da sua técnica e mostra a obstinação do pintor na busca da perfeição. Para este crítico de arte, os exemplos podem ser verificados entre as 269 obras que compõem a exposição no MNBA, promovida pelo Ministério da Educação, em novembro de 1939.

Celso Kelly enfatizou que, para “um artista eminentemente plástico” como Portinari, cada tela revelaria uma série de questões de arte, “colocadas como desafio ao seu crescente virtuosismo”. Inclusive, “o tema – ponto de partida – torna-se secundário: a tela se transforma num belo exercício de soluções”. E acrescenta que onde se sentem as últimas preocupações do pintor são “nos seus pequenos e notáveis quadros”, onde cada um revela uma intenção. Kelly discorre sobre a composição e a técnica:

Em alguns, o que o artista estimou foi a composição plástica! O jogo das massas, independentemente dos elementos; em outros, foi o jogo da luz, em outros, foi o colorido. Em muitos, foram concorrentemente todos esses fatores. Em todos, há um equilíbrio surpreendente de massas, há uma proporção justa de área iluminada, há uma parcela encantadora de poesia. A poesia resulta, onde há liberdade de criação.

O crítico concluiu seu artigo mostrando que a exposição “impressiona”, “causa respeito”, “faz pensar”. E sobre o pintor e sua obra exposta no evento, Celso Kelly é categórico na sua opinião:

Na variedade de seus quadros, o que se sente é o vigor do talento em contínua procura, apesar de já pródigo em grandes realizações. A beleza que decorre de seus quadros não é nunca a do assunto, a do modelo, a da cena, mas a da técnica, pelo que revela de superhumano. Não é fácil criar a beleza independente da beleza do assunto. Deformando aqui ou ali, o que o artista busca é uma nova conformação plástica. A deformação numa caricatura nos conduz ao riso. A deformação numa obra de arte, como as de Portinari, nos conduz à reflexão. Portinari procura construir

sua pintura, sua arte, sua “beleza”, a custo de valores pictóricos. A emoção que nos causa traduz uma potencialidade artística bem mais alta. E a sua liberdade de criar o leva a fixar a natureza e a vida com uma contribuição tão grande de si mesmo que imprime às suas obras um profundo traço humano.

A crítica apresentada por Celso Kelly denota um conhecimento técnico da obra de arte. Muito embora fosse relacionada a um evento específico – exposição no MNBA, em 1939 –, o crítico conhecia profundamente a trajetória de Portinari desde quando foram colegas na ENBA e foi retratado pelo pintor, obra que concorreu ao Salão de Belas Artes de 1927<sup>43</sup>. Aqui, a crítica de arte deixa de ser uma crônica de circunstância e passa a unir a crítica jornalística e a crítica culta, o que situaria Kelly como um crítico militante de artes plásticas.

Joel Silveira, com sua reportagem intitulada “Cândido Portinari – criador de vida”, brindou os leitores de “Vamos Lêr!” com um texto saborosíssimo e uma interessante entrevista do pintor de Brodósqui. Nessa reportagem, Portinari aparece como “um criador de vida”, ou seja, “os seres e as coisas continuam a viver nas cores e nos traços”. Asseverou o repórter:

O que a gente sente diante da sua arte é, antes de tudo, a presença da vida. A vida está pulsando naquelas mãos, naqueles pés deformados, naquelas faces rudes, naquelas unhas toscas, naquela pele bronzeada. É logicamente, uma arte ensolarada.

E acrescentou que:

Se algumas daquelas figuras for ferida, é possível que vejamos o sangue escorrer de suas artérias, um sangue rubro e quente. Aqueles olhos abertos e vivos não descobrirão no horizonte outras coisas senão as que existem de verdade. A poesia é a própria poesia da terra. A poesia do meio. Esta grande poesia que vive oculta dentro de nós mesmos, dos nossos gestos mecânicos, da nossa posição dentro dos dias e das horas. Poesia que a paisagem emoldura e ainda mais vivifica.

Quanto à entrevista que o repórter realizou com Portinari no *atelier* do prédio do Ministério da Educação, onde executava os afrescos, ela segue um roteiro convencional, com uma descrição sobre a vida do pintor, seus primeiros trabalhos e sua iniciação no mundo do desenho e da pintura, sua passagem pela ENBA, a recusa de “Baile na Roça” pelo Salão de Belas Artes, o prêmio viagem com um retrato do poeta Olegário Mariano, a sua estada em Paris, a sua primeira exposição moderna em 1931, o prêmio do Carnegie Institute com o “Café”, os seus primeiros painéis para o Monumento Rodoviário da estrada Rio–São Paulo, em 1936. O pintor discorreu sobre a sua pintura: “não é um técnico, nem um professor”, é mais “um intérprete”, como apontou Joel Silveira, o que levou o repórter a situá-lo como um dos grandes expoentes da pintura moderna brasileira.

O escritor Raymundo Magalhães Júnior, escreveu sobre “A Arte Latina em Nova York”, ou melhor, sobre a exposição de pintura latino-americana no Riverside Museum, intitulada “Latin American Exhibition of Fine Arts”, em 1940, na qual 35 obras de Portinari são expostas. Nessa exposição, o Brasil compareceu ao lado do México, do Equador e da Venezuela. Para o jornalista, os dois últimos países mostraram a “existência de verdadeiros talentos artísticos”, dos quais nunca havia tido a mais vaga notícia.

Quanto ao Brasil, chama a atenção o escritor que “é o único país cuja representação é constituída inteiramente por trabalhos de um só artista” e acrescenta: “Talvez esse critério desperte críticas precipitadas, mas as objurgatórias desaparecerão diante das razões da escolha exclusiva dos quadros de Cândido Portinari. É que esse jovem e já notável pintor tem nos Estados Unidos uma ressonância que nenhum outro pintor moderno do Brasil já alcançou”. O escritor justifica a posição privilegiada de Portinari diante da repercussão de sua obra naquele país, como ao prêmio do Carnegie Institute em 1935, a participação com três painéis na Feira Mundial de New York de 1939, publicação de alguns de seus trabalhos na revista “Fortune”, além de suas obras já figurarem em coleções particulares, como a de Helena Rubinstein, de Paul Lester Wiener e do MOMA.

Raymundo Magalhães Júnior ressaltou na sua matéria que, apesar de na galeria do México figurarem grandes nomes como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Conrado Vasquez, Jean Charlot, Maria Izquierdo, entre outros, a mostra de Portinari sobrepõe em vigor a representação mexicana. E segue a sua exposição de motivos perquirindo a trajetória do pintor de Brodóski na exposição do Riverside Museum, onde recolheu impressões de críticos de arte dos grandes jornais e revistas norte-americanas, os quais foram unânimes em proclamar que “Portinari é o ponto mais alto da exposição” e que “Cândido Portinari será um nome consagrado nos EUA”. Para o escritor

brasileiro, Portinari tem lugar ao lado de Matisse, de Picasso, de Rivera e dos grandes pintores modernos, e recorda as palavras de Manuel Bandeira e Mário de Andrade no catálogo da Exposição de Portinari no Museu Nacional de Belas Artes em 1939, profetizando que “o jovem pintor seria célebre muito cedo e muito cedo se converteria em glória nacional”. E concluiu sua explanação discorrendo sobre os desdobramentos desta mostra, que culminaria com uma exposição no MOMA, em outubro de 1940, com o título “Portinari of Brazil”, além da aquisição de quadros do pintor por museus e colecionadores particulares.

O artigo de Henrique Pongetti “Uma figura singular do nosso panorama artístico: Portinari – pintor modernista” mostra a história de vida do pintor, desde a origem florentina da sua família, tal qual a de Beatriz de Dante Alighieri. Mas centra a sua análise no “mais brasileiro dos pintores”, ou seja, um pintor de temas brasileiros, discussão que permeou o debate dos modernistas.

O escritor toma como fio condutor do seu artigo a fixação do pintor pelas suas reminiscências infantis, como “os balões de papel e as bolas de meia de Brodowski”, em que o analista percebeu “a melancolia dos que não podem mais voltar para encher um pedaço de vida deixado vazio”. Pongetti percebe o caráter autobiográfico ou memorialístico da obra portinariana, quando descreve a sensação do pintor:

– Agora que eu sei pintar, gostaria de fazer subir um balão e de vazar o “goal” marcado pelas duas pedras do capinzal de onde se via um cemitério risonho com túmulos que pareciam berços. Mas se ainda desta vez eu não sentisse a alegria dos garotos de Brodowski.

Esta sensação de “(re)descobrimento” do seu torrão natal deu-se em Paris, onde também descobriu que:

Haviam-lhe ensinado a ser um perfeito mau pintor acadêmico e a Europa reduzira o famoso salão de Paris a um mercado de telas para pequenos burgueses à margem do espetáculo do tempo. O bonitinho e o bem acabadinho estavam ao alcance dos pintores-relâmpagos que enfileiravam dez telas no chão e iam pintando, em cada uma, antes o mar, depois os barquinhos, depois as nuvens, depois a moça dando adeus com o lenço, depois o nome indispensável ao turista: “Lembranças de Capri”. Toda a Europa que pintava como nossa Escola de Belas Artes, estava fora dos

catálogos dos “marchands” ilustres e das crônicas dos críticos conceituados. Portinari viu isso sem querer iludir-se.

E concluiu o escritor que o pintor “saiu do Brasil, uma vez, para descobrir que devia aprender”, mas “uma tela de assunto ultrabrasileiro [“Cafê”] posta em confronto com a grande pintura internacional demonstrou aos críticos avulsos que Portinari podia ensinar”, o que justificava a sua posição como um reconhecido “pintor modernista” e como professor da cadeira de pintura mural e de cavalete na efêmera Universidade do Distrito Federal. Pongetti advertiu que “O fato de Portinari estar ensinando numa escola do governo prova que o mal entendido entre a Escola de Belas Artes e a verdadeira pintura já aflige os nossos administradores. E essa é uma vitória do espírito do tempo que nós, homens do nosso tempo, devemos a Cândido Portinari”.

Em “Portinari e o senso de realidade”, José Emílio Burlamaqui busca uma apreciação do “fenômeno portinariano”, o qual visualizou na contemplação de suas obras:

[...] à exata compreensão que tem o artista, do equilíbrio que sempre deve existir entre a figura e o “fundo”, ou seja, a necessária harmonia na criação do personagem em função do ambiente. Realmente, aquelas deformidades se comportam como um prolongamento psicológico dos vários planos em que estão representadas. Quando o artista consegue dominar uma técnica possuindo tão grande senso de realidade e compreendendo até onde o cenário conduz o personagem, atinge a magnitude criadora de um Portinari.

O crítico fez uma análise da Série “Bíblica”, mostrando a influência do panorama na figura propriamente dita:

Nem teria podido Rafael expressar aquele doce sentimentalismo que faz a ternura displicente das suas “madonas”, não fosse paralelamente terno e meigo o cenário em que elas aparecem: nos seus olhos, nos seus gestos suavíssimos, há um reflexo da serenidade eterna da “campanha”. Mas, se situarmos essas figuras sacras nesta atribulada época atual, se lhe dermos por fundo a paisagem angulosa do presente, teremos a desfiguração dos quadros bíblicos de Portinari, porque Portinari simplesmente faz arte sacra em 1943. Sua “Raquel” não tem o pranto bem comportado do Renascimento, porque chora o choro convulso deste século. Verte as

lágrimas pesadas de inúmeras outras Raquéis dos nossos dias... Nesse dom de transportar um tema secular à realidade hodierna, está a força verdadeiramente notável do artista<sup>44</sup>.

A análise encetada por José Emílio Burlamaqui deixa entrever questões que, para o crítico, são fundamentais, como: “Mas, por que Portinari, ao se deixar levar pelo conteúdo ou mais precisamente a “Gehalttsaesthetik” (estética da percepção), carece de libertar sua criação da técnica aparente, desenvolvendo-a num excesso de realismo que fere a nossa sensibilidade, toda ela dirigida num sentido puramente convencional?” E responde parafraseando Benedetto Croce, que dizia humoristicamente que “a arte é aquilo que todos sabem o que é”. Para o crítico, essa definição responde à pergunta acima formulada em torno de Portinari:

[...] porque a pintura portinariana é simplesmente aquilo que se sente, que já se sentiu, porém, nem todos podem traduzir o subconsciente e só o gênio, na sua criação, consegue transportar, para um pedaço de tela, aquilo que dorme em nós mesmos. E, como o sentimento coletivo, apreciado sem outra interpretação que não seja a despida de todos os preconceitos, gera fatalmente um extremismo artístico, natural da humana incerteza; com as suas criações exuberantes e sobrenaturais, Portinari conseguiu realizar a pintura extremamente subjetiva, o que teria sido impossível se o tentasse numa arte puramente convencional.

E cita o exemplo com “Praça de Brodósqui” (sic! trata-se do óleo sobre tela “Paisagem de Brodósqui”, de 1940), porque o pintor atingiu um grau dificilmente encontrado entre os que exploraram tal tema pictórico. Segundo o crítico, Portinari “conseguiu um verdadeiro prodígio de realidade no equilíbrio entre as figuras e o fundo” com a seguinte descrição da tela:

[...] ao pintar a própria insignificância do ambiente, onde nada é definitivo, onde tudo depende, Portinari fez com que aqueles homens, mesmo radicados, mesmo residentes, fossem apenas um produto de Brodósqui, e, como tal, vagos e itinerantes. Como a própria Brodósqui, eles estão sempre a caminho [...]. Em torno de si, aqueles homens conservam a essência de si mesmos, nem mais representa o baú

simbólico: ali está o homem com o que é particular do homem, ou seja, a indiferença de Brodósqui representada, na posse individual dos objetos! Portinari apreendeu que essas figuras, localizadas em tal fundo, forçosamente deveriam possuir o sentido da instabilidade, e, por isso, esse quadro carece até da realidade do obstáculo aparente, como no “Enterro” [trata-se do óleo sobre tela “Enterro na rede” (1944) que compõe a Série “Retirantes”]; muito ao contrário, possui, um senso de movimento que o torna admirável. O jogo de luzes, fazendo surgir uma linha de horizonte quebrada na sua profundidade, aumenta ainda a beleza dessa cena de Brodósqui, fazendo dessa tela uma das mais potentes realizações do pincel portinariano”.

Mas o crítico não se restringiu a discorrer sobre o “jogo de luz”, nem na “figura e no fundo”, nem na “deformação anatômica”. Fez uma incursão na retratística portinariana, com destaque para o retrato do embaixador norte-americano no Brasil, Jefferson Caffery, de 1941, no qual remete a arte flamenga:

Aí temos o Portinari sem intenções e puro como o mais puro dos flamengos, só o senso de realidade continua indelével... Esse retrato, que podia ter sido pintado há dois séculos, é tão impressionantemente real, que o artista, se não tivesse outros trabalhos, poderia com ele merecer a justa fama que hoje acompanha a sua obra.

E pergunta-se:

Mas onde foi Portinari buscar a expressão que gravou no olhar do embaixador, emprestando-lhe aquela sugestão de vida que parece animar a figura, dando-lhe a própria força do olhar humano?

A resposta foi feita na observação do quadro, sobre o qual verificou que:

à maneira antiga, as pinceladas foram esmaltadas no retoque do polimento, e só uma pequena mancha de tinta deixou patente aquela expressão do olhar que o perfil não esconde: a última pincelada brusca, mas sabiamente aplicada na pupila da figura, de um tom leitoso e contrastando com o resto do óleo que o polimento amacia, foi o toque de mestre na expressão toda do rosto. Esse pouco de tinta aplicado com o

produto de laborioso estudo, fez o que nenhuma técnica simplesmente doutrinária faria naquele embaixador Jefferson Caffery, porque Portinari, pintando numa escola do passado, foi buscar nos seus próprios recursos atuais a sutileza que deu vida à figura do modelo. Não se contentou ele com o que nos legaram os flamengos em efeitos de luzes – quis ir mais além e emprestou aquela pintura, que foi o apogeu de um Bartolomeu Van Der Helst<sup>45</sup>, um pouco da força desenfreada de uma arte puramente sua, e o resultado aí está! – esse magnífico Jefferson Caffery!

Portinari aparece em “Vamos Lêr!” não só na forma de reportagens, na crítica jornalística ou na crítica de rodapé e nas crônicas de circunstância, como na de Luiza Barreto Leite, que ocupava uma seção intitulada “Cartas do Rio”. Na crônica “Portinari embarcou”, a cronista noticiou a viagem de Cândido Portinari à América do Norte para uma exposição de pintura no MOMA – “Portinari of Brazil”, em New York, em 1940. A originalidade da crônica está no formato epistolar que a autora desenvolveu o assunto: a destinatária da carta era uma hipotética amiga Lucy, à qual conta a viagem de Portinari, mostra um pintor genuinamente brasileiro e, embora sua exposição individual se compare a de Picasso, mostra que o embarque do pintor foi um grande acontecimento social e que a moda esteve presente com os modelos vestidos pela esposa do pintor Maria Portinari e por Glorinha Santa Rosa (esposa do pintor Tomás Santa Rosa Júnior). Aqui, “Vamos Lêr!” comparece como uma autêntica revista de variedades, inclusive com a descrição dos “modelitos” das Senhoras Maria Portinari e Glorinha Santa Rosa e desenhados por Luiz Tito, o que atraía o público feminino. Tal matéria poderia ser comparada a das melhores revistas de moda que circulam nacionalmente no início do século XXI.

O humor visual – caricaturas, estórias em quadrinho, charges e *portraits-charges*, humor político – encontrou amplo espaço em “Vamos Lêr!”. Os artistas gráficos (acima citados) brindaram os leitores com um amplo espectro de assuntos, desde episódios da vida política, cotidiano social, criação de personagens populares, até caricaturas e *portraits-charges* de políticos, escritores e artistas nacionais e internacionais.

A caricatura sempre desempenhou papel importante na imprensa brasileira, marcando épocas, acontecimentos ou figuras públicas desde os pioneiros Manoel de Araújo Porto-Alegre, Ângelo Agostini, Henrique Fleuiss, até o português Rafael Bordalo Pinheiro, cujas criações imprimiram uma marca singular às artes gráficas ainda nos oitocentos.

A presença de Álvaro Cotrim, o Alvarus, ganha relevo nas publicações periódicas com suas caricaturas e seus *portraits-charges*, desde políticos como o presidente Getúlio Vargas jogando golfe (o hobby preferido do presidente era jogar golfe no Itanhangá Golf Club, no Rio de Janeiro), até o escritor português António Ferro (Diretor do Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal Salazarista). Da página “Caricatura da Semana” saíram “pérolas” da sua lavra, como as abaixo descritas.

A primeira dá a dimensão do papel de Portinari no cenário cultural brasileiro com as encomendas dos painéis e murais do Ministério da Educação e da polêmica “portinarismo” *versus* “antiportinarismo”, diante da homenagem que a Revista Acadêmica lhe concedeu com um número dedicado ao pintor (vide Revista Acadêmica). Nesta charge, Portinari aparece dentro de uma redoma de vidro, com os pés e as mãos anatomicamente deformados, como nas pinturas do pintor, a cabeça coroada de louros, como os generais romanos eram representados após os triunfos, e segurando numa das mãos um cetro. Na parte exterior da redoma aparecem o ministro Capanema, na posição de um espantalho, como no óleo sobre tela de 1940, “Espantalhos”<sup>46</sup>. Segundo uma analista:

[...] três desses bonecos improvisados surgem assustadores: o tamanho descomunal, a altura em que estão colocados, os trapos agitados pelo vento criam um clima fantasmagórico. Não se sabe se é noite ou dia. A planície devastada que foi floresta, depois pasto, agora é lugar assombrado. O espantalho perde aqui sua função benévola. Não há plantação a preservar. As aves que rondam a paisagem estão em busca de carniça. Seriam os guardiães de um território dominado pela morte ou fetiches postos para aterrorizar quem se aproxima do lugar?<sup>47</sup>

Tal qual neste quadro, “o clima goyesco” do “Capanema-espantalho”, representado por Alvarus, tinha a função de preservar o pintor dos abutres, ou melhor, dos seus críticos e detratores. Estas figuras estão sob a relva composta de duas placas com os dizeres: “É proibido tocar” e “Esnobismo”, numa alusão à posição de Portinari ante a “proteção” do ministro e do seu mecenato, como numa gravura dos seiscentos ou dos setecentos, cujo frontispício ostenta um galhardete com a assinatura de Alvarus (vide gravura n.º 47).

Portinari tinha consciência das “futricas” que faziam a seu respeito, conforme confidenciou a Mário de Andrade: “Desde 1939 começaram a fazer um retrato meu

bastante falso – dizendo que fiquei rico, que fiquei besta, que só recebo pessoas que me convêm, que vivo favorecido pelos meios oficiais e isso tudo é bem mentira”<sup>48</sup>.

A segunda mostra um pintor carrancudo com o cenho franzido, numa alusão ao seu mau humor, tendo ao fundo um quadro assinado por Portinari e composto de várias figuras que remetem aos painéis de azulejos da parte externa do Ministério da Educação: com cavalos-marinhos e conchas, alguns cactos, que associam a uma paisagem árida numa alusão à Série “Retirantes”, e um céu lírico com nuvens e pássaros, na frente do pintor, sobre uma mesa, com duas cubas de vidro, em cujo interior tinham fetos deformados com aparência de hidrocefalia, um com o cordão umbilical, e com as inscrições “Modernismo” e “Poesia Modernista”. Nesta “caricatura da semana”, Alvarus mostra as mãos do pintor abraçando os vidros ou o “modernismo” e a “poesia modernista”, o que denota que o pintor queria conservar esta corrente estética seja na pintura, seja na poesia. A leitura que se pode fazer dessa charge consiste em mostrar que o modernismo inconcluso continuava a ser abraçado calorosamente por Portinari (vide gravura n.º 50).

O terceiro retrata Portinari no seu ateliê pintando Capanema. Na parede contígua aparecem três quadros: um com um boi esquelético como no óleo sobre tela “Paisagem de Brodóski” (1940); o outro como um estudo de um pé anatomicamente deformado saindo do quadro como em terceira dimensão; e o terceiro, uma mulher concebida na fase cubista, mas rodeada de motivos líricos, tais como: nuvem, patinho, barquinho, passarinho e algumas pinceladas a esmo. Do chão sobressaem latas de tinta em cujos rótulos aparecem as inscrições “óleo a tapeação”, “azul do céu”, “verde papagaio”, “têmpera ingênua”, “pó de mico” e “água do pote”, além dum livro em que está escrito “Diego Rivera” e de um potiche com vários pincéis. O cenário que compõe a charge é significativo do que se discutia e se pensava do pintor de Brodóski no meio cultural da capital federal: as idiossincrasias entre os grupos de artistas plásticos e gráficos que o viam sob a influência do muralista mexicano Diego Rivera, mas com sua obra voltada para os motivos brasileiros e as cores representativas dessa brasilidade, daí o “azul do céu” e o “verde papagaio”. O retrato de Capanema é simbólico porque o pintor não o retratou; entretanto, Portinari estava ligado ao mecenato do ministro devido às encomendas dos murais e painéis do Ministério da Educação e Saúde Pública (vide gravura n.º 48).

A quarta e última charge selecionada mostra o edifício “moderno” do MES dando ênfase à parede cega com a escultura “Prometeu Liberto”, do lituano Lipschitz (1891-1973). No passeio em frente ao prédio, dois senhores engravatados conversavam e o chargista pontificou o seguinte diálogo:

- O Capanema é um homem de palavra, heim?
- ?!?!?
- “Prometeu” que cada dia que se passasse, transformaria a sede de seu clube numa “tetéia” de embasbacar “Pitangui”.

Esta charge foi publicada às vésperas da inauguração do edifício, quando a Sociedade Brasileira de Belas Artes envia uma carta ao ministro Capanema protestando contra a escolha de um artista estrangeiro para executar a obra, e acalorados debates pontificam na imprensa sob os títulos “Um nome para o monstro de bronze”, “Prometeu no Ministério da Educação...”, “Prometeu acorrentado...”, etc. Também, o “moderno” edifício causava críticas e comentários jocosos quanto ao seu estilo, daí as alcunhas “Sinfonia Inacabada”, “Capanema Maru”, “Caixão de Querosene”, “obra da Santa Engrácia” e “imenso poleiro com uma cauda de pavão”.

Quanto ao diálogo da charge, Alvarus aproveita a palavra “prometeu”, que adviria do mito do Prometeu Liberto ou da escultura com este título, para evocar o significado de promessa: ato ou efeito de prometer. Daí o efeito da frase dando duplo sentido à palavra e apontando a nova sede ministerial como um “clube”, numa alusão aos colaboradores do ministro que eram seus amigos pessoais. E, finalmente, a beleza em que se transformaria o novo prédio com a escultura do “Prometeu Liberto”, capaz de surpreender a cidade mineira de Pitangui, terra natal do ministro (vide gravura n.º 49).

As charges de Alvarus acima descritas permitiram que se apreendesse que a caricatura expõe sem limites os traços essenciais do retratado – seus traços físicos, mas sobretudo, seus traços de caráter – e os apresenta na forma de um comentário mordaz.

Segundo análise de Teixeira Coelho, “a caricatura assim, tradicionalmente, é o gênero cuja mola é a exploração da harmonia perdida. Isso ela faz explorando e radicalizando um traço físico de alguém (um queixo protuberante ou inexistente, um olho encovado ou saltado) ou deixando visível um traço interior de caráter (o gosto pela bebida, uma certa palermice, a pomposidade de um escritor consagrado, a gordura exagerada de um artista plástico)”<sup>49</sup>. Assim, Alvarus procurou de algum modo criticar Portinari e Capanema, mostrando seus defeitos, mas também o papel de ambos no cenário cultural da então capital da República, a cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, a caricatura tem como um dos seus recursos freqüentes o senso comum e, ainda mais complicado, o clichê, o chavão e a idéia feita, como aponta Teixeira Coelho. Para este escritor, “sob esse aspecto, a caricatura é freqüentemente conservadora e, mesmo, reacionária: endossa valores

assentados, rejeita os valores que buscam um lugar novo. Não é incomum que a caricatura política se mostre mais freqüentemente libertária enquanto a caricatura feita com personalidades do mundo da cultura e das artes se apresente como o outro lado da moeda da liberdade e da reflexão. Daí a caricatura apresentar-se como todos os outros gêneros: não tem rosto único, é um instrumento, os caminhos que pode seguir e as idéias que se dispõe a defender são os mais variados”.

A conclusão do escritor Teixeira Coelho, no seu ensaio “A caricatura e o lobo do homem”, mostra a fascinação do público pela imagem visual:

O fascínio do ser humano pela figura – que a palavra impressa não tem – é uma das constantes culturais das diferentes sociedades e a caricatura, um dos seus modos mais diretos. Revela-se aí a força da caricatura e a razão de sua perenidade. Em todo caso, uma de suas forças de atração; a outra está no fato de mostrar em ação algo que atrai sobremaneira o ser humano: o homem como lobo do homem [...]<sup>50</sup>.

O autor das charges e dos *portraits-charges* acima descritos, Álvaro Cotrim, o Alvarus, ao discorrer sobre as artes gráficas, acentuou que “a caricatura é consagratória”. E sobre as caricaturas que fez de Portinari, revelou: “Só vim a fazer a caricatura do Portinari – que ele no princípio não gostou – já o consagrando”. O conceito de caricatura elaborado por Alvarus a trata como “consagratória” ou como “o pedestal para o bronze definitivo”, mostrando que “não se faz caricatura do anônimo”.

As correspondências de Portinari com vários interlocutores, algumas matérias jornalísticas e algumas entrevistas deixam entrever a aversão do pintor às críticas, o que deveria incluir o humor visual, o que denota que o pintor não deveria aceitar as charges como um meio de consagração.

O próprio Álvaro, em entrevista para o Projeto Portinari, mostrou que o “clima” entre artistas refletia o ambiente cultural e político do tempo de Capanema como ministro da Educação, ou melhor, como mecenas das artes e da cultura no Brasil:

Era comum essa crítica entre nós todos, era comum um criticar o outro. E o Portinari ficou [...]. Eu já disse, não é que fosse hostilizado, mas havia uma reserva sobre o Portinari, porque ele apareceu muito, viveu muito. Depois tem o período do Capanema, quando o Capanema vê que o Portinari era realmente uma das maiores expressões, senão a maior

expressão da nossa pintura, e dá a mão, dá a oportunidade do Portinari fazer os trabalhos que fez no MEC. [...] Aí sim, aí ele teve uma ascensão [...]. Tanto que fiz uma **charge** [vide gravura n.º 47], que você vê o Capanema como se fosse um espantalho; o Portinari numa redoma, com as mãos e os pés deformados. Aí é o espírito do caricaturista: “É proibido tocar”. É intocável. E aqui o “esnobismo”. Estavam achando as coisas do Portinari admiráveis, quando na intimidade não queriam nada daquilo. Era “bem” ter um Portinari. Então o sujeito tinha um Portinari e pendurava na parede. Então, agüentando a redoma, eu coloquei o “esnobismo”. É uma caricatura.

E enfatizou que as suas charges focalizavam as polêmicas que permeavam o meio intelectual, como a que mostra a influência dos muralistas mexicanos sobre Portinari e Capanema como uma “figura contraditória” no Brasil do Estado Novo. Álvaro chamou a atenção para o fato de que a caricatura do seu tempo não invadia a vida privada dos homens públicos, isto é, “a caricatura vai até a soleira da porta do caricaturado”<sup>51</sup>.

“Vamos Lêr!” propiciou ao seu “público-leitor” um panorama das artes plásticas e gráficas, da literatura, do conturbado mundo da política nacional com o Estado Novo e da política internacional com a Segunda Guerra Mundial, mas também muita diversão com concursos de piadas, charadas, mundo artístico: do Cassino da Urca a Hollywood, das cantoras da Rádio Nacional a Carmem Miranda. Este periódico representou o que de mais moderno existia no mundo da comunicação: com a propaganda e a publicidade, do encarte ou fascículo como estratégia de vendas, dos anúncios de livros, a obra completa de Machado de Assis lançada pela W. M. Jackson Inc., em 1937, aos de produtos de beleza da Coty, com conselhos de beleza de Fernando de Barros. O que “Vamos Lêr!” inovou foi nos experimentos técnicos com os novos recursos gráficos. A necessidade de transmitir a mensagem com rapidez – característica do periodismo em tempo de velocidade, como sugere o editorial do número inaugural – e o hábil recurso de “seduzir” o “público-leitor” por meio da imagem fizeram dos artistas gráficos, caricaturistas, desenhistas, litógrafos, pintores ou fotógrafos profissionais indispensáveis nesse periódico.

No afã do aprimoramento da linguagem visual em complementação ao texto escrito, “Vamos Lêr!” deu um amplo espaço ao público infanto-juvenil, com estórias e histórias muito bem adaptadas e ilustradas, que fossem ao encontro deste filão do mercado editorial brasileiro. Daí o papel de Cecília Meireles e Viriato Correia na direção das páginas infantis desta importante revista de variedades, que durou mais de uma década ininterruptamente.

O sistema de assinaturas de “Vamos Lêr!” teve ampla penetração no Brasil. Não se circunscreeveu à cidade do Rio de Janeiro, onde foi publicada; chegou à cidade de Nova Trento, localizada no Vale do Rio Tijucas, no Estado de Santa Catarina. Nesta pequena e pacata cidade, o comerciante Hipólito Boiteux era assinante, entre outros periódicos da então capital da República, do “Jornal do Commercio” e de “Vamos Lêr!”<sup>52</sup>.

## FESTA: revista de arte e pensamento

Festa, segundo o verbete do dicionário Houaiss, provém do latim, *festa*: “reunião de pessoas de caráter informal ou solene, em espaço público ou privado”, o que remete a regozijo, a alegria, a júbilo. Entretanto, o nome da revista deve-se a uma sugestão de Tasso da Silveira, numa alusão ao romance de Andrade Muricy “A Festa Inquieta” (1926).

Esta revista teve duas fases: a primeira, composta de doze números, no período de 1927 a 1928, e a segunda fase, de nove números, no período de 1934 a 1935<sup>1</sup>. “Festa” apresentou-se com um projeto gráfico inovador do artista português Fernando Correia Dias (1896-1935), e na segunda fase tinha um formato de 36 cm de comprimento por 27,5 cm de largura, com uma média de dezesseis páginas por exemplar.

“Festa” teve suas predecessoras emanadas do mesmo grupo intelectual, como “América Latina: Revista de Arte e Pensamento” (1919-1920), “Árvore Nova” (1922) e “Terra de Sol: Revista de Arte e Pensamento” (1924).

O grupo “Festa” definiu a sua revista como uma “unidade de pensamento”, colocando-se desde o início como uma “revista de novos”, que se batia pelo “único modernismo verdadeiramente expressivo do espírito brasileiro naquele momento”, o que denota que “Festa” pretendia fazer oposição a outros grupos modernistas.

Sobre essa posição do grupo “Festa”, é significativo um artigo de Tasso da Silveira, intitulado “Renovação: a propósito de um livro de Tristão de Ataíde”, e o lançamento da série de Estudos, de Alceu Amoroso Lima, em 1927, que reunia textos anteriormente publicados em “O Jornal”. Segundo Tristão de Ataíde, existiam na moderna arte brasileira apenas “duas tendências marcadas e originais”: a de Graça Aranha, criador do “dinamismo objetivista”, e a do grupo paulista, denominada “primitivismo”. Na sua opinião, faltava uma terceira corrente fundamental: a que se norteasse por uma “mística criadora”<sup>2</sup>.

“Festa” representaria a terceira corrente diante da arte, “mais totalizadora”, pois integrava duas realidades que se completam, “a do homem e a de Deus”.

Um outro artigo do intelectual católico Tristão de Ataíde e republicado em “Festa” menciona esta terceira corrente, onde se situaria o “grupo”:

O grupo central da tendência espiritualista reúne-se em torno da revista Festa [...].

Foi o último que apareceu na arena, até agora, como grupo, como revista, como tendência coesa e afirmadora, combatendo de certo modo as duas outras tendências divergentes. E, entretanto é de todos os três o mais anterior, aquele que mais conscientemente se enraíza na tradição de nossas letras e que mais coerência demonstra em seus laços com movimentos anteriores já superados.

Já tive ocasião de citar os nomes principais desse grupo, mas convirá talvez mencioná-los de novo, de forma mais completa, segundo a lista dos seus fundadores e proprietários da revista de onde falam: Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Henrique Abílio, Adelino Magalhães, Brasília Itiberê, Barreto Filho, Lacerda Pinto, Porfírio Soares Neto. Aos quais outros nomes logo se acrescentaram, como Gilka Machado, Cecília Meireles, Murilo Araújo, Francisco Karam, etc.”<sup>3</sup>.

Deste excerto do artigo, pode-se constatar que o “grupo Festa” tinha alguma afinidade de atitude intelectual e espiritual. Por isso, “Festa” reivindicava para si e para a cidade do Rio de Janeiro (porque os intelectuais que participavam do “grupo” viviam e teciam suas redes de sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro) o papel principal na renovação da arte brasileira em oposição ao “grupo paulista”.

Isso levou Mário de Andrade a explicitar sua posição ante o “grupo”:

Talvez mesmo devido a preocupações de ordem espiritual um pouco abstrata que o animam, tem um grupo de literatos no Brasil, que vaee passando por demais na sombra. Esse grupo afinal resolveu chamar a atenção do brasileiro leitor para ele e está publicando uma revista, Festa. Fez muito bem. Se mais ou menos ele vivia na sombra, não se pode culpar disso os que viviam chamando a atenção, conseguindo em um momento quasi monopolizar a preocupação literária brasileira [...].

A agitação, a vida nova principiou com essa gente. É possível que o pessoal de Festa não carecesse do movimento modernista para ser o que é. Mas, é incontestável que vivia apagado, numa torre de marfim, muito orgulhosa e isolada<sup>4</sup>.

“Festa” esteve sob a direção dos paranaenses José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984) e Tasso da Silveira (1895-1968), ambos com estreitas ligações com simbolistas como Emiliano Pernetá, Nestor Vitor e o diretor da revista “Cenáculo”, Manuel

Azevedo da Silveira Neto (1872-1942), pai de Tasso da Silveira<sup>5</sup>. Esta revista interessa mais na sua segunda fase, que circulou entre 1934 e 1935, quando se referia à “imitação das correntes européias que repetia na arte brasileira o fracasso de movimentos estrangeiros já superados”. Tasso da Silveira tomou a palavra em nome do grupo e asseverou:

Festa continua a ser um encantado esforço de descobrimento: de descobrimento do sentido nôvo do Brasil, do Mundo, da Beleza.

No afã de mostrar o seu posicionamento estético, no âmbito de um processo de renovação literária e artística, o primeiro número da segunda fase (Festa: Revista de Arte e Pensamento. 2ª fase. Rio de Janeiro, Of. Gráficas Alba, ano I, n.º 1, jul. 1934. 19 p. il.) é significativo: com poemas de Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Geraldo Seguel, Vicente Huidobro, Rubén Azócar, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Francisco Karam e Pádua de Almeida; com prosas de Andrade Muricy, Tristão de Athayde, Tasso da Silveira, S. Sobrinho, Hamilton Nogueira, Aluizio Rocha, S. Netto e Simões dos Reis; com referências a Ronald de Carvalho, Manoel Bandeira, Selma Lagerlöff, Spedini, Graça Aranha, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, José Lins do Rego, Alfonso Reyes, R. Michael, Edmond Vandercammen, Ilaríe Voronca, Serafin Delmar, Thomas Mann, Fiódor Dostoiewski, Rabindranath Tagore, Compton Mackenzie, etc.; com desenhos de Renato A. Silva, Correia Dias e Cecília Meireles.

A presença de Cecília Meireles como colaboradora habitual de “Festa” em todos os números da primeira e da segunda fases da revista, seja como ilustradora ou escritora, merece algumas considerações.

Primeiramente, convém salientar que Cecília Meireles divergia do “grupo católico” quanto à filosofia da Igreja Católica, que tinha como líder espiritual Jackson de Figueiredo (1891-1928). A presença da poeta ao lado de Tristão de Ataíde denota a falta de unidade do grupo quanto a ideologias religiosas<sup>6</sup>.

Conforme análise de Valéria Lamego em “A farpa na lira”, a poeta contribuiu para o “Diário de Notícias”, da cidade do Rio de Janeiro, de 1930 a 1933, com a “Página da Educação”, na qual jogava sua “farpa” na política educacional proposta pelo ministro da Educação, Francisco Campos, e, conseqüentemente, atingia os políticos da “Revolução de 30” aliados da Igreja Católica. Na “Página da Educação”, Cecília Meireles tecia elogios à filosofia da “Escola Nova”, trazida para o Brasil por Fernando de Azevedo e Anísio

Teixeira, e posicionava-se constantemente contra a Igreja Católica e suas doutrinas morais<sup>7</sup>. Convém salientar que Cecília Meireles foi signatária do “Manifesto dos pioneiros da Educação Nova”, de 1932<sup>8</sup>.

Andrade Muricy enfatizou que “Festa” abrigava colaboradores de todos “os substratos religiosos”, a começar por Cecília Meireles, que “propendia para a misticidade oriental”. Daí poder-se-ia afirmar que “o espiritualismo do grupo ‘Festa’ apenas encarnava um desejo de valorização do espírito humano em detrimento da grande ordem capitalista burguesa que ameaçava os intelectuais das recentes nações industrializadas”<sup>9</sup>, o que levou o crítico literário Wilson Martins à seguinte constatação: “nada mais previsível num país tradicionalmente católico como o Brasil, do que um grupo como ‘Festa’: espiritualista, católico e modernista”<sup>10</sup>.

Segundo, toma-se como ponto de referência a análise de Sirinelli de que “uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo, viveiro e espaço de sociabilidade”<sup>11</sup>. A entrevista de Andrade Muricy concedida a Neusa Pinsard Caccese explica a presença do casal Cecília Meireles e Fernando Correia Dias no grupo/revista “Festa”:

Fôra em casa de nossa grande amiga [Cecília Meireles], na rua de São Cláudio, na entrada de Morro de São Carlos, que Festa foi estruturada, com o auxílio do eminente ilustrador Correia Dias. Português, de lá nos encaminhou êle para os impressores portugueses que souberam dar a Festa fisionomia inconfundível, – reconhecida como de grande interesse pelo lusitano e glorioso grupo de Presença, que modelou esta publicação ilustre pelo padrão modesto de Festa<sup>12</sup>.

Pelas análises das revistas literárias ou de variedades pesquisadas, a presença de Cecília Meireles é uma constante, seja nas publicações do Estado Novo, “*Travel in Brazil*” (cuja editoria coube à poeta) e “Atlântico: revista luso-brasileira”, seja em outros periódicos, como a “Revista Acadêmica”, “Festa”, “Lanterna Verde” e “Vamos Lêr!”.

Terceiro, devido à relação de amizade que nutria por Andrade Muricy (vide citação acima) foi que Cecília Meireles compartilhava com o grupo “Festa” “o culto a Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens, então na penumbra”. Conforme Alfredo Bosi, “há ressonâncias de ambos nos seus primeiros versos “Nunca mais” (1923), “Poema dos poemas” (1923) e “Baladas para El-Rei” (1925), todos de inspiração simbolista”. E

acrescentou: “mas é também verdade que Cecília renegou essa fase, ao excluí-la da sua obra poética, e que do programa de “Festa”, polêmico e confessional, nada restou na temática da poetisa, salvo, talvez, certo tradicionalismo nas opções estéticas da maturidade”<sup>13</sup>.

Finalmente, a imagem da poeta não pode ser associada somente à revista “Festa”, nem ao “oficialismo” da política do pós-Revolução de 1930<sup>14</sup>. Cecília Meireles agiu com independência em relação à política oficial, seja tecendo severas críticas à política educacional do ministro Francisco Campos, seja criticando o decreto que instituía o ensino religioso nas escolas públicas, seja combatendo os aspectos nacionalistas impingidos aos estudantes, como hinos e cânticos patrióticos.

Cecília Meireles, apesar de ter sido assídua colaboradora de periódicos brasileiros, usou com maestria a pena para exercer com liberdade sua atividade jornalística, como na “Página da Educação”. Também, pode ser inserida no caminho do modernismo após a publicação de “Viagem” (1939), obra premiada pela ABL e considerada por Manuel Bandeira “tão fora dos cânones acadêmicos”.

Quanto à revista “Festa”, pode ser considerada herdeira do simbolismo brasileiro. Tristão de Ataíde assim se refere à ligação entre o simbolismo e “Festa”:

Essa tendência surge como desdobramento do movimento simbolista. Não é um neo-simbolismo. Apesar de todos os laços que prendem alguns do grupo às grandes figuras do simbolismo, não vêm renovar o simbolismo e sim superá-lo<sup>15</sup>.

A filiação da revista está aí expressa e, depois, confirmada por Tasso da Silveira. Mas também tem que ser inserida sob a ótica do catolicismo, como explicou Andrade Muricy:

Eu então ainda não chegara ao catolicismo, retido pela imperiosa atmosfera anticlerical em que vivera no Paraná. Tasso da Silveira superou essa fase muito antes de mim, graças possivelmente à influência de Jackson de Figueiredo, a quem dedicou o seu primeiro estudo publicado em livro. Outros católicos? Francisco Karam, Barreto Filho, Henrique Abílio (que nos foi apresentado por Jackson) [...]. A grande maioria era daqueles que Nestor Vítor (agnóstico confesso) chamava de “católicos brasileiros”, quer dizer, por mera tradição, e não praticantes [...]. Nada de

confessional entrava em nossas cogitações, no referente à Revista. O catolicismo tinha o seu órgão: a revista *A Ordem*, fundada e dirigida por Jackson [de Figueiredo]. Substrato cristão? Como o Brasil inteiro, salvo minorias, mesmo se ativas e significativas. Esse substrato religioso exprimia-se, mas em cada caso individual. O rótulo de “espiritualismo” tão insistentemente atribuído a Festa só lhe cabe se encarado num sentido lato e bastante impreciso<sup>16</sup>.

“Festa”, como outras revistas literárias das décadas de 1920 e 1930, se insere no que Nicolau Sevcenko chamou de “advento da cultura modernista no Brasil”. Naquele momento, o modernismo ou as linguagens advindas dessa atualização passavam por um processo de canonização. Entretanto, o grupo de “Festa” é visto por Alfredo Bosi como “hesitante entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista”, ou seja, “caminhou num sentido antimodernista”<sup>17</sup>.

Apesar da inconsistência teórica e ideológica dos grupos chamados “modernistas”, “Festa” apresenta um amplo espectro de colaboradores da poesia e da prosa hispano-americana, de Pablo Neruda à Gabriela Mistral. Daí a importância das revistas literárias para conhecer os novos caminhos estéticos trilhados pela intelectualidade do continente.

“Festa” apresentou a poesia brasileira com Cecília Meireles, com o “poema-manifesto” de autoria de Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Lacerda Pinto, Wellington Brandão, Abgar Renault, Francisco Karam, José Barreto Filho, Joaquim Cardilo Filho, Silveira Neto, Gilka Machado, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Henrique Abílio, Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco e Bruno de Menezes. A poesia em “Festa” foi classificada como de “temática moderna” (que pretendia fixar as transformações causadas pela máquina na vida da cidade); de “temática brasileira” (salientando o processo de formação de uma raça); de “problemática latino-americana”; de “inspiração intimista” e de “tendência espiritualista”.

Apesar de a tônica da revista ser a poesia simbolista, com loas a Emiliano Pernetá (1866-1921), Cruz e Souza (1861-1898), Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) e Nestor Vitor (1868-1932), o modernismo compareceu com nomes expressivos, com destaque para Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima.

A revista compunha-se de seções de “notícias e notas” (a qual incluía resenhas literárias e notícias sobre discos, artes visuais, livros, desenhos e gravuras), perfis biográficos, ensaios, literatura, música, poesia, folclore, desenhos e ilustrações.

Na segunda fase de “Festa”, as ilustrações couberam a Cecília Meireles, Fernando Correia-Dias, Sara Vilela, Renato Silva, Ismael Neri, Silveira Neto e Manuel Santiago. Na primeira fase, encontra-se uma ilustração de Di Cavalcanti, “Dueto de Angústia”, datada de 1922, o que denota que as revistas culturais abriram espaço para os artistas gráficos e plásticos. Posteriormente, alguns foram consagrados pelo público e pela crítica.

Entre os desenhos e ilustrações, merecem destaque: de Correia Dias, “Saci na ventania”, “Paisagem”, “O Cacto”; de Cecília Meireles, “O caminho da Glória” (desenho de 1933), “Desenho” (ilustração para um livro de Cruz e Souza); de Renato Silva, desenhos não identificados; desenhos sem autoria, como “Outra visão carioca – Mangue” e “Perfil de Murilo Araújo”; de Manuel Santiago, “Desenho” (datado de 1934); de Ismael Néri, “Desenho”; de Sara Vilela, “Auto-Retrato”.

As artes plásticas foram apresentadas em “Festa” sob a forma de crítica de arte, como notícia de exposições, com os desenhos e as ilustrações, com manifestos de vanguarda. No elenco da seção “Notícias e notas”, encontram-se as seguintes referências: “Notícia sobre a exposição de pintura do casal Manuel - Haydea Santiago”<sup>18</sup>, assinada por Silveira Neto (Manuel Azevedo da Silveira Neto); “A Arte de Sara Vilela”<sup>19</sup>, noticiada por C. da Veiga Lima, que se detém no quadro “Mascarada” e a apresenta como pintora de retratos; M. M., com referência às várias atividades de Ismael Néri<sup>20</sup> como desenhista e pintor, em que reconhece “além da sua grande virtude plástica, o mérito de não marcar uma época e, conseqüentemente, de deixar transparecer sempre o motivo do homem eterno”; “Um desenho de Ismael Néri” escrito por Barreto Filho, onde estriba sua análise na teoria freudiana e, como referência, uma análise do crítico sobre Leonardo da Vinci; “A escultura de Victor Brecheret”<sup>21</sup> analisada por Silveira Neto, em que ressalta o espiritualismo de suas esculturas, definido como uma “volúpia” da castidade; Silveira Neto, com a notícia de duas exposições de arte, a da Associação dos Artistas Brasileiros e a da Sociedade Brasileira de Belas Artes, e apresentação das pinturas de Dimitri Ismailowitch<sup>22</sup> e de Paulo Gagarin<sup>23</sup>, que compara a Batista da Costa, sendo este profundamente brasileiro em sua sensibilidade; Henri de Lantueil, que fala da “Pintura Futurista”, onde faz um balanço das inovações futuristas, tendo como motivo a comemoração dos cinco lustros, no mês de fevereiro de 1936, do “Manifesto Futurista”, em pintura.

Portinari comparece nas páginas de “Festa” sob a forma de crítica de arte assinada por Silveira Neto, com o título de “Artes Plásticas: Cândido Portinari” (“Festa: Revista de Arte e Pensamento”. 2ª phase. Rio de Janeiro, Oficinas Graphics Alba, anno 1, n.º 2, ago.

1934. 16 p il. 36 cm). No seu artigo, Manuel Azevedo da Silveira Neto conduz seus comentários a partir da “Exposição Portinari”, realizada no salão da Associação dos Artistas Brasileiros, que se localizava no Palace Hotel, na cidade de Rio de Janeiro, aberta para o público em 17 de julho de 1934.

O crítico comenta a obra do pintor de Brodóski, que se caracteriza pela contínua pesquisa de novos processos técnicos de composição e pela preocupação de retratar temas nacionais, a partir de experiências pessoais, como aspectos da roça, dos morros cariocas, do futebol. Assim, o crítico descreve a “feição nacional” da obra portinariana:

Aspectos da roça, a humildade alegre dos povoados e da vilas, que lhe vêm como tradição da sua própria infância, numa evocação amável, hão repontado nas suas mostras de arte e com deliciosa ingenuidade em figuras e paisagens. Assim a vida dos morros, característico flagrante e popular da terra carioca. Deste gênero destacou-se, na exposição, uma tela de maiores dimensões, de forte expressividade em planos coloridos e movimento, como outra de iguais proporções – O Futebol.

Também, chama a atenção para outro gênero em que Portinari vinha se afirmando, como o retrato:

As suas cabeças femininas, com a epiderme plasmada num tom polido de pedra polida, só por ele usado em nossa pintura, tem alguma coisa de misticismo a Botticelli. A figura do homem, de Portinari, nos retratos da galeria então exposta, dizem-nos intensamente do caráter da obra de arte. O do Embaixador Carcano é uma obra de admirável construção e de vida pessoal; o de Felipe de Oliveira transpira vida interior pela frente elevada e pelo olhar de meditação.

O crítico percebe a importância que o pintor deu ao negro no conjunto da sua obra, quando comenta:

Igual força de psicologia marca a figura de negro, que se ostenta como obra prima no belo certame. Modelo difícil no desenho e no colorido, o artista venceu-o bravamente e ainda com uma nobreza de sentimentos

que é de louvar-se. É um negro que honra o vigor da raça e a linha moral do homem que sabe ser esteio social no meio que lhe é próprio.

Silveira Neto ressaltou que, mesmo não concordando do ponto de vista estético com alguns dos trabalhos de Portinari, deveria “reconhecer a intenção, que o orientou, de pôr-se à margem do comum”, porque o pintor, “dono de sua técnica, é um investigador consciente, dos processos pinturescos: sabe o que quer e amplia progressivamente os meios de expressão com a atenção meticulosa do clínico em seu laboratório”. E conclui sua explanação acentuando a “inegável ascensão” de Portinari no retrato e asseverando que o pintor é “um estudioso e apaixonado criador da beleza artística pela forma e pelo pensamento, pois que ele não sente apenas o lado objetivo da obra de arte”. Parafraseia Henri Martin, para quem “a pintura não é unicamente pela pintura, mas servindo de expressão plástica de um sentimento ou de uma idéia”.

“Festa” teve todos os componentes das revistas literárias que surgiram no bojo de um processo de renovação das artes e das letras, nos decênios de 1920 e 1930 no Brasil. Das suas páginas saíram poesias, contos, crônicas, romances, perfis biográficos, artes plásticas e gráficas, resenhas bibliográficas, notícias e notas, ensaios, crítica literária, folclore e polêmica (vide quadro sobre “Matérias de Festa: 1927-1935”).

Num período de grande efervescência cultural, o projeto político e estético de “Festa” conforma-se com o “nacionalismo” e o “modernismo”, como aponta Ângela de Castro Gomes. Entretanto, vários grupos arvoraram-se em “modernistas” ou “modernos” e disputaram espaço no meio intelectual brasileiro, como revelam as correspondências de Mário de Andrade com vários interlocutores.

O grupo de intelectuais que compunha a revista “Festa” pode ser visto como heterodoxo se for comparado com outros projetos estéticos, como o do “grupo” de “Klaxon: mensário de arte moderna” (revista que circulou de maio de 1922 até janeiro de 1923), composto de Couto de Barros, Tácito de Almeida, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Luís Aranha, entre outros.

Na análise de Ângela de Castro Gomes, a chave para entender a identidade do “grupo” reunido em torno de “Festa” consiste na “recusa aos procedimentos estéticos e políticos da vanguarda, quer fossem os da estratégia do ‘escândalo’, no dizer de Mário, quer fossem os da radical ruptura com o passado ou do radical nacionalismo/regionalismo”<sup>24</sup>.

## **LANTERNA VERDE: Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira**

“Lanterna Verde” é um livro da “fase modernista” e “mais original” do poeta gaúcho Felipe d'Oliveira (1891-1933), publicado em 1926, que se distingue da “fase crepuscular” do livro “Vida Extinta” (1911)<sup>1</sup>.

“Lanterna Verde” também foi o boletim editado pela Sociedade Felipe d'Oliveira, criada em 23 de agosto de 1933 e que permaneceu em atividade até 1945, cujo objetivo era “homenagear e cultivar a memória do intelectual”, precoce e tragicamente falecido<sup>2</sup>.

A Sociedade Felipe d'Oliveira era composta de intelectuais, diplomatas e industriais, como Alceu Amoroso Lima, Álvaro Moreyra, Assis Chateaubriand, Augusto Frederico Schmidt, Edmundo da Luz Pinto, João Daudt de Oliveira, João Neves da Fontoura, José de Freitas Valle, Manuel de Abreu, Octávio Tarquínio de Souza, Renato Almeida, Renato Toledo Lopes, Rodrigo Otávio Filho, Ruy Ribeiro Couto e Tristão da Cunha; como membros honorários, os embaixadores Martinho Nobre de Melo e Alfonso Reyes; como sócios-correspondentes Ademar Vidal, Afrânio Coutinho, Alziro Marino, Brasil Pinheiro Machado, Gilberto Freyre, João José Cabral, João Pinto da Silva, José Lins do Rêgo, Manoelito d'Ornellas e Mário Mattos.

Esta Sociedade desempenhou o papel de mecenas das artes e da literatura no Brasil, o mesmo papel que era exercido com maestria por Gustavo Capanema durante sua gestão no Ministério da Educação, de 1934 a 1945. A Sociedade Felipe d'Oliveira premiou o poeta Manuel Bandeira pelo conjunto da sua obra em 1937<sup>3</sup>; Graciliano Ramos, em 1942; Lúcio Cardoso, em 1943; Amando Fontes com o livro “Os Corumbas”, em março de 1933; Gilberto Freyre com “Casa Grande & Senzala”, em 1934; Vinícius de Moraes com “Forma e Exegese”, em 1935; Lúcia Miguel Pereira com “Machado de Assis”, em 1936; Rachel de Queirós com “As três Marias”, em 1939; e José Lins do Rego com “Água Mãe”, em 1941.

Também, a Sociedade concedeu o “Prêmio Viagem”, em 1933, ao escultor Antônio Carangi<sup>4</sup> (autor do monumento a Bento Gonçalves) e promoveu exposições de artes plásticas, como as de Ismael Nery, Alberto da Veiga Guignard e Noêmia Mourão.

Quanto às premiações, a Sociedade instituiu o troféu Felipe d'Oliveira para ser disputado anual e perpetuamente pela União Brasileira de Esgrima, da qual o patrono fora vice-presidente. O troféu em bronze foi encomendado ao escultor Victor Brecheret (autor

do “Monumento às Bandeiras”, na cidade de São Paulo), que recebeu o nome “O Esgrimista”.

Entre as suas atividades, a Sociedade promovia conferências:

No caso destas, tratava-se de recuperar uma prática de grande tradição, popularidade e êxito na cidade [do Rio de Janeiro] e que datava de inícios do século XX, com as conferências literárias e humorísticas, de que eram mestres vários membros da “**geração Fon-Fon**”. Elas podiam ocorrer na própria sede da Sociedade e em locais como a Associação dos Artistas Brasileiros, o Instituto Nacional de Música e a Escola Nacional de Belas-Artes, por exemplo. Locais centrais, que facilitassem e atraíssem o público. A entrada era franca e a audiência concorrida, com predominância de mulheres e jovens, pelas observações do secretário. Mas elas também podiam ocorrer fora do Rio, como a realizada por Rodrigo Otávio, sobre Vicente de Carvalho, no Centro Paulista, em 1938<sup>5</sup>.

Os temas das conferências versavam sobre folclore, história, política, sociologia, literatura, entre outros. Entre as conferências proferidas, merece destaque a de Mário de Andrade sobre “Os Congos” — estudo sobre o bailado dos Congos, dança dramática que mistura no seu entrecho tradições e costumes africanos e elementos tomados a outros bailados de origem luso-espanhola. O estudo sobre Congos foi publicado em quatro artigos no “Diário de São Paulo”, que pertenceria ao “Na pancada do ganzá”, e depois foi inserido na revista uruguaia “Boletim Latinoamericano de Música” (Montevideo, tomo 1, abril 1935) e no boletim da Sociedade (Lanterna Verde, n.º 2, fev. 1935, p. 36-53); a de Gilberto Freyre sobre “O escravo nos anúncios de jornal do tempo do Império” (Lanterna Verde, n.º 2, fev. 1935, p. 7-32); a de João Neves da Fontoura sobre “Gaspar Martins”, o grande tribuno gaúcho, no ano de seu centenário de nascimento (Lanterna Verde, n.º 3, fev. 1936, p. 75-93); a de Alceu Amoroso Lima sobre “Idade Nova”, reproduzida no primeiro capítulo do livro “No limiar da Idade Nova”, publicado no Rio de Janeiro pela Editora José Olympio, em 1935 (Lanterna Verde, n.º 3, fev. 1936, p. 97-112); a de Afonso Arinos de Melo Franco sobre “O índio brasileiro na Europa, durante os séculos XVI e XVII”, (Lanterna Verde, n.º 3, fev. 1936, p. 113-138); e a de Francisco Campos sobre “A política contemporânea e as características do nosso tempo” (Lanterna Verde, n.º 3, fev. 1936, p. 139-157).

“Lanterna Verde” foi um boletim anual, ilustrado, que a Sociedade Felipe d’Oliveira publicou no Rio de Janeiro, de 1934 a 1938 e de 1943 a 1944, num total de oito números. Esse boletim apresentou-se no formato de 18 cm por 23 cm, e o espelho de 13 cm por 17 cm, sendo que o número de páginas variou entre 125 e 318 páginas<sup>6</sup>. Pelo editorial do número inaugural, de maio de 1934, o historiador Octávio Tarquínio de Souza ressaltou os propósitos do Boletim:

Lampada votiva dedicada ao culto do poeta Felipe d’Oliveira, LANTERNA VERDE quer ser o ponto de convergencia de todos quantos em nossa terra não traem o Espirito.

Ao em vez de uma revista hermetica, reservada exclusivamente aos companheiros da Sociedade, trata-se da mais livre das tribunas, aberta, franca, acessivel a todas as tendencias, correntes e opiniões.

Animada da mesma isenção sem infallibilidade com que confere os seus premios, a Sociedade não terá neste Boletim preferencias pessoaes, nem se subordinará a grupos, escolas ou egrejinhas.

Aqui encontrarão acolhida todas as manifestações da actividade intellectual, todos os valôres espirituaes e culturaes.

Temos certeza de que não pregarremos no deserto. Por muito desolador que seja o ambiente intellectual do paiz, uma obra como a que se propõe levar avante a Sociedade Felipe d’Oliveira há de vingar sem duvida, produzir fructos e florescer, embora o terreno pareça pouco propicio.

Há indicios seguros de que na geração que ora se inicia, algumas grandes figuras se marcarão. Não é necessario indicar nomes, que estão na memoria de todos.

A esses, e outros, que surjam, o Boletim franqueia as suas paginas, num trabalho de renovação constante que é o signal da eterna mocidade da intelligencia.

O Brasil não deve continuar a ser apenas o campo de estereis brigas politicas, nem é possivel que entre nós só prosperem as sociedades esportivas ...

Sob o signo do Espirito, há nobres cousas a realizar. É o que pretendemos.

Além das conferências, o boletim publicou um amplo espectro de assuntos: poesias, crônicas, ensaios, folclore, contos, artes plásticas (sob a forma de palavras e imagens),

notícias bibliográficas e resenhas literárias, entrevistas, memórias, História, Geografia e Sociologia.

“Lanterna Verde” teve como eixo uma discussão sobre o “moderno”, o “modernismo”, o “movimento modernista” e, quiçá, o “pós-modernismo”, muito embora em suas páginas tenham circulado outras tendências estéticas. A base dessa discussão está em três artigos publicados neste boletim: a conferência do poeta e diplomata Ronald de Carvalho<sup>7</sup>, importante elo da conexão entre simbolistas e modernistas na cidade do Rio de Janeiro, intitulada “As Bases da Arte Moderna”, proferida no Curso Angela Vargas, em junho de 1925 (Lanterna Verde, n.º 3, fev. 1936, p. 14-23); um artigo de Manoel de Abreu<sup>8</sup>, intitulado “Acabou o modernismo no Brasil?” (Lanterna Verde, n.º 4, nov. 1936, p. 30-40); e, por último, o artigo de Renato Almeida<sup>9</sup>, intitulado “Ronald de Carvalho e o Modernismo” (Lanterna Verde, n.º 4, nov. 1936, p. 68-84).

No artigo de Ronald de Carvalho, o autor se auto-intitula “moderno” e chama a atenção para a estética moderna:

Eis-me, aqui, portanto, para dizer-vos o que penso, com toda sinceridade e sem a menor restrição, sobre os fundamentos da esthetica moderna. Vou mostrar-vos quaes são as razões que temos para combater todos os preconceitos infecundos que nos levaram ao servilismo das imitações inuteis, afastando-nos da realidade brasileira, substituindo-a pelo artificialismo precioso de formulas e theorias emprestadas.

A seguir levanta as seguintes questões: “O que é o modernismo? O espírito moderno confunde-se, porventura, com o cubismo, o dadaísmo, o super-realismo? Ou melhor, o espírito moderno é simplesmente, como em geral se repete, o futurismo?”. Para Ronald de Carvalho, “é erro ingênuo fazer do futurismo a base do espírito moderno”.

O autor de “Toda a América” discorreu sobre o futurismo italiano do ponto de vista estético e político, e depois mostrou que o movimento modernista brasileiro é muito mais complexo: “as suas raízes não são puramente estéticas, mas também étnicas. Não é somente das formas estreitas que nos libertamos, porém, dos preconceitos mesquinhos de um falso espírito inferior, formado e alimentado por um diletantismo livresco, da pior espécie”.

Ronald de Carvalho compartilhava as teses de Paulo Prado em “Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira” (1928), principalmente nos capítulos referentes à tristeza

e ao romantismo, e com o mexicano José Vasconcelos, a questão da “raça cósmica”<sup>10</sup>. Eis o que diz o conferencista:

Herdámos uma voz melancolica. Perdido na vastidão da floresta insidiosa que, a cada passo, vem arrancar-lhe os fructos do seu labor, o homem brasileiro reflecte no pensamento a tragedia aspera e continua da sua adaptação ao meio cosmico. As forças que tentam esmagal-o são de tal apparencia, que Buckle, e, depois d'elle, Rivet, Lapouge, Lecoinge e varios anthropogeographos da escola de Ratzel, ou da corrente de Vidal de La Blache, o condenaram a um perpetuo exílio no seio da natureza impiedosamente exuberante.

E continua o seu argumento:

O sentimento confuso dessa lucta permanente, vindo através do indio totemista, do africano fatalista e do português nostalgico, povoou de fantasmas a alma brasileira. Ficámos attonitos ante o destino. A dôr e a lascívia embriagaram o nosso espirito: Foi essa herança que recebemos do passado, mesmo daqueles que melhor exaltaram a nossa psyché, a exemplo de Gonçalves Dias, Alencar, Castro Alves e Raymundo Corrêa.

Aqui há duas questões a discutir: a primeira relaciona-se com o paulista Paulo Prado, e a segunda com o mexicano José Vasconcelos.

Quanto ao “Retrato do Brasil”, de Paulo Prado, concluiu o capítulo “O Romantismo” com a seguinte frase: “Viveram tristes, numa terra radiosa”. Ao buscar as raízes ibéricas da formação cultural brasileira, Paulo Prado estava convencido de que o contato do colonizador português caracterizado por experiência cultural, em boa medida repressiva, com a “exuberância de natureza tão nuançada de força e graça”, marcara de modo decisivo a experiência do país. O “pessimismo” que permeia o ensaio ressalta um certo “preconceito” contra atributos tidos como típicos do brasileiro: a preguiça, a luxúria, a cobiça e o romantismo, perspectiva descrita por muitos viajantes estrangeiros<sup>11</sup>.

Ronald de Carvalho, ao analisar o homem brasileiro, apontou para um “clima de melancolia”, ou “herdamos uma voz melancólica”. Talvez, a diferença entre as propostas de Ronald de Carvalho e Paulo Prado tenha sido o tom que norteou a construção de seus discursos. Enquanto o primeiro permaneceu otimista e acreditava na superação da

melancolia, o segundo permaneceu apreensivo, pessimista e melancólico quanto ao futuro do país<sup>12</sup>.

Quanto às idéias compartilhadas por Ronald de Carvalho e José Vasconcelos sobre a “raça cósmica”, ambos estavam preocupados em marcar a especificidade da cultura americana e, por outro lado, inseri-la na História Universal.

José Vasconcelos propunha uma leitura racial da História, onde a raça do futuro seria o mestiço. Ronald de Carvalho propunha estudar não “os problemas brasileiros, mas o grande problema americano”, e atribuiu às elites do país o erro de aplicar ao Brasil a “lição européia”. Dissera: “Estamos no momento da lição americana”.

Na realidade, a conferência do autor de “Epigramas Irônicos e Sentimentais”, proferida no curso Angela Vargas e publicada no terceiro número de “Lanterna Verde”, mostra as posições deste modernista egresso da Semana de Arte Moderna: contra o romantismo, criticava o parnasianismo e a importação da cultura européia (ou a “lição européia”) ou a “imitação dos modelos estrangeiros”, e abominava o “artificialismo dos salões literários”<sup>13</sup>.

Ronald de Carvalho em “As Bases da Arte Moderna” apontou que “ser moderno não é esquecer o passado” e conclamava os jovens a rejeitar a lição européia: “Vive a vida do teu país e do teu continente”. “Toda a América” (1926) e “Estudos Brasileiros” (1931) mostraram a preocupação de Ronald de Carvalho com a questão nacional e/ou racial e, conseqüentemente, com a identidade brasileira e latino-americana. Daí o “(re)descobrimto” da América, que era arrancar as “máscaras postiças que encobrem as nossas verdadeiras fisionomias”: “Olhei-me nas tuas águas, Xochimilco, que águas poderão agora refletir-me”.

A conferência de Manoel de Abreu “Acabou o modernismo no Brasil?”, como o próprio título indica, significou uma interrogação sobre a permanência do movimento modernista e das linguagens advindas dessa atualização. Assim, Manoel de Abreu definiu o modernismo:

Na verdade, o modernismo na sua extensão e complexidade, se pode bem sintetisar assim: Libertação das formas literárias gastas. Criação de novas formas de expressão. Cultura moderna. Atitude diferente em face da realidade: esta passou a não existir propriamente, virando uma prodigiosa reação subjetiva.

O poeta, depois de discorrer sobre o movimento modernista e as suas várias vertentes, mostrou que:

Se o modernismo brasileiro se limitasse à libertação das formas literárias mumificadas, em que dominava o parnasianismo, já teria cumprido a sua missão histórica. Pois somente assim, numa linguagem livre e direta, a poesia poderia contar a emoção e os acontecimentos contemporâneos. Quanto ao primitivismo, ele criou o seu mundo objetivo e deu à brasilidade a sua verdadeira plenitude, na linguagem, nas fontes de inspiração e no sentido ingenuo da vida, o que se havia apenas esboçado na literatura dos nossos maiores. Esse resultado, a transparência, o movimento livre, o irrealismo e a brasilidade, justificaram a oportunidade do modernismo no Brasil, mas a sua glória foi transitória. Ela já se esbate na distância e bem pouca coisa ficará desse movimento de transição que teve momentos inesquecíveis de alegria e pede sinceridade, mas a que faltou inquietação e profundidade.

Por isso, o modernismo “acabou”, e a razão para tal encontra-se nestas linhas:

E a razão desse ocaso prematuro se explica perfeitamente, se retermos serenamente essas palidas páginas que a tempestade da vida vai dispersando uma a uma. Toda a América, de Ronald de Carvalho, o americano que se esqueceu de si mesmo, fascinado pela terra virgem e pelo espaço livre. Lanterna Verde, de Felipe d’Oliveira, em que o ritmo da mocidade possui o universo. Poemas de Mário de Andrade e Jorge de Lima, o brasileiro e a mandinga do Cobra Norato de Raul Bopp, lenda simples e longínqua, princípio da nossa realidade. [...] São obras primas do modernismo que libertaram o nosso lirismo da hipocrisia e do aborrecimento.

No afã de realizar um balanço do movimento modernista, Manoel de Abreu teve a certeza de que o movimento acabou e de que, naquele momento, se esboçava o pós-modernismo.

No artigo de Renato Almeida “Ronald de Carvalho e o Modernismo”, o “autor-testemunha” analisou o papel desse intelectual carioca e do “grupo” de Graça Aranha na

Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos para a cultura brasileira, na literatura, na música e nas artes visuais<sup>14</sup>.

Este artigo de Renato Almeida é um panegírico a Ronald de Carvalho e à sua obra, porque o poeta tinha falecido recentemente, num trágico acidente automobilístico. Renato de Almeida discorreu sobre a obra do poeta, desde “O claro riso dos modernos”, chamando a atenção para os “Epigramas irônicos e sentimentais”, para “Toda a América”, para a série de “Estudos Brasileiros”, até a conferência sobre “As Bases da Arte Moderna”.

O autor do artigo sempre relaciona Ronald de Carvalho com o “grupo” dos modernistas cariocas sob a liderança de Graça Aranha, entre os quais Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Villa-Lobos, Ronald de Carvalho e ele próprio.

“Lanterna Verde”, ao longo dos seus oito números, procurou mostrar o supra-sumo da inteligência brasileira, do debate intelectual sobre o que se convencionou chamar de “modernismo” e as linguagens advindas desta atualização. Daí a repercussão que teve o número especial dedicado ao levantamento do “Sentido atual da literatura no Brasil” (Lanterna Verde, n.º 4, nov. 1936, p. 125 p. il.), considerado por Wilson Martins “um dos quatro momentos mais importantes da revisão que se fez sobre o modernismo antes de 1945”, porque os outros seriam: o inquérito realizado pelo Jornal do Brasil, a partir de fevereiro de 1940; a conferência de Mário de Andrade “O Movimento Modernista”, em 1942<sup>15</sup>; e o livro de Mário Neme “Plataforma da Nova Geração”, de 1945.

Entretanto, Mário de Andrade não aceitou a posição assumida pelos colaboradores do Boletim no número especial quanto ao inventário do “modernismo”:

[...] Ultimamente alguns representantes das gerações mais novas, verdadeiros recordistas do salto sem vara, se puseram a maldar do modernismo e a se julgar inteiramente isentos de qualquer influência desse tão próximo passado. Haja vista o curioso processo do modernismo, feito num dos números de “Lanterna Verde” [...]. O que ficou do modernismo? Quase nada, respondem; e passam a enumerar o que ficou<sup>16</sup>.

Nas páginas do Boletim, as discussões sobre literatura brasileira não se limitaram ao debate sobre a estética modernista. Alguns exemplos são significativos: Renato Almeida sobre “O Romance dos Corumbas”, no qual faz a crítica desse livro de Amando Fontes e o analisa como romance social, abordando a função do romance na sociedade moderna, o

romance proletário no Brasil; Jorge Amado com “Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro”, mostrando os grandes romancistas anteriores ao modernismo, o romance modernista no período anterior a 1930, o novo romance brasileiro do segundo período modernista, a técnica do novo romance brasileiro, a posição do autor como romancista político; Almir de Andrade com “Tendências atuais do romance brasileiro”, no qual aborda o conceito de arte, o romance, o individualismo no romance brasileiro moderno, as tendências, a busca de motivos humanos no caminho subjetivo e individual, e a busca de motivos humanos no caminho objetivo e social, análise das tendências dos romances de Lúcio Cardoso, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Jorge Amado; Lúcia Miguel Pereira, sobre “O indianismo de Gonçalves Dias”, no qual analisa o indianismo na literatura brasileira e o indianismo de Gonçalves Dias; e Manoelito de Ornellas com “O rapsodo bárbaro”, no qual estudou o regionalismo de Simões Lopes Neto, os escritores regionalistas do Rio Grande do Sul, a literatura campeira, analisou as obras de Simões Lopes Neto e comparou o regionalismo de Simões Lopes Neto e de Alcides Maya.

Também, nas suas páginas encontram-se artigos sobre quaisquer artes, da escultura ao cinema. Entre os principais, destacam-se: “Aristide Maillol”, de Alfredo Herculano, no qual mostra a importância do escultor francês para a plástica contemporânea e o situa como uma reação à escultura de Rodin; “Em torno de Debussy”, de Tina Canabrava, no qual faz um breve estudo sobre a música de Debussy; “O Cinema linguagem-gesto”, de Raquel Crotman, no qual fez um breve estudo sobre a evolução do cinema: Carlitos e a linguagem-gesto, os principais diretores da épica e o cinema sonoro; “O estilo da casa moderna”, de H. Kaulino, no qual tece considerações sobre a arquitetura moderna no Rio de Janeiro; “Instantâneo de Ismael Nery”, de Jorge de Lima, cujo artigo enfatiza o contraste entre a pintura de Ismael Nery e a de Caubine, um estudo sobre a arte deste pintor brasileiro; “Três notas sobre cinema”, de Luís Martins, no qual o autor fez três breves estudos sobre cinema; “Roberto Rodrigues – Análise da produção do ilustrador Roberto Rodrigues”, de Nelson Rodrigues, no qual o dramaturgo e jornalista discorre sobre a formação artística do seu irmão<sup>17</sup>; “Pintura brasileira”, de Celso Kelly, um ensaio sobre a pintura, além de criar conceitos e mostrar as características da pintura brasileira; “O desenho”, de Osvaldo Teixeira, em que o pintor apresentou um estudo sobre a importância e a história do desenho; “O ensino da música e do canto orfeônico nas escolas”, de Vila-Lobos, que se trata de um relatório que o compositor apresentou sobre suas atividades no Serviço de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (SEMA); de Manoel de Abreu uma análise da “Atitude oposta de Edgard Allan Poe e Walt Whitman em face do não ser”; e de

Ângelo Guido encontra-se a “Evolução da pintura no Rio Grande do Sul”, no qual o pintor mostra as causas que retardaram o desenvolvimento da pintura gaúcha, as fases da pintura gaúcha, tendências e personalidades e a pintura contemporânea daquele estado.

As artes visuais ocuparam espaço em “Lanterna Verde”, seja com as ilustrações que compunham a seção “Encartes”, seja com a seção “Ensaio”, seja com a seção “Arte”. Entre os artistas plásticos que comparecem nas páginas do boletim, merece destaque Cândido Portinari. Primeiro, com o retrato do poeta Felipe d’Oliveira<sup>18</sup>, adquirido por encomenda da Sociedade Felipe d’Oliveira, cuja reprodução aparece sob a forma de encarte no número inaugural, entre as páginas 8 e 9. Segundo, com um artigo de Manuel Bandeira, intitulado “Portinari” (Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, Rio de Janeiro, n.º 1, maio 1934, p. 69-70).

Neste artigo, Manuel Bandeira traça um perfil do pintor a partir de sua cidade natal, Brodósqui, e o situa psicologicamente como um caipira:

Sempre tive para mim que o matuto, no seu jeito e no seu espírito, pode dar nas artes as obras mais características do Brasil [...]. Creio poder discernir em Portinari esse espírito do interior brasileiro, – tímido, acanhado, mas observador, e, com todo o seu medo de ser debicado, debicador de primeira.

O escritor pernambucano atribui a Portinari “esse espírito do interior brasileiro”, mas o situa com o “brilho dos modernos” que a “agressividade paulista” conferiu “tão forte em nossos caipiras”.

Manuel Bandeira evoca a infância do “menino de Brodowski”, que “passava os dias armando arapucas nos capões e destroncou a coxa jogando *foot-ball* no largo da Matriz”. Também, relembra a personagem emblemática do “Palanim (ou Palaninho)”, o *alter ego* de Portinari, “o amigo de Palanim, figura notável de Brodowski e o grande mestre de Portinari, influência subterrânea, porém mais decisiva que as de Chagall, Modigliani, De Chirico ‘*oder we sie alle heissen*’”.

O poeta pernambucano ressaltou que o “movimento moderno” produziu o “pintor mais completo do Brasil de hoje, o mais bem equipado e com apoio mais sólido na tradição e na técnica”. E concluiu que o resultado do aprimoramento técnico de Portinari deveu-se à sua estada na Europa, à volta ao Brasil, aos conselhos de Foujita<sup>19</sup>, e o situou como um retratista:

Portinari é, por excelência, um retratista. Mesmo quando faz paisagem, dá-nos sempre aquele elemento de compreensão em profundidade que há nas suas figuras: nunca é só o pitoresco das formas e das cores que dá interesse ao quadro. Andou bem, portanto, a Sociedade Felipe d'Oliveira, escolhendo-o para fazer o retrato do seu patrono. Portinari reviveu com muita felicidade a fisionomia de expressão varonil e leal do poeta da "Vida Extinta" e da "Lanterna Verde". E deu-lhe um daqueles fundos com que sabe completar tão bem a compreensão psicológica da figura.

Finalmente, a grande contribuição de Portinari ao Boletim (Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, Rio de Janeiro, n.º 6, abr. 1938, p. 113-119) foi à ilustração dos poemas de Manoel de Abreu "Tarde Equatorial" e "Inquietação", que aparecem sem legendas. A primeira ilustração, um desenho a nanquim, com bico-de-pena sobre papel, que se localiza na página 115, intitula-se "Paisagem com figuras"<sup>20</sup>.

Estas poesias em versos livres podem estar inseridas no que Manoel de Abreu afirmou: "A minha poesia de tendência transcendente, onde havia a influencia da cultura, não acompanhou o Movimento [modernista] no que ele tinha de mais intensamente expressivo e que foi o primitivismo. Fui assim esquecido e fiquei à margem acho que merecidamente". Deste mesmo poeta e escritor, Portinari ilustrou o livro "Meditações" (Rio de Janeiro, Of. Gráfica Mauá, 1936, 228 p.), com introdução de Álvaro Moreyra.

"Lanterna Verde", ao valorizar as artes plásticas e gráficas, a arquitetura, a escultura, o cinema e a música, criou os encartes com reproduções fotográficas, entre os quais: do Pavilhão de Arte Moderna de Dona Olívia Guedes Penteado, em São Paulo, privilegiando dois ângulos: a entrada e um recanto interior; do Projeto para um arranha-céu em vidro do arquiteto alemão Mies Van der Rohe; de um retrato de Graça Aranha; de um retrato de Ronald de Carvalho; do quadro "Imigrante" de Santa Rosa; de retratos executados por Flávio de Carvalho de Carmem de Almeida e Carlos da Silva Prado; do escudo da cidade de Ouro Preto do original de Pedro Nava; além de tudo que se relacionava com o poeta Felipe d'Oliveira e da Sociedade com o mesmo nome, que era "guardiã da sua memória", como, por exemplo, do Prefeito da cidade de Santa Maria, João Antônio Edler, inaugurando o monumento a Felipe d'Oliveira; do "Prêmio Felipe d'Oliveira", bronze executado pelo escultor Victor Brecheret; do detalhe do Monumento a

Bento Gonçalves, obra do escultor Antônio Caringi; da Rua Felipe d'Oliveira, na capital paulista; do retrato do poeta feito por Portinari.

“Lanterna Verde” divulgou as últimas tendências da arte brasileira, dando ênfase para a estética “modernista”. Entre os seus oito números, dedicou dois boletins temáticos, um ao Estado do Rio Grande do Sul (terra natal do patrono da Sociedade, o poeta Felipe d'Oliveira), e o outro à cultura norte-americana (quando o Brasil já tinha optado pelo alinhamento aos Estados Unidos, em razão da Segunda Guerra Mundial).

Quanto ao número dedicado ao Rio Grande do Sul (Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, Rio de Janeiro, n.º 8, jul. 1944, 318 p. il.), encontram-se poesias, contos, crônicas, romances, memórias, biografias, culturas do povo, artes visuais e musicais, história, geografia e sociologia. O que chama a atenção do leitor é o forte componente do “regionalismo gaúcho”, que antecede ao modernismo e depois será apropriado a partir de novas linguagens.

Muitos dos escritores gaúchos que aparecem nas páginas de “Lanterna Verde” participaram desse processo de renovação da literatura daquele estado, como Érico Veríssimo com “O romance de um romance”; Raul Bopp com “Coisas de idioma e folclore”; Fernando Callage com “O guerreiro e o homem social do Rio Grande” – considerações de ordem sociológica sobre o rio-grandense; Ciro Martins com um conto regionalista “Conto sem nome”; Telmo Vergara com um capítulo da novela “Deu à praia o corpo do afogado”; Olmiro de Azevedo com “Versos inéditos”; Darcy Azambuja com um episódio histórico sobre “Pinto Bandeira” na guerra contra os castelhanos; Augusto Meyer com um artigo memorialístico “Caminhos da Infância”. Também, comparecem escritores que antecedem a esta geração, como Alcides Maya com “Ideais americanos” – Comentário sobre um discurso de Rui Barbosa de 1917.

Este número sobre o Rio Grande do Sul contou com a colaboração da intelectualidade nascida naquele estado da Federação, e muitos viviam na então capital da República, desde Álvaro Moreyra, Vianna Moog, André Carrazzoni, Manoelito de Ornellas, Dante de Laytano, Moisés Vellinho, Walter Spalding, Dionélio Machado, até Aparício Torelly (Barão de Itararé ou Apporelly) com uma crônica satírica, intitulada “Porque deixei de falar sozinho”, com o subtítulo “A estranha história que se passou comigo e da qual resultou a minha auto-inimizade”.

“Lanterna Verde”, ao dedicar um número ao Rio Grande do Sul, mostrou a pujança intelectual daquele estado da Federação, que deu ao país o poeta Felipe d'Oliveira, patrono da Sociedade que mantinha o Boletim. Também, mostrou uma plêiade de intelectuais que

discutiam diuturnamente as suas raízes regionais e consolidaram a imagem de uma literatura de “conteúdo regional”, o que Guilhermino César chamou de “localismo literário dos gaúchos, árvore cujas raízes mergulharam no chão da Campanha” ou com traços de origem e tradição.

Quanto ao número temático dedicado aos Estados Unidos (Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, Rio de Janeiro, n.º 7, ago. 1943, 189 p. il.), faz um panegírico àquele país, como pode ser constatado na dedicatória:

Este número de Lanterna Verde é dedicado a alguns aspectos da vida norte-americana. Não é exagero dizer-se que os Estados Unidos da América, são um verdadeiro mundo, um mundo que é grande pela geografia, pelas realidades sociais e por tudo que foi criado pelo gênio nacional em quatro séculos de trabalho enérgico. Querer, em algumas páginas, resumir esse mundo é impossível. Desejamos, no entanto, prestar uma sincera homenagem à admirável democracia do hemisfério norte, através da pena dos nossos colaboradores. Assim, reunimos aqui alguns trabalhos de escritores brasileiros que especialmente convidamos. Não é um retrato de corpo inteiro, é uma imagem fragmentária e parcial. ‘Ex digito gigans’.

Este número analisa a cultura norte-americana pelo “olhar” brasileiro ou da intelectualidade brasileira, com traduções de poemas de T. S. Elliot, como “Os Homens Ocos”, realizada por Vinícius de Moraes; com impressões de viagens sobre a visita aos Estados Unidos de Ribeiro Couto e Augusto Frederico Schmidt; e ensaios de Manoel de Abreu sobre Edgard Allan Poe e Walt Whitman. Ribeiro Couto discorreu sobre poemas de Langston Hughes; Moacyr Werneck de Castro discorreu sobre o panamericanismo; Dante Costa abordou os problemas da alimentação nos Estados Unidos; Alceu Amoroso Lima fez uma defesa do filósofo católico Fulton Sheen, acusado por Theodore Maynard de ter trocado as elocubrações filosóficas pelo rádio e pela televisão; Sérgio Milliet mostrou a originalidade de Walt Whitman; Álvaro Moreyra abordou a influência exercida por Emerson na sua formação espiritual; Astrojildo Pereira estudou aspectos de Jack London com base numa biografia do escritor norte-americano; Lúcia Miguel Pereira comentou a obra de Harriet Beecher Stowe, vista como a primeira romancista norte-americana; Luís Heitor Corrêa de Azevedo compareceu com um estudo sobre as origens negras do jazz que naquele momento florescia nos Estados Unidos e despertava curiosidade de outros povos.

Os artigos da seção “História” mostraram a evolução da aproximação dos dois países ao longo dos séculos, com o estudo de Francisco de Assis Barbosa, intitulado “Hipólito José da Costa e os Estados Unidos”, no qual discorreu sobre a viagem deste jornalista aos Estados Unidos em 1789, com a reprodução da “Memória sobre a viagem aos Estados Unidos”; de José Maria da Silva Paranhos (Barão do Rio Branco) encontra-se “O Brasil, os Estados Unidos e o monroísmo”, com a reprodução de documentos que comprovam ter sido tradição na política do Brasil as relações de amizade com os Estados Unidos; de Octávio Tarquínio de Souza, “Um documento valioso”, no qual reproduziu uma nota de José Bonifácio ao cônsul dos Estados Unidos, datada de 13 de outubro de 1822, considerada a base da política externa do Brasil em relação àquele país. Aqui, os historiadores adotaram uma postura que serviu para respaldar a política da “boa vizinhança” do governo Roosevelt.

A seção “Sociologia” revelou desde um artigo de Renato Almeida sobre “A fascinação norte-americana – suas raízes e razões”, no qual procurou justificar o interesse dos jovens brasileiros pelos norte-americanos; de Caio de Freitas sobre “A propaganda e o esforço de guerra americano”, em que estuda o papel da propaganda comercial em benefício da defesa do país; de Lourenço Filho sobre “A educação nos Estados Unidos”, em que este educador paulista, um dos introdutores da “Escola Nova” no Brasil, mostrou que a filosofia escolanovista era caudatária do pensador norte-americano John Dewey e de europeus, como o suíço Claparède. Os princípios propostos por Dewey prezavam as liberdades individuais acima de qualquer doutrina de Estado; de Dário de Almeida Magalhães sobre “A imprensa americana e o problema econômico e político”, no qual aborda o desenvolvimento técnico da imprensa americana, o jornalismo industrializado e a imprensa como instrumento de ação política; de Vianna Moog, no seu artigo “Mosaico sobre os Estados Unidos”, no qual ressaltou a presença daquele país como fator decisivo para o término da Segunda Guerra Mundial e a política de Franklin Delano Roosevelt; de Ademar Vidal sobre “O norte-americano no nordeste brasileiro”, no qual enfatizou as conseqüências sociais, econômicas e lingüísticas da presença do norte-americano no Brasil.

Pelo que se apreende dos artigos deste número dedicado à cultura norte-americana, o Boletim reforçou a visão da “terra da democracia”, da “liberdade individual”, da “grandeza territorial”, do “espírito do capitalismo”, do “progresso”, da “civilização”, etc.

Neste momento, o Brasil era um “aliado fiel” do governo norte-americano no subcontinente. O estreitamento das relações do Brasil com os Estados Unidos convergiam para o palco da guerra na Europa. Também, a propaganda encetada pela agência cultural

norte-americana, o *Bureau do Office of Inter-American Affairs*, difundiu o *american way of life* e ajudou na política de “americanização” do Brasil<sup>21</sup>.

“Lanterna Verde” pode ser considerado um boletim cultural, que ao longo dos seus oito números privilegiou a literatura brasileira, com a primazia da “estética modernista”. Entretanto, abriu espaço para as artes plásticas e gráficas, para a História, para a Sociologia, para o Folclore e para a Geografia. E, conseqüentemente, marcou uma geração de artistas e intelectuais que publicaram nas suas páginas suas produções ou foram beneficiados com os prêmios do mecenato da Sociedade Felipe d’Oliveira.

# REVISTA ACADÊMICA

“Revista Acadêmica”, ou “uma revista (não) acadêmica”<sup>1</sup>, como disse certa vez o poeta Carlos Drummond de Andrade:

— Mas é preciso lembrar a significação toda especial da Revista Acadêmica, de nome desconcertante (a princípio era uma simples revista de alunos da Faculdade de Direito), de tiragem reduzida e redação errante no espaço. Mas colaborada por uma turma inquieta, aberta, ávida de fixar idéias ainda vaporosas, e que logo conquistou lugar próprio no campo estrito das letras. Menos por virtude do que por acanhamento, não sou muito inclinado a procurar redações. Mas a Revista Acadêmica me dava tanto prazer pelo seu jeito corajoso, que um dia saí de minha concha no Ministério da Educação e subi no elevador do Edifício Império para pedir a Murilo Miranda, que não me conhecia, a publicação de uns versinhos meus em suas páginas<sup>2</sup>.

A “Revista Acadêmica” não se pautou por uma estética acadêmica, nem nas artes visuais, nem na literatura. Tal revista comportou-se como vetor da “estética moderna” ou como um “arauto do modernismo”, inclusive enveredou-se pelo caminho da crítica social<sup>3</sup>.

A palavra “acadêmica” só ficou restrita ao nome da revista, batizada com este título devido ao fato de que seu fundador, Murilo Miranda<sup>4</sup> – “que foi corpo e alma da revista”<sup>5</sup> –, durante os quinze anos de sua duração, cursava o segundo ano da Faculdade de Direito em 1933, quando da sua criação. A palavra “acadêmica” tinha ligação com os objetivos iniciais da revista, porque acadêmicos eram chamados os universitários daquela época.

A “Revista Acadêmica” apresentou-se com um formato retangular, dentro das medidas de 29,5 cm por 22 cm, no início de sua publicação, e nos seus últimos números, com 32,5 cm por 23,5 cm. A programação visual de sua capa mudou várias vezes. A partir do segundo número constatou-se a presença de artistas gráficos e plásticos, que imprimiram uma marca de “vanguarda” ao periódico.

O editorial do número inaugural, de setembro de 1933, assinado por Murilo Miranda, mostrou que os objetivos da revista convergiam para os “assuntos políticos”, o “tom” de irreverência dos jovens acadêmicos e o público-leitor a que se destinava:

Revista Acadêmica apareceu por causa de um negócio mais ou menos parecido com aquela história da onça e do gato. O gato salvou-se com um pulo e a Revista Acadêmica nasceu de um pulo do gato e vai pular sobre assuntos políticos. Na política as lebres também são gatos: um carnaval que é um suco ... Em Natal, a pouco tempo, empastelaram um órgão da imprensa. Os empasteladores ostentaram o espírito revolucionário, mas quiseram ficar ocultos sob máscaras carnavalescas. O homem vive do espírito ... Mas a Revista Acadêmica vai pular sobre assuntos políticos. O caso do inditoso jornal nordestino foi citado apenas por uma questão de despeito, inveja. Francamente, a glória maior da vida da Revista Acadêmica seria a sua morte por empastelamento. Só assim teríamos uma nova redação, dentro de uma nova Faculdade ... Ah! Se a polícia deixasse empastelar a nossa redação ... Antigamente ela deixava, como aconteceu com o Diário Carioca, mas agora existe a Polícia Especial ... Se a polícia deixasse empastelar a nossa redação, valia a pena evocar todos os espíritos ...

O seu número inaugural apresentou os seguintes temas e colaboradores: “Dicionário da Língua Brasílica” e o significativo empreendimento da Comissão Brasileira de Estudos Pátrios; “Pinheiro Machado”, por Alceu Marinho Rego; “Grito de alarma”, por Humberto de Campos; “Bastilha Cocktail”, por Henrique Pongetti; “Ânsia da eternidade dos egípcios”, por Felipe d’Oliveira; “O criminoso apaixonado”, por Theobaldo Recife; Armindo Rangel; “Novidades literárias”; “O culto do esculápio”, por Alcides Marinho Rego; “A nova geração”, por Osmundo Bessa; “Cinema Acadêmico”; “Educadores Estrangeiros”; “Brasil Errado”, por Jorge Bastillos; “O que significa a palavra Copacabana?”, por Themístocles Cunha; “Noticiário”; e “As reformas ortográficas”, por Jesuíno Cardoso Filho.

A “Revista Acadêmica” foi se estruturando como uma revista literária, em que abriu um grande espaço para a discussão e a divulgação da arte moderna brasileira. Entretanto, o número inaugural apontou para assuntos diversificados, como a língua portuguesa, direito criminal, filologia, novidades literárias e política.

Ao longo dos anos, esta revista notabilizou-se por apresentar escritores, poetas, cronistas, ensaístas, contistas, romancistas, críticos de arte e literatura, artistas gráficos e plásticos, muitos dos quais estreates e que, posteriormente, marcaram a segunda metade

do século XX. Também, cabe mencionar que figurou como secretário da revista o escritor Lúcio do Nascimento Rangel (1914-1979) e, posteriormente, ocupou este cargo o jornalista Moacyr Werneck de Castro (1915).

O conselho-diretor da “Revista Acadêmica”, que mais se assemelhava a um “conselho de notáveis”, era representado por figuras exponenciais, como Mário de Andrade, Portinari, Santa Rosa, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, Artur Ramos, José Lins do Rego, Rubem Braga, Jorge Amado, Érico Veríssimo, A. D. Tavares Bastos, Graciliano Ramos e Carlos Lacerda. Pelos nomes que figuram no seu conselho editorial, dá para perceber que nas suas páginas circulou a “vanguarda” das artes, da literatura, do jornalismo e da política do Brasil.

A “Revista Acadêmica”, ao longo dos seus 70 números, apresentou inquéritos como: “Quais os dez melhores contos brasileiros?”; “Quais os dez melhores romances brasileiros?”; “Quais os dez melhores livros da ‘Brasiliana’?” (coleção criada em 1931, editada pela Companhia Editora Nacional, dirigida por Fernando de Azevedo até 1958, sendo substituído por Américo Jacobina Lacombe); “Quais os dez melhores romances do mundo?”; e “Quais os livros que pela clareza expositiva e condensação teórica são necessários à formação de uma cultura socialista?”, além de publicar os editais de concursos promovidos pelo Departamento de Cultura da municipalidade paulistana, sob a gestão de Mário de Andrade, como “Concurso de Suíte para Banda”, “Escolha de uma Peça Sinfônica e um Quarteto de Cordas” e o “Concurso de Móvel Proletária”.

Esses inquéritos envolviam a intelectualidade brasileira e revelavam as preferências literárias, ideológicas e políticas dos depoentes. Por isso, as revistas se apresentavam como importantes espaços de sociabilidade, por onde circulavam os expoentes das artes, das letras e da política do Brasil. Exemplo significativo está no inquérito “Quais os dez melhores contos brasileiros?”, no qual se encontram respostas de Raymundo Magalhães Júnior, Abgar Renault, Luís Martins, Augusto Meyer, Pedro Calmon, Lúcio Rangel, Josué de Castro, Galeão Coutinho, Emil Farhat, Lia Corrêa Dutra, Josué Montelo, Moacyr Werneck de Castro, Aníbal Machado, Tristão de Ataíde, Joel Silveira, Benjamin Soares Cabello, Brasil Gerson, Wilson de A. Louzada, F. Ignácio Peixoto, Carlos Lacerda, Hamilton Nogueira, Henrique Carstens, Peregrino Júnior e Cordeiro de Andrade.

Mário de Andrade, num artigo “Contos e Contistas”, de 13 de setembro de 1938, assim se refere a esse inquérito:

A “Revista Acadêmica” abriu recentemente um inquérito na ingênua esperança de saber qual os dez melhores contos brasileiros. Ou, sem ingenuidade alguma, desejosa apenas de botar mais fogo na cangica. O importante é que o inquérito pegou, vai despertando um interesse enorme, tem ocupado articulistas pelos diários, e aero-cronistas pelos rádios. As respostas são solicitadas, e escolhidos para o inquérito em geral, escritores conhecidos ou novos. [...] O que é conto? Alguns dos escritores do inquérito tem se preocupado com este inábil problema de estética literária. Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.

E o escritor paulista discorre sobre o que entendia por “conto” e o seu “lugar” nas revistas:

Num artigo sobre o inquérito, Osório Borba se refere ao enorme desprestígio do conto na massa de leitores, isto é, naqueles que decidem do movimento editorial. Eu creio que há muito que distinguir nesse aparente desprestígio. Há razões de ordem prática que deverão com efeito fazer o leitor comum hesitar muito mais na aquisição de um volume de contos que de um romance. O leitor de livros, si não é todo o público que lê revistas, é provavelmente um ledor de revistas também. Ora, o conto, material e mesmo esteticamente falando, é muito mais próprio da revista que o romance. [...] O romance, publicado aos pedaços mensais pelas revistas, é um psicológico desacerto, que diminui de metade os seus líderes possíveis. O conto não; a revista é o seu lugar. Poder-se-ia mesmo definir o conto “um romance pra revista”<sup>6</sup>.

Mário de Andrade mostrou os grandes contistas brasileiros, como Machado de Assis, Monteiro Lobato e Afonso Arinos. Também os estrangeiros, como “o maior dos contistas existentes”, Guy de Maupassant, além de Bocaccio, Hoffman, Kipling e Mark Twain, o que mostra a preferência do público pelo texto curto, pela palestra ou pela crônica, em detrimento do livro, dos textos de leitura mais exigente, como aponta Ana Luiza Martins.

A “Revista Acadêmica” não remunerava os seus colaboradores, segundo afirmação em entrevista de D. Yeda Braga Miranda (viúva de Murilo Miranda). Entretanto, adotou uma estratégia inovadora para a divulgação da produção literária: a apresentação de

excertos de livros, entre os quais os de José Lins do Rego com “Fome” e “Usina”, de Aníbal Machado com “João Ternura” e de Jorge Amado com “Capitães de Areia”, antes de serem publicados. Segundo depoimento da entrevistada, “a revista divulgava um trecho para chamar a atenção do leitor para a próxima publicação”<sup>7</sup>.

Essa estratégia de publicar excertos de livros em revistas ou jornais tornou-se costumeira nas décadas de 1930 e 1940, conforme constatamos em inúmeros periódicos, como “Vamos Lêr!”, “Atlântico: revista luso-brasileira”, “Lanterna Verde”, entre outros.

Pelas páginas da “Revista Acadêmica”, circularam grandes nomes da intelectualidade brasileira e europeia, como Mário de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Adalgisa Nery, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rubem Braga, Rachel de Queiróz, Cecília Meirelles e Alphonsus de Guimaraens Filho, além de Henri Barbusse (1873-1935) com um artigo “A nos amis américains”; Maxim Gorki (1868-1936) com um excerto do seu livro “Literatura Proletária”; Romain Rolland (1866-1944) com um artigo “A Paz é fatal para Hitler”; artigos de Jean Cassou; do poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926); do poeta chileno Pablo Neruda, que escreveu sobre o escritor espanhol Federico Garcia Lorca; dos escritores franceses Jules Romain, Jacques Marcuse, Jacques Maritain, Anatole France, André Gide, Roger Bastide, François Mauriac; e do crítico e historiador da arte Germain Bazin.

No campo das artes visuais, o papel desempenhado pela “Revista Acadêmica” foi de suma importância para a pintura, a escultura, a gravura e a ilustração do Brasil, a começar pelos seus ilustradores, cuja figura exponencial foi Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956), que desempenhou o papel de assíduo colaborador artístico, apresentando ainda trabalhos de crítica de arte, além de colaboradores contumazes ou não, como Paulo Werneck (1907), Augusto Rodrigues (1913-1993), Noêmia Mourão (1912-1992), e outros que aparecem, como Andrés Guevara (1904-1964), Gaúcho, Jorge Fernandes, Carlos Raygada e Adrien.

A ilustração e os ilustradores desempenharam um papel fundamental no campo literário, seja com o crescimento do mercado editorial, que no Brasil despontou com vigor na década de 1930, com as grandes coleções sobre a “realidade brasileira”: “Brasiliana” (da Companhia Editora Nacional), “Coleção Azul” (da Editora Schmidt), “Problemas Políticos Contemporâneos” e “Documentos Brasileiros” (da José Olympio), “Biblioteca de Divulgação Científica” (Editora Civilização Brasileira); seja com as revistas culturais, que nas primeiras décadas do século XX revolucionaram o meio intelectual brasileiro, com a

“Revista do Brasil”, “Klaxon”, “Novíssima”, “Estética”, “Revista de Antropofagia”, “Terra Roxa e Outras Terras”, “Terra de Sol: revista de arte e pensamento”, que nasceram no bojo de um processo de renovação das artes e da literatura no Brasil.

Tal qual a “Revista do Brasil”, que despertou no espírito otimista de Monteiro Lobato a idéia de se tornar editor, a “Revista Acadêmica” despertou no espírito criativo e empreendedor de Murilo Miranda a idéia de fundar a sua casa-editora, a “Editora RA”.

A editora de Murilo Miranda publicou “Mangue” (1943), com textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, com 42 pranchas, uma litografia e três xilogravuras originais de Lasar Segall. As outras edições foram de Mário de Andrade, “O Aleijadinho e Álvares de Azevedo” (1935)<sup>8</sup>; “Poemas Traduzidos” (1945) de Manuel Bandeira, com comentários de Mário de Andrade e Pablo Neruda, com ilustração de Alberto da Veiga Guignard<sup>9</sup>; “Dois dedos” (1945), contos de Graciliano Ramos, com comentário de Geraldo Ferraz, com xilogravuras de Axel Leskoschek; “Mensagem Etérea” (c. 1946), de Manoel de Abreu, ilustrado por Cândido Portinari com quatro bicos-de-pena e uma água-forte; “Poemas Negros” (1947), de Jorge de Lima, com prefácio de Gilberto Freyre, 12 ilustrações a bico-de-pena e uma litografia a cores de Lasar Segall; “A Canção de Amor e de Morte do porta estandarte” (1947), de Rainer Maria Rilke, com tradução de Cecília Meireles e com ilustrações de Arpad Szenes; “Uma Luz Pequena” (1948), contos de Carlos Lacerda, com ilustrações de Axel Leskoschek.

Na “Revista Acadêmica”, a ilustração foi um agente aglutinador dos grandes artistas brasileiros ou dos que aqui viviam em razão da situação européia, que se agravou com a eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com destaque para o chamado “Grupo de Santa Teresa”<sup>10</sup>: o húngaro Arpad Szenes (1897-1984), a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), o romeno Emeric Marcier (1916-1990), o polonês August Zamoyski (1893-1970), os alemães Henrique Boese (1897-1982) e Wilhelm Woeller, o húngaro Laszlo Meitner (1900-1968), o suíço Jean-Pierre Chabloz (1910-1984), os franceses France Dupaty (1913-1987) e Jacques van de Beuque (1923), o tcheco Jan Zach (1914), o belga Roger van Rogger (1914-1983), o espanhol José Boadela, a americana Polly McDonnell (1911) e o japonês Tadashi Kaminagai (1899-1985). Segundo Walter Zanini, predominava neste grupo a caracterização expressionista<sup>11</sup>.

Em torno deste grupo, alguns brasileiros tornaram-se freqüentadores dos *ateliês* e amigos dos exilados, como os poetas Murilo Mendes (1901-1975) e Cecília Meireles (1901-1964), o crítico Ruben Navarra (1917-1955), Marc Berkowitz, além dos pintores Djanira (1914-1979), Milton Dacosta (1915-1988), Frank Schaeffer (1917), Carlos Scliar

(1920-2001), Ivan Serpa (1923-1973), Almir Mavignier (1925), Eros Martins Gonçalves (1919-1973), Tikashi Fukushima (1920), Flávio-Shiró (Tanaka) (1920), Athos Bulcão (1918). Também, os críticos Mário Pedrosa, Antônio Bento, Quirino Campofiorito e Frederico Barata eram freqüentadores contumazes desses espaços. O casal Yeda e Murilo Miranda estiveram algumas vezes no ateliê de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes<sup>12</sup>.

As opiniões de analistas corroboram a importância do “grupo” para a sociabilidade intelectual na cidade do Rio de Janeiro:

Naqueles anos, dois ambientes de encontro obrigatório para artistas e intelectuais do Rio, além da casa de Portinari, eram o Clube Aníbal Machado e o casal Szenes. No dizer de Navarra: “o *atelier* deles [Vieira da Silva e Szenes] acabou se tornando um dos mais sérios concorrentes do chamado Clube Aníbal Machado. Praticamente, ninguém hoje que se preze de ter alguma ligação com as letras e as artes pode evitar a lei de atração desses dois “salões”. Essas poucas associações, salões e ateliês trouxeram contribuição válida para o amadurecimento de numerosos artistas cariocas<sup>13</sup>.

Mário Barata, em depoimento a Ruben Navarra, informou que o “Clube Aníbal Machado” era algo semelhante ao que se entendia por “salão-literário”. Segundo o historiador,

A casa era em Ipanema, na rua Visconde de Pirajá, 476 [...] Quando passei a freqüentá-la (cerca de 1943, esporadicamente, e após 1949, mais amiúde) já estava construído o pavilhão-biblioteca no fim do terreno, no qual habitualmente, ficavam os ‘intelectuais’. Antes de 45 vi bastante ali Carlos Lacerda, Moacyr Werneck de Castro, Murilo Mendes e Yeda Miranda, Rubem Braga, Carlos Scliar. A partir de 1949, artistas plásticos e críticos de arte apareciam mais do que na fase anterior e também gente de teatro ligada a Maria Clara [filha de Aníbal Machado, dramaturga, fundou o Teatro Tablado] Lembro-me do Mário Pedrosa, Djanira, Sílvia Chalreo, Frank Schaeffer, Poty [Lazarotto] e Célia Neves [...] <sup>14</sup>.

Aos espaços de sociabilidade intelectual como os “salões literários” e ateliês de artistas, como o “Salão Portinari”<sup>15</sup>, acrescentam-se, ainda, os cafés, as livrarias e casas-editoras (Graciliano Ramos freqüentava diariamente a Livraria José Olympio, na rua do Ouvidor, n.º 110) e as revistas e jornais culturais serviam para tecer redes de sociabilidade na então capital da República, o que permite considerar a “Revista Acadêmica” como uma dessas redes de sociabilidade que se formou na cidade do Rio de Janeiro, em torno de intelectuais e artistas ligados ao que se convencionou chamar de “arte moderna”, nas décadas de 1930 e 1940.

A “Revista Acadêmica”, ao abrir espaço para a estética “moderna” na literatura e nas artes visuais, propiciou sua repercussão junto ao “público-leitor”. Conforme depoimento de D. Yeda Miranda,

Naquele tempo não se podia nem falar em arte moderna. Havia uma rejeição enorme. Chamavam os artistas modernos de degenerados. Mas a revista sempre os apoiou e estava tão certa que eles são considerados os maiores: Segall, Portinari, Tarsila, Guignard, Di Cavalcanti. Murilo teve essa percepção e isso aconteceu com ele em todos os setores em que ele trabalhou<sup>16</sup>.

Daí a ênfase nas ilustrações e reproduções fotográficas de obras de importantes artistas plásticos e gráficos, como Tomás Santa Rosa, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, Lasar Segall, Axel Leskoschek, Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Ceschiatti, Hilda Campofiorito, Clovis Graciano, as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, além de Flávio de Carvalho, Emeric Marcier, Franz Masereel, Noêmia Mourão, Hilde Weber e Quirino Campofiorito.

Reside aqui um ponto de inflexão: qual a importância da ilustração para a palavra escrita?

A solução para tal questão encontra-se em “A ilustração na produção literária: São Paulo – década de 20”, em que a autora analisou livros e revistas como suportes para a ilustração. Yone Soares de Lima discutiu a associação da figura ao texto para expressar uma idéia ou um pensamento. Daí se entende que o vocábulo “ilustrar” sugere um conceito e predispõe a idéia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita. No entanto, o relacionamento entre ambas é bem mais amplo e complexo, e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de tudo,

circunstancial. Tanto cada uma pode atuar como expressão autônoma e suficiente, como, num momento seguinte, ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra<sup>17</sup>.

Daí a importância dos artistas plásticos e gráficos para a produção cultural brasileira. A “Revista Acadêmica” deu um tratamento privilegiado à arte nas suas capas e páginas, com destaque para a “arte moderna”. Esta revista utilizou mais do que as palavras, as imagens, para revelar a sua proposta. Segundo uma analista:

E aí a arte moderna foi plena em todos os seus propósitos. Ao se ver impedida de continuar na luta política, a Revista [Acadêmica] tomará a arte, em particular, a arte moderna, como forma de dar continuidade a sua luta. A implantação do modernismo, não sendo uma questão do âmbito puramente estético, confrontou-se, também, com o choque entre as principais vertentes ideológicas presentes no mundo<sup>18</sup>.

A “Revista Acadêmica” serviu de suporte para um número significativo de obras de artistas plásticos e gráficos (ou de reproduções fotográficas destas obras), ao mesmo tempo que pretendeu “canonizar” alguns artistas e escritores, com os números especiais dedicados a Cândido Portinari, Lasar Segall (n.º 64, 1944), Tarsila do Amaral (n.º 51, 1940), Bruno Giorgi (n.º 66, 1945), Jorge de Lima (n.º 70, 1948), Carlos Drummond de Andrade (n.º 56, 1941), Augusto Frederico Schmidt (n.º 53, 1941), e Mário de Andrade (n.º 65, abr. 1945, quando o escritor havia falecido). Também, prestou homenagens ao septuagésimo aniversário de Romain Rolland (n.º 22, 1936), ao cinquentenário de Manuel Bandeira (n.º 23, 1936), ao centenário de Joaquim Caminhoá (n.º 24, 1936), ao cinquentenário de Álvaro Moreira (n.º 41, 1938), ao centenário de Émile Zola (n.º 49, 1940), além de dois números, dedicados à França (n.º 67, 1946) e ao Chile (n.º 70, 1948).

Aqui cabe mostrar a colaboração de Portinari para a “Revista Acadêmica”, bem como o seu papel no meio intelectual brasileiro. Por isso, a presença marcante do pintor nas páginas e capas deste periódico.

Primeiro, Portinari pertenceu ao Conselho Diretor da “Revista Acadêmica”, desde 1936.

Segundo, constatou-se uma série de retratos e desenhos, nas mais diferentes técnicas feitas por Portinari para ilustrar a revista, com destaque para as capas da revista, com os retratos de Carlos Drummond de Andrade (n.º 56, julho de 1941), Jorge de Lima

(n.º 70, dezembro de 1948) e de Manuel Bandeira (n.º 23, novembro de 1936), além de ter feito vários desenhos, como o retrato do Prof. Hahnemann Guimarães (n.º 24-25, de janeiro de 1937), o retrato de Romain Rolland (n.º 22, de setembro de 1936), e o retrato de Graciliano Ramos (n.º 27, de maio de 1937)<sup>19</sup>.

Terceiro, a obra portinariana é objeto de várias matérias na “Revista Acadêmica”, sob diversas formas: crítica de arte, entrevistas, artigos, depoimentos, ilustrações, reproduções fotográficas de suas obras, até um rondó de Mário de Andrade, intitulado “Rondó do Recenseamento”<sup>20</sup>.

Cândido Portinari, o grão Portinari.  
Está em New York o nosso pintor maior!  
Que fazer p’ra que o Recenseamento pare  
E se transfira para data ulterior!

A Loba Romana, a ex-Beatrix Portinari.  
Ouvindo isto se remordem de furor.  
E il Fascio e Verdi e o barítono Stracciari.  
Pois querem italianizar o pintor Cândido Portinari.

Mas nisto avança o poeta Mário de Andrade  
De azul todinho com balões ao redor  
Abre o livrão do Recenseamento no ar e  
Grava em primeiro com sua letra melhor:  
Cândido Portinari.

Nas páginas da “Revista Acadêmica” encontra-se uma crítica de arte intitulada “Cândido Portinari, pintor de véspera”, assinada por André Vieira (n.º 12, julho de 1935). Esta crítica se refere à exposição individual do artista, inaugurada em 21 de junho de 1935, no Palace Hotel, na cidade do Rio de Janeiro. André Vieira falou da importância da obra do artista, descreveu alguns quadros, reproduziu algumas conversas que se realizaram na sala da exposição, que contou com a presença do artista. Para compor a crítica, utilizou uma reprodução fotográfica da têmpera sobre tela, “A Colona”, de 1935, com a seguinte legenda: “de Cândido Portinari, quadro que marca uma época na evolução artística do grande pintor patricio”. O crítico assim descreveu a exposição:

A gente quando vai ver uma exposição de Cândido Portinari, não sabe o Cândido Portinari que vai encontrar. Em cada exposição dele, aparece um artista novo, um artista diferente. Não há Portinari, há uma porção. Mas de uma coisa pode-se ir certo: é de que se vai encontrar um pintor cada vez mais completo e cada vez mais pessoal. Agora ele abriu mais uma

exposição, no Palace [...]. Portinari está ali no meio do salão. Tem sempre um sujeito conversando com ele. Camaradas cheios de pastas, óculos, polainas. Gente entendida em arte. Quantas senhoras! [...] Vejo que toda gente que visita a exposição está parada diante de um baita quadro. Lá no fundo, bem a vista. [...] É uma fazenda de café. Sacos e sacos se empilhando. E gente colhendo, mulheres catando, homens lavando o grão. E tem coisa, tem coisa. Não acaba mais. Crianças magras, ativas, esforçadas, trabalhando. Mulheres trabalhando. Homens trabalhando [...]<sup>21</sup>.

O papel de André Vieira como o “crítico de arte” parece que está entre os “diletantes” ou “bissextos”, diante da forma amadora como descreve a exposição e o ambiente em que ela se insere, sem mencionar estilos artísticos ou tendências estéticas. Pela descrição, o crítico percebeu o óleo sobre tela “Café”, de 1934, obra que inaugurou a fase “moderna” do pintor; entretanto, restringe-se à descrição das personagens que o compõem, o que denota a falta de conhecimento técnico da obra de arte, no dizer de Mário de Andrade.

Ao contrário, Mário de Andrade aparece nas páginas da “Revista Acadêmica” como um arguto crítico de arte, profundo conhecedor de estética e um grande pensador da arte brasileira. Do escritor paulista, encontra-se um artigo intitulado “Portinari” (n.º 35, maio 1938), com várias reproduções dos afrescos dos “ciclos econômicos” ou de detalhes dessas obras.

Neste artigo, Portinari aparece como “um educador”, no seu projeto de pintura mural. Mário de Andrade reconhece que o tema da “evolução econômica do Brasil” caberia muito mais num Ministério da Fazenda ou do Trabalho que no da Educação. Entretanto, acentuou que, mesmo com o tema imposto, “Portinari está fazendo obra de educador”.

Mário de Andrade afirma o “realismo” na pintura de Portinari e o aproxima dos muralistas mexicanos, especialmente de Diego Rivera. A distinção está no ponto de vista político: “Rivera é um combatente. Portinari é um missionário. Rivera é bem um expoente da turbulência política dos nossos dias. Portinari é um educador”.

Aqui, Mário de Andrade mostrou a importância da técnica do afresco e da pintura mural na obra portinariana. Primeiramente, louvou a atitude do ministro Capanema por ter tido a “coragem” de escolher Portinari para a execução dos murais no Ministério da Educação; segundo, mostrou que Portinari “compreendeu a pintura mural”, que se

destinava “às coletividades, à compreensão do homem da rua”; terceiro, o escritor paulista reconheceu que o pintor conseguiu atingir a maturidade artística com os afrescos:

A sua pintura em tela, mesmo e talvez especialmente nas grandes composições como o “Café” e o “São João”, mesmo até na série prodigiosa dos retratos, era especialmente uma pintura erudita, riquíssima de invenções, invenções essencialmente plásticas, invenções de formas, de cor, de equilíbrio de massas, de verdadeiros “rubatos” rítmicos e sutilezas de luz e sombra, não só pouco acessíveis às massas, como passando despercebidas dos [...] “em geral”.

Finalmente, cabe acrescentar que o escritor exercitou a “crítica apologética”, quando concluiu sua explanação: “E é por essa compreensão da pintura pública e pelas suas qualidades incomparáveis, entre nós, de invenção e composição, que Portinari está fazendo uma obra absolutamente magistral”.

Artigos, entrevistas e notas sobre o pintor de Brodóski não faltaram nas páginas da “Revista Acadêmica”, como um artigo de Lélío Landucci intitulado “Da influência de Cândido Portinari na Pintura Brasileira” (n.º 50, de julho de 1940); “Uma entrevista de Portinari inédita no Brasil” (n.º 54, de maio de 1941); e “Um pintor, um homem – Portinari”, de Anatole Jakovsky (n.º 67, novembro de 1946).

O número 48 da “Revista Acadêmica” (vide gravura n.º 56), de fevereiro de 1940, mas só distribuída no mês de abril, presta uma homenagem a Cândido Portinari. Entre depoimentos, artigos, notas, reproduções fotográficas, comentários da imprensa nacional e internacional, consta uma poesia de Vinícius de Moraes, “Candinho”<sup>22</sup>.

O pintor pequeno.  
O grande pintor.  
Ruim como veneno.  
Bom como uma flor.

Vi-o da Inglaterra.  
Uma tarde vi-o  
No longe vadio.  
Brodowski onde a terra

É cor de pintura.  
Muito louro vi-o  
Numa réstea pura.

De sol róseo andando

olhar azul frio.  
Ia manquitando.

Neste número em homenagem a Portinari, constam depoimentos de Clóvis Ramallete, José Jobim, Emil Farhat, Guilherme Figueiredo, Peregrino Júnior, Francisco Karam, Dante Costa, Sadi Garibaldi, Alberto da Veiga Guignard, Rachel de Queiroz, Carlos Lacerda, Silvio Peixoto, Pedro Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes, neto), Genolino Amado, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Rosário Fusco, Astrojildo Pereira, Hermes Lima, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Luiz Jardim, Saul Borges Carneiro, Henrique Cavaleiro, Lúcio Cardoso, Pedro Nava, Almir de Andrade, Haydée Nicolussi, Adalgisa Nery; artigos de Antonio Bento, “Portinari e os intelectuais”; de Jorge de Lima, “A margem da exposição de Portinari”; de Murilo Mendes, “Portinari Instantâneo”; de Carlos Cavalcanti, “Biombos em torno de Portinari”; de Raymundo Magalhães Júnior, “Portinari o homem que ainda não se encontrou”; de Mário de Andrade, “Cândido Portinari”; de Benjamin Soares Cabello, “Arte Degenerada”; de Aníbal Machado, “O exemplo de Portinari”; de Carlos Drummond de Andrade, “Estive em casa de Candinho”; de Andrade Muricy, “Técnica e sensibilidade de Portinari”; de Manuel Bandeira, “Portinari”. Também, consta uma “Saudação” (como o poeta Murilo Mendes se dirigiu ao Sr. Getúlio Vargas por ocasião de sua visita à Exposição de Cândido Portinari); uma “Carta à redação”, de Roberto Alvim Correa, e uma de Santa Rosa, “Em Defesa da Pintura”.

Entre as inúmeras manifestações sobre a obra portinariana, constam duas páginas com o título “Opiniões críticas sobre Portinari feitas no estrangeiro”, nas quais se destacam comentários da imprensa internacional, desde o “New York Herald Tribune”, “Time”, “Fortune”, “Domus”, até uma nota do historiador da arte Robert Smith (na época diretor-assistente da Fundação Hispânica, em Washington), que havia analisado a obra de Portinari, no artigo “Brazilian Painting in New York”, publicado pelo “Bulletin of the Pan American Union”, em setembro de 1939 (Washington, v. 73, n.º 9, sept. 1939, p. 500-506. 7 il.). A “Revista Acadêmica” transcreveu a nota do crítico norte-americano, em que acentuou o estilo de Portinari: “peculiarmente forte e seus vigorosos maneirismos prestam-se especialmente para a execução de trabalhos monumentais”. Retomou a comparação entre o pintor de Brodósqui aos muralistas mexicanos, especialmente Diego Rivera:

[...] como Rivera, Portinari pinta a gente simples de sua terra, nobilitando suas humildes ocupações em quadro monumental. Os desenhos de

Rivera, entretanto, baseiam-se em um estudo simplificado dos afrescos italianos do século quinze. Os de Portinari são deformados para efeitos dramáticos. Os fundos nas pinturas de Rivera são naturalísticos, baseados na perspectiva. Portinari prefere desprezar a perspectiva para criar um desenho de mais vivacidade.

Robert Smith discorreu sobre o óleo sobre tela “Morro”, que, naquele momento, compunha a exposição “*Portinari of Brazil*”, no MOMA de New York; sobre os painéis que foram expostos no Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de New York, em 1939: “Jangadas do Nordeste”, “Cena Gaúcha” e “Noites de São João”, dos quais exalta “a variedade do estilo de Portinari”.

O número encomiástico da “Revista Acadêmica” apresentou artigos que merecem destaque, como “Portinari”, no qual Manuel Bandeira traça um esboço biográfico do pintor; “À margem da Exposição de Portinari”, no qual o poeta alagoano Jorge de Lima (1893-1953) procura influências para o pintor de Brodóski, mas acreditou que “há poesia nas telas de Portinari, uma serena e discreta poesia como deve ser mesmo a poesia. Os que não a reconhecem nos quadros do pintor patricio querem que ele ponha nelas literatura”.

O artigo “Portinari e os intelectuais”, no qual o jornalista e crítico de artes plásticas Antônio Bento de Araújo Lima (1902-1988) descreveu a amizade de Portinari pelos intelectuais e os lugares onde teciam suas redes de sociabilidade intelectual, como os seus encontros no Café Lamas nos idos de 1924 e num *atelier* do artista no Largo Machado, na cidade do Rio de Janeiro. O crítico de arte acrescentou que, por volta de 1925, nos “tempos heróicos” do modernismo, “Portinari não aceitava o modernismo”, devido à sua formação acadêmica na Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. Para Antônio Bento, “o único pintor de vanguarda era Ismael Néri”, e o poeta “Murilo Mendes era entre os intelectuais o que mais se interessava pela pintura moderna”. Como um crítico de arte “militante” e com conhecimento profundo do seu *métier*, o jornalista demonstrou que estava atento à evolução da vida artística de Portinari, mesmo quando o pintor “reagiu contra certas facilidades da chamada pintura moderna”, sobretudo “contra a sobrecarga de literatura e de complicada exegese crítica que acompanha certos processos e tendências do modernismo”. E, acrescentou Antônio Bento: “Para Portinari a pintura existe separada da literatura. Por isso mesmo a característica de sua arte é o realismo plástico. É através dele que Portinari atinge os domínios da criação livre e do lirismo, se assim se pode dizer. Como de um lado não fazia concessões à literatura e de outro lado não se entregara às receitas acadêmicas”.

O crítico alçou Portinari como “um mestre de sua geração”, a “uma expressão das artes plásticas americanas”, “entre os artistas mais representativos da pintura contemporânea” e que o pintor “elevou a pintura brasileira ao nível da grande pintura moderna”.

Sob o ponto de vista da crítica de arte *stricto sensu*, entre os artigos que compõem este número da “Revista Acadêmica” estão os de Antônio Bento (acima citado) e de Mário de Andrade, “Cândido Portinari”, nos quais demonstram domínio no seu conhecimento de estética e de história da arte. Mário de Andrade apresentou Portinari como “um infatigável experimentador”, daí “Artista somado a artesão, os mistérios de preparação da tela, de variar a natureza das tintas, da análise das areias com que irá construir os seus afrescos lhe são tão familiares como a lei do corte de ouro, a repartição dos claros e das sombras em Rubens<sup>23</sup>, as cadências de cor em Cézanne<sup>24</sup> ou as doutrinas estéticas do abstracionismo contemporâneo”.

E asseverou: “E assim, de experiência em experiência, tanto no artesanato como na técnica expressiva, tanto no preparo de uma tinta especial como de um processo que lhe dê maior fulgor aos brancos ou maior profundidade aos tons, Cândido Portinari aprendeu, descobriu, redescobriu uma quantidade enorme de segredos técnicos que lhe dão à fatura uma riqueza prodigiosa”.

Neste artigo, o autor de “Macunaíma” perscruta a retratística de Portinari, que para ele certos retratos têm “as finezas ardentes de tons de um Velasquez<sup>25</sup>, e também aquele realismo, aquela exatidão plástica que dá tamanho sentimento de beleza e semelhança, diante de um Van Eyck<sup>26</sup>, de um Holbein<sup>27</sup>”. E concluiu: “Realmente Cândido Portinari nos reconduz à grande tradição renascentista do retrato”.

Mário de Andrade analisou profundamente a obra do pintor de Brodósqui: as influências do cubismo; o profundo nacionalismo de sua obra; os afrescos do Ministério da Educação; as “sínteses temáticas”: os painéis da Feira Mundial de New York; além das obras: “Cafê”, “São João”, “Mestiço”. Finalmente, apontou para o “sentido educacional” de sua obra e uma lição admirável do destino “poético da arte”.

Então, pergunta-se: por que uma edição encomiástica de uma revista provocaria uma querela conhecida como “portinarismo” *versus* “antiportinarismo”?

## A HISTÓRIA DE UMA POLÊMICA

A “Revista Acadêmica” além de servir como vetor para a arte “moderna”, desempenhou um importante papel de militância, no período de 1935 a 1938, por meio de uma crítica social incisiva, caracterizada pelo engajamento do periódico às forças políticas que combatiam a expansão do nazifascismo em países europeus, bem como as suas repercussões no Brasil. Também, dedicou alguns artigos contra as forças do General Francisco Franco, na Guerra Civil Espanhola, e contra a ação do Japão na China.

Essa orientação política da revista foi claramente demonstrada em depoimento por Moacyr Werneck de Castro:

A repressão de pós-35 [levante da Aliança Nacional Libertadora] renunciava o Estado Novo e recrudescia com ele. Em 1936 começava a guerra civil na Espanha, que vai durar três anos, até as vésperas da Segunda Guerra Mundial. O fascismo estava em ascensão no mundo. Em resposta, as forças antifascistas se mobilizavam para a resistência, acumulando os fatores que culminariam na vitória de 1945. A revista refletiu esse clima, embora com as peculiaridades e limitações que a situação do Brasil impunha. Foi sumamente importante a solidariedade à República Espanhola, que fazíamos através da difusão de textos de Antônio Machado, e pela divulgação do nome e da obra de Lorca. Outras matérias que caracterizaram essa posição da revista foram os artigos de Jacques Maritain, a encíclica de Pio XI contra o nazismo (Mit brennender Sorge), numerosos textos contra o racismo, etc. O grupo de escritores e artistas que se reuniu em torno da RA, muitos deles fazendo parte do Conselho Diretor (Mário de Andrade, Artur Ramos, Rubem Braga, Aníbal Machado, Hermes Lima e outros) eram anti-fascistas. Quando o Brasil, sob o Estado Novo, se inclinava para o Eixo, nós fazíamos da revista um instrumento de resistência, na medida do possível. Reagíamos às campanhas de grupos fascizantes, de que participavam pessoas como Carlos Maul, Heitor Moniz e outros, que atacavam, por exemplo, a “arte degenerada” e “comunizante” de Portinari, Segall, Niemeyer<sup>28</sup>.

A atuação da “Revista Acadêmica” no período de 1939 a 1948 foi de “resistência”, na opinião de Laura Daniel Ribeiro. O mundo estava em crise com a Segunda Guerra Mundial, o Brasil vivia sob a égide do Estado Novo, e a censura à imprensa recrudescia com a ação do seu poderoso órgão de propaganda estatal (DIP). Por isso, a “Revista Acadêmica” dedicou-se à literatura, dando início à “fase fogueteira” – expressão do implacável Rubem Braga, com os números especiais dedicados a escritores e artistas plásticos.

Como resultado da política dipiana de controle dos meios de comunicação, inclusive dos periódicos, a “Revista Acadêmica” publicou um artigo explicando “O que é Departamento Nacional de Propaganda?” (n.º 47, nov. 1939), órgão predecessor do DIP, ocupando três páginas e meia, e incluindo uma fotografia do presidente Getúlio Vargas. Sobre essa matéria publicada na revista, o jornalista Moacyr Werneck de Castro assim se expressou:

Não tenho uma lembrança precisa das circunstâncias que cercaram a publicação dessa matéria do DIP. Naquele tempo, era difícil escapar permanentemente a certas contingências de que dependia a própria sobrevivência dos meios de comunicação. A Revista Acadêmica pelo seu caráter predominantemente literário e pequena circulação, escapou às pressões mais diretas e brutais do DIP, ao contrário do que aconteceria, por exemplo, com o semanário Diretrizes, de Samuel Wainer. Mais tarde, Murilo Miranda se tornaria amigo do então todo-poderoso diretor do DIP, Lourival Fontes. Mas em 1939 essa relação não existia<sup>29</sup>.

Num regime autoritário como o Estado Novo, com um órgão de propaganda bem estruturado como o DIP, tornava-se difícil até para os periódicos culturais ficarem “livres” da pressão da censura ou das matérias subvencionadas pelo Estado. O DIP controlava a importação do chamado papel “linha d’água” (proveniente da Finlândia e do Canadá) utilizado pelos jornais e revistas, instituindo o sistema de “cotas”. Com a criação do serviço da Agência Nacional, que recrutou os melhores profissionais da fotografia e do jornalismo, passou a distribuir pelas redações matérias sobre o governo e as atividades do Presidente da República, além de flagrantes fotográficos<sup>30</sup>.

A “Revista Acadêmica” não passou incólume pelo controle dos mecanismos da censura, conforme depoimento de D. Yeda Miranda:

Durante o Estado Novo, a pressão era muito grande. Mas como uma revista de esquerda conseguiu sobreviver? Conseguiu sobreviver porque, quando a repressão apertou muito, Murilo aí começou a fazer aqueles números de homenagem, para despistar e mesmo para sobreviver, principalmente para sobreviver. Então o primeiro número desta fase que ele fez foi justamente o de Portinari que o Estado Novo e o DIP estavam apoiando [...] <sup>31</sup>.

Neste contexto, a “Revista Acadêmica” iniciou a “fase fogueteira”, com o número em homenagem a Portinari (n.º 48, fev. 1940), conforme se mostrou acima. O que está em discussão é o papel de Portinari no meio intelectual brasileiro, o que propiciou uma série de indagações: por que um número de “homenagem” de uma revista cultural provocaria tanta repercussão? Portinari teria privilégios que outros artistas não conseguiram por parte do governo? Ou Portinari atraía demasiadamente o interesse da mídia?

Para respondê-las, alguns eventos têm de ser lembrados: primeiro, o número em homenagem a Portinari foi impresso pelo “Serviço Gráfico” do Ministério da Educação, como deixa transparecer uma missiva de Murilo Miranda a Capanema:

É com o mais vivo prazer que venho com a presente agradecer a excelente oportunidade que V. Excia. me facultou de organizar o número da Revista Acadêmica em homenagem ao pintor Cândido Portinari, por motivo de sua exposição patrocinada pelo Ministério da Educação e Saúde [...] permitindo organizar a Revista para o fim determinado no “Serviço Gráfico”, não teve outro escopo senão o de realizar qualquer coisa, sem que houvesse algum intuito de benefício, como um favor que se bastasse a si mesmo. Aliás, de modo geral, essa tem sido a orientação do seu Ministério, como é exemplo o próprio caso de Portinari. E, com essa orientação, tendo em vista a minha pretensão atendida por V. Excia., posso contar esse fato como um título de justo orgulho por ter cooperado por um momento na larga obra de cultura desenvolvida por V. Excia <sup>32</sup>.

Alguns anos depois, Murilo Miranda usou do mesmo expediente quando pretendia lançar um número em homenagem ao escultor Bruno Giorgi (1905-1993) <sup>33</sup>, autor de obras que ornamentam o edifício do Ministério da Educação, como o “Monumento à Juventude Brasileira”. O diretor da “Revista Acadêmica” pediu ao ministro:

Para esse número, que se apresentará com o mesmo cuidado gráfico e riqueza de reproduções dos de Segall e Portinari, contamos com um corpo de colaboradores que, já é, por si só, uma garantia de sucesso. Entre esses colaboradores, figura o grande Mário de Andrade, de quem publicaremos um longo estudo inédito sobre o criador do “Monumento à Juventude Brasileira”. [...] Atendendo, porém, ao fato de que o artista que vamos homenagear é autor de alguns dos mais importantes trabalhos do edifício do Ministério, gostaríamos ainda de conseguir de V. Excia., a exemplo do que aconteceu com o número que consagramos ao poeta Augusto Frederico Schmidt, o valioso apoio de uma pequena colaboração, dando-nos uma simples impressão da obra de Bruno Giorgi. [...] Fiados na boa-vontade com que V. Excia. nos tem distinguido em nossos esforços em benefício da cultura brasileira – o que fez com que a “Revista Acadêmica” se tornasse uma espécie de órgão do Ministério da Educação, no que diz respeito às realizações de V. Excia. no campo artístico [...]”<sup>34</sup>.

O que vem corroborar que a “Revista Acadêmica”, para “sobreviver”, dependia da “boa vontade” do ministro Capanema, quer para a impressão do periódico, quer para a instalação de um aparelho telefônico. Evidentemente, os homenageados eram do círculo de amizades do ministro e alguns foram beneficiados com o seu mecenato na área cultural, como Portinari e Bruno Giorgi.

Segundo, o número em homenagem a Portinari foi ao encontro da exposição “Portinari”, inaugurada em novembro de 1939, no Museu Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro. Essa exposição foi promovida pelo Ministério da Educação e Saúde Pública sob a gestão de Capanema, e inclusive, recebeu a visita do presidente Getúlio Vargas.

Do catálogo com 55 páginas, consta a apresentação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, cujos textos são, com algumas variações, os mesmos do número 48 da “Revista Acadêmica”. Nessa exposição foram apresentados 269 trabalhos do pintor. Constam do catálogo algumas reproduções de desenhos para os afrescos dos “ciclos econômicos” do MES, estudos para a decoração do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de New York, Café, Morro, Mestiço, Retrato de minha mãe, São João, entre outros. Também, encontram-se mensagens de pintores, críticos de arte, jornalistas, diretores de museus e de periódicos estrangeiros, desde a belga “Clarté”, a francesa “Revue des deux mondes”, a italiana

“Domus”, a norte-americana “Fortune” (do grupo Time-Life), “New York Times”, “Time” até o inglês “The Studio”, alguns assinados por figuras renomadas do meio artístico, como o pintor uruguaio Carlos Washington Aliseris, que escreveu na “Clarté” ou o crítico e historiador da arte Robert C. Smith, que publicou comentários sobre o pintor e sua obra no “Bulletin of the Pan American Union”.

Portinari, em missivas a Paulo Rossi Osir, revelou suas expectativas sobre a exposição de 1939, no MNBA, no local onde se realizava o “Salão Anual”. Antes do evento, previu um “grande acontecimento” com “muito falatório”. Depois da exposição, o pintor confidenciou ao seu interlocutor: “Ocupei como você já sabe 10 salas do Museu. Estiveram sempre cheias, falou-se muito sobre o que faço: contra e a favor. Vendi muito também”<sup>35</sup>. A justificativa para os comentários para o pintor e sua obra, pode ser atribuída ao excesso de divulgação pela imprensa, que realizou reportagens sobre a visita do Presidente da República, o qual foi saudado pelo poeta Murilo Mendes, que enfatizou a “magnitude da obra do pintor de Brodóski”, louvou a atitude do governo em promover a exposição e mostrou o acerto na preferência do governo pela escolha de Portinari “para decorar algumas salas do edifício do Ministério da Educação e Saúde”; a exposição foi filmada para o “Cine Jornal Brasileiro – Atualidades”, pelo DNP, com o seguinte título: “Pintura Brasileira: 270 trabalhos do pintor Cândido Portinari”; para celebrar a exposição foi lançado o número 48 da “Revista Acadêmica”, em sua homenagem.

Reside aqui um ponto de reflexão: a exposição de Portinari no MNBA e o número especial da “Revista Acadêmica” inflamaram a “fogueira das vaidades” no meio artístico e intelectual brasileiro (leia-se do eixo Rio de Janeiro–São Paulo), dentro da perspectiva da história dos intelectuais, que consideram as revistas e as instituições culturais como “lugares de sociabilidade” intelectual. A formação de grupos, ao mesmo tempo, que exerce um poder de atração/adesão, promove acirradas disputas/cisões e, conseqüentemente, desenfreadas polêmicas.

A conjuntura política brasileira com o Estado Novo e todos os problemas inerentes a um período de exceção criou um clima propício à cisão do campo intelectual. O poder de atração do mecenato Capanema possuía trunfos materiais e simbólicos para atender às demandas do meio intelectual e artístico. Foi sob a égide desse mecenato que Portinari foi escolhido para pintar os murais e painéis do “moderno” edifício do MES; para figurar e opinar numa lista de artistas brasileiros que, a pedido do historiador de arte Robert Smith, deveriam participar de uma exposição de arte brasileira nos Estados Unidos<sup>36</sup>; para expor no MNBA numa megaexposição, em 1939.

No ano de 1940, em que a querela “portinarismo” *versus* “antiportinarismo” mobilizava a intelectualidade brasileira, Portinari participa de uma série de exposições coletivas e individuais no exterior. Em março, nove obras de sua autoria integram a “Exposição de Pinturas e Desenhos Modernos e de Escultura Africana da Coleção Helena Rubinstein”, em Washington, e depois New York; em julho, participa da “*Latin American Exhibition of Fine Arts*”, no *Riverside Museum*, em New York; em agosto, é inaugurada em Detroit uma mostra individual, intitulada “*Portinari of Brazil*”, que depois é transferida para o MOMA, em New York. Diante do sucesso da sua participação em exposições coletivas e individuais, recebeu duas encomendas dos Estados Unidos: uma do editor George Macy, para ilustrar “A verdadeira história de Hans Staden”; a outra foram os murais para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, que se concretizou em 1941<sup>37</sup>.

O palco da diatribe conhecida como “portinarismo” *versus* “antiportinarismo” foi o hebdomadário “Dom Casmurro” e a revista “Diretrizes”.

“Dom Casmurro” foi um semanário de letras que circulou de 1937 a 1946, publicado na cidade do Rio de Janeiro, fundado por Brício de Abreu e Álvaro Moreyra<sup>38</sup>. Esse periódico apresentava-se com o formato de um jornal com o padrão “standard”. As edições normais tinham 16 páginas, com exceção das edições especiais, como a do centenário de nascimento de Machado de Assis, em 21 de junho de 1939, com mais de 50 páginas. Esse hebdomadário teve como redatores-chefes Álvaro Moreira, Marques Rebelo e Jorge Amado, entre agosto de 1939 a maio de 1940; as ilustrações estiveram a cargo de Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Jarbas Andréa, Percy Deane e Jacques Bertrand; e figuram no cabeçalho como secretários de redação Joel Silveira e Danilo Bastos.

O jornalista Joel Silveira, ao rememorar sua passagem pelo semanário, revelou o “clima” de descontração da redação; a influência dos semanários franceses “Gringoire” e “Candide” nas chamadas “Grandes Reportagens” que o “Dom Casmurro” procurava imitar e nas traduções de textos extraídos de periódicos estrangeiros. Também, lembrou as edições especiais e, principalmente, a “edição memorável” e de grande repercussão no Brasil e em Portugal, quando da publicação de uma série de cartas inéditas de Eça de Queiroz a Ramalho Ortigão, o que triplicou a tiragem do periódico<sup>39</sup>.

No hebdomadário “Dom Casmurro” colaboravam muitos intelectuais, principalmente Aníbal Machado, Dante Costa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Adalgisa Nery, Rachel de Queiroz, Rubem Braga, Sérgio Buarque de Holanda, Henrique Pongetti, Guilherme Figueiredo, Afonso Arinos de Melo Franco, Gilberto Freyre,

Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Pedro Calmon, Joel Silveira, Murilo Mendes, Osvaldo Orico, Azevedo Amaral, Jorge de Lima, Josué Montello, Jorge Amado, Genolino Amado, Mário Lago, Manoelito de Ornellas, Omer Mont'Alegre, Edith Mangarinos Torres, Wilson Louzada, Nelson Werneck Sodré e Orígenes Lessa.

A literatura brasileira também era privilegiada neste semanário, com seus escritores, como poetas, cronistas, ensaístas, romancistas e contistas. Por exemplo, no seu número 77, de 19 de novembro de 1938, apresentou um depoimento do escritor Marques Rebello (1907-1973), pseudônimo de Edy Dias da Cruz, em que falou da sua criação literária, o romance “Oscarina” (1931); uma reportagem sobre a terceira conferência promovida pelo hebdomadário “Dom Casmurro”, que eram realizadas às quintas-feiras, às 15 horas, na Escola Nacional de Belas Artes, cujo assunto era “Psicologia e Arte”, proferida pelo escritor Almir de Andrade; uma nota sobre o Prêmio Nobel de Literatura recebido pela romancista norte-americana Pearl Buck; uma reportagem do escritor Ciro dos Anjos, “Por que escrevemos?”; uma seção bibliográfica que apresentou os seguintes livros: “Aspectos da Cultura Brasileira”, de Almir de Andrade, “Moleque de rua”, de Celestino Silveira, “Anuário Brasileiro de Literatura”, publicado pela Editora dos Irmãos Pongetti, “Dicionário Econômico Comercial”, de Luiz de Souza Dantas, e “O índio brasileiro e a Revolução Francesa”, de Afonso Arinos de Melo Franco. Como muitos periódicos, “Dom Casmurro” promovia concurso de contos, enquetes, conferências, publicava séries de “grande reportagem” como “A Ronda das Américas”, por Jorge Amado, e também, anunciava propagandas do mercado editorial, principalmente da Livraria José Olympio Editora, como os lançamentos dos cinco volumes da “História da Literatura Brasileira”, de Sílvio Romero, do livro de Azevedo Amaral “O Estado Autoritário e a realidade nacional”; do jornal “O Globo Juvenil”, considerado o periódico de maior tiragem para o público infante-juvenil.

“Dom Casmurro” privilegiou o debate no meio intelectual, com artigos como o de Brício de Abreu, “Nós e o projeto dos intelectuais”; de Mário de Andrade sobre o “1º Congresso de Língua Nacional Cantada”, que se realizou em São Paulo no ano de 1937 sob a orientação do escritor paulista, então diretor do Departamento de Cultura da municipalidade paulista; Murilo Mendes com “Resposta aos Integralistas”; com a enquete “Como os intelectuais encaram o projeto de amparo à classe” (o motivo foi o artigo 136, da Constituição de 1937, que assegurava: “O trabalho é um dever social. O trabalhador intelectual, técnico e manual tem direito à proteção e solícitude especiais do Estado”), com respostas do jornalista Álvaro Moreira, do poeta Olegário Mariano, do pintor Cândido

Portinari, do jornalista Paulo Filho, do teatrólogo Joracy Camargo, do maestro Villa-Lobos, do romancista José Lins do Rego, entre outros. O diretor do semanário, Brício de Abreu, tinha uma forte identificação com a cultura francesa, por isso dedicou-lhe um número especial (Ano I, n.º 31, 23 dez. 1937), com artigos como: “A França e o Mediterrâneo”, de Azevedo Amaral; com respostas de personalidades para a pergunta “Por que amo a França?”, como Cláudio de Souza, João Neves, Conde Affonso Celso e Graciliano Ramos; “França inspiradora”, de Manuel Bandeira; “O riso de Rabelais”, de Jayme de Barros; “A medicina na França”, de Barbosa Vianna; “O Teatro moderno na França”, de Álvaro Moreira; “La douce France”, de Henrique Pongetti; “A permanência da França”, de Dante Costa; “O cinema francês”, de Roberto Assumpção; além de artigos sobre escritores franceses, como Victor Hugo, Charles Baudelaire, Guy de Maupassant, etc. A ênfase à cultura francesa não se limitou ao número especial. Constatou-se uma preferência pela literatura daquele país europeu, como um artigo do poeta, dramaturgo e romancista italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938), “A Paris que eu amo”, e do diretor do semanário, o francófilo Brício de Abreu, “Recordações de Paris”.

Neste semanário não faltou uma discussão sobre a crítica literária, o romance brasileiro e o movimento modernista, como mostram os artigos de Lincoln de Souza “Como se faz crítica literária no Brasil”; de Umberto Peregrino, “História Literária Brasileira”; de Paulo Cavalcanti, “Zé Lins, o romancista do ciclo da cana de açúcar”; reportagem sobre Erico Veríssimo, “O romancista do Sul”, por Manoelito de Ornellas; uma reportagem sobre a palestra “movimento modernista” proferida por Jaime Adour da Câmara, sendo contestado por Mário de Andrade, Benjamin Lima e Alfredo Thomé; como também a publicação de excertos de livros, como “A estrela sobe”, de Marques Rebelo, e “Os dois romances de Nico Horta”, de Cornélio Pena.

“Dom Casmurro” abriu espaço para as artes visuais, com as ilustrações, com os artigos de Aníbal Machado “Artes sinais de renovação”, no qual cita Di Cavalcanti, o Salão de Maio (realizaram-se três Salões de Maio; ocorreram em São Paulo nos anos de 1937, 1938 e 1939); Cícero Dias, Guignard e a xilogravura de Oswaldo Goeldi; a redação mencionou um “crítico-esquecido”: Gonzaga-Duque, Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), autor de “A Arte Brasileira” (1888), em que analisou a arte brasileira no século XIX; divulgou exposições como a de Alberto da Veiga Guignard, em 1937, e a inauguração do 44º Salão Anual de Belas Artes, em novembro de 1938, com a presença, entre outros, de Orlando Teruz e Edson Motta; reproduziu uma reportagem “Rodin por ele mesmo”; Flávio de Carvalho escreveu sobre “As novas tendências da pintura

contemporânea”; publicou um artigo de Celso Kelly sobre a “pintura mural”, em 1938, no qual discorreu sobre a importância da arte para o público, o sentido educativo de pintura mural, Portinari como conhecedor da pintura mural e os seus estudos para os afrescos cujo muro serviria de suporte.

Portinari e a sua obra ocuparam espaço em “Dom Casmurro” sob a forma de entrevista feita por D’Almeida Victor, na qual o pintor respondeu à enquete “Como os intelectuais encaram o projeto de amparo à classe” (Ano I, n.º 27-28, 25 nov. 1937), e consta na manchete em negrito: “Cândido Portinari me disse: Para proteger o intelectual, necessário se torna, antes de mais nada, encaminhar a consciência popular para a compreensão da obra de arte e o seu valor”; num artigo de Aníbal Machado, “A Arte Brasileira na Europa: trecho final do prefácio a um álbum de reproduções” (Ano I, n.º 4, 3 jun. 1937), no qual o escritor mostra que o caminho percorrido por alguns artistas para conhecer o Brasil foi o da “lição européia”, principalmente “em pleno coração de Paris”, e exemplifica com Portinari; numa reportagem de Telmo Braga, intitulada “Cândido Portinari – um criador de vidas” (Ano II, n.º 57, 30 jun. 1938), onde o repórter vislumbra vida nas personagens da obra portinariana; numa nota de Joel Silveira elogiando Portinari e suas obras, com o título “A presença de vida na obra de Portinari” (Ano II, n.º 48, 28 abr. 1938); num artigo de Mário de Andrade “Portinari” (Ano II, n.º 81-82, 24 dez. 1938), com reproduções do óleo sobre tela “Morro”, do retrato da Senhora Prudente de Moraes, neto, e de Rockwell Kent, no qual o escritor paulista discorre sobre a retratística do pintor, onde fala da “virtuosidade do artista”:

É que Portinari não está brincando em aplicar elementos alheios ou tradicionais. Tais planos de fundo e tais azuis serão de Chirico<sup>40</sup> em primeira mão. Tal mulata (no “sorveteiro”) que a alguém se afigurará inspirada na elefantiasis das figuras de Picasso, teve como modelo a Vênus de Milo<sup>41</sup>. A pastosidade forte, a expressão conceptiva do “Futebol” recorda Bruegel<sup>42</sup>. Isso importa nada. Portinari quando emprega esses elementos, não apenas os torna próprios dele como os torna próprios do quadro, de tal quadro determinado. São imprescindíveis ali. Daí a força de convicção e a imprescindibilidade com que ele chega a aplicar um fundo de quadro alheio a figura integralmente dele, como no lindo retrato da Sra. Otávio Guinle. A obra não apresenta o mais mínimo desequilíbrio de concepção, está perfeitamente unida e fechada em si mesma. A heterogeneidade tanto conceptiva como técnica de Portinari é

um drama de essência que a meu ver faz parte do mais fundo da personalidade dele.

Mário de Andrade continuou analisando a obra de Portinari, até chegar ao “Mestiço”, ao “Preto da Enxada”, ao retrato de “Pilar Ferrer” e de “Waldemar Costa”, onde percebeu que “o artista aplica uma técnica de pinceladas quase esculturais, que dão uma sensação de afresco”. Aí, o escritor vislumbrou que o pintor caminhava para a técnica do afresco. Nesta sua crítica não olvidou a “força da composição” na obra portinariana em telas como “Café” e “Morro”. Evidentemente, o escritor paulista enveredou pela “crítica apologética”. Ao final, acrescentou: “E eu não hesitarei jamais em nomear um grande artista, desde que os impulsos mais sinceros de todo o meu ser me levarem a designá-lo”.

Tal qual a “Revista Acadêmica”, o semanário “Dom Casmurro” posicionou-se como um periódico cultural, dando espaço ao mundo das letras e das artes. No “Dom Casmurro”, além de um artigo encomiástico ao Presidente da República por ocasião do seu natalício, assinado por Brício de Abreu, intitulado “Nós e o aniversário do Presidente” (Ano II, n.º 47, 21 abr. 1938), também constatou-se um ideólogo do Estado Novo, Azevedo Amaral, com um artigo “O intelectual e o Estado Novo” (n.º 41, 19 mar. 1938), o qual é caudatário da política estadonovista para com os intelectuais:

O regime liberal-democrático adotava como postulado básico o princípio falso de hipócrito de que as massas ignorantes possuíam uma sabedoria inata para os destinos nacionais. O Estado Novo reconhece que as massas só se tornarão aptas para o desempenho de uma função política benéfica por meio do trabalho educativo, que sobre elas tem de ser exercido pela elite intelectual. Daí a importância inextinguível que os homens de pensamento, os escritores, os poetas, os artistas, todos enfim, que representam as forças culturais na nação, tem a desempenhar na atual ordem política.

O artigo de Azevedo Amaral foi uma conclamação à participação dos intelectuais e artistas na tarefa de emancipação cultural do país, principalmente quando afirmou que:

Recusar uma colaboração ativa ao Estado Autoritário nessa obra de educação e de doutrinação, de que depende a preparação do Brasil para o futuro que está ao seu alcance, seria por parte dos intelectuais uma

deserção imperdoável. Pela primeira vez na nossa história a pequena minoria pensante e criadora de valores intelectuais e artísticos a que se deve não ter sido este país reduzido ainda a uma desoladora parvonha, tem uma oportunidade de atuar com verdadeira eficácia na vida nacional. Cumpre-lhe mostrar-se à altura dessa missão, ocupando corajosamente a posição que lhe está destinada na direção espiritual do Estado Novo.

Em ambas as revistas, encontram-se artigos que tinham como escopo explicar o projeto político estadonovista, como os acima citados e o publicado na “Revista Acadêmica” “Que é o Departamento Nacional de Propaganda?”. Como se viu, foi deste órgão de propaganda estatal que nasceu o “todo-poderoso” DIP, o qual exerceu com “mão-de-ferro” controle sobre a imprensa brasileira.

“Dom Casmurro” posicionava-se politicamente, quando publicou em 1937, o “Manifesto dos Intelectuais”: o primeiro, em maio, de apoio à candidatura de José Américo de Almeida à presidência da República; e o segundo, em setembro, em apoio ao povo espanhol contra as tropas do general Franco, que tinham protagonizado o bombardeio à cidade basca de Guernica, na Guerra Civil Espanhola.

Aqui, cabe explicar que tanto “Dom Casmurro” quanto a “Revista Acadêmica” estavam em dissonância com o projeto político do Estado Novo, o que mostra que a polêmica estava ligada a “personalismos”, às “ vaidades”, às escolhas do “mecenato Capanema” e, conseqüentemente, ao papel que a exposição “Portinari”, no MNBA, e o número especial da “Revista Acadêmica” deram ao pintor em detrimento de outros artistas. Daí os epítetos que imputaram a Portinari e à sua arte: “pintor oficial”, “pintor do regime”, “arte oficial”, etc.

Os eventos que detonaram a querela conhecida como “portinarismo” *versus* “antiportinarismo” foram a “gota-d’água” de uma história que começou com a encomenda dos murais e painéis para a sede do MES. Agravou-se com a “lista de artistas brasileiros” a ser enviada por Capanema a Robert Smith, a fim de participar de uma exposição de artistas brasileiros nos Estados Unidos, na qual Portinari, encarregado de compor a lista, omitiu o nome de Tarsila do Amaral<sup>43</sup>. Do ponto de vista das artes plásticas, uma omissão imperdoável, devido à sua produção artística contar com obras emblemáticas do modernismo, da fase “Pau-Brasil” e “Antropofágica”, e uma das figuras exponenciais da vida artística brasileira.

O crítico de arte e escritor Luís Martins (1907-1981), então marido da pintora, reagiu violentamente à omissão do nome de Tarsila. Coube ao “poeta-funcionário” a missão de explicar e defender escritores, poetas, cientistas, artistas plásticos e gráficos, músicos, do que se convencionou chamar de “oficialismo” no mundo das letras, das artes e das ciências do Brasil.

O Governo tem procurado servir à arte e à inteligência no Brasil, interessando na feitura e na decoração de seus edifícios o maior número possível de bons artistas, como também chamando a colaborar na solução dos problemas culturais os escritores e cientistas mais eminentes da nossa terra. Não somente Portinari, mas também Lúcio Costa, Celso Antônio, Santa Rosa, Adriana Janacopulos, Brecheret, Luís Jardim, Carlos Leão, Paulo Rossi, Oscar Niemeyer, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Antônio de Sá Pereira, Lorenzo Fernandez, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Graciliano Ramos, Augusto Meyer, Marques Rebelo, João Alphonsus, Sérgio e Aurélio Buarque de Holanda, Onestaldo de Penafort, Augusto Frederico Schmidt, Rodrigo M. F. de Andrade, Américo Facó, Rodolfo Garcia, Alfonso de E. Taunay (sic! Afonso E. Taunay), Sousa da Silveira, Cláudio Brandão, Antenor Nascentes, Gilberto Freyre, Rui Coutinho, Heloísa Alberto Torres, Artur Ramos, Josué de Castro, Evandro e Carlos Chagas Filho, Emanuel Dias, Miguel Osório de Almeida, e dezenas de outros, no momento, realizam obras ou põem as suas aptidões, em caráter permanente ou para tarefas episódicas, a serviço do Ministério onde trabalho e que por isto mais diretamente observo. Poder-se-á chamar a isto ‘arte oficial’, ‘literatura oficial’, ‘ciência oficial’? Mas é a arte, a ciência, a literatura do Brasil<sup>44</sup>.

O mesmo semanário que publica Drummond na “defesa” das políticas públicas encetadas pelo Ministério da Educação será o palco da diatribe com um artigo do seu redator-chefe, Jorge Amado (1912-2001), intitulado “Homenagem Municipal”:

O pintor Cândido Portinari recebeu este mês uma homenagem bonita. A “Revista Acadêmica” [n.º 48, de fevereiro de 1940] dedicou-lhe um número com bom aspecto gráfico e excelente papel. Além de magníficas reproduções de trabalhos de Portinari, insere opiniões de mais de quarenta intelectuais e semi-intelectuais sobre o artista. Pensamos,

entretanto, que para o homenageado e para o público da “Revista” seria mais interessante que só aparecessem ali artigos e estudos sobre o pintor e a sua obra. Trabalhos largos e profundos que dessem, com efeito, ao leitor a idéia do talento e da importância de Cândido Portinari na moderna pintura brasileira. Essas notinhas prenhes de adjetivos mais ou menos banais assinadas por gente muito misturada, metade da qual fracassada do ponto de vista da inteligência e da cultura, dão a esse número da “Acadêmica” um certo ar municipal gozado. Queremos, entretanto, acentuar que encontramos ali ótimos artigos. O do Sr. Manuel Bandeira, por exemplo, é excelente, com seu caráter biográfico sério e o seu brilho literário. O artigo do Sr. Mário de Andrade é amplo. Ele diz que gosta e por que gosta. Santa Rosa gasta veemência contra os que não gostam da obra de Portinari. O Sr. Carlos Drummond de Andrade escreve uma reportagem miúda sobre a vida na casa de Portinari. É necessário observar que, ao tratar tão amplamente de Portinari, a “Revista Acadêmica” tenha desconhecido a existência, no País, de qualquer outro pintor. Um estrangeiro que lesse essa revista chegaria à conclusão de que nós só possuímos um pintor, o qual deve ser o maior do mundo, um dos maiores de todos os tempos etc., nada existindo, além dele, na pintura brasileira. Os autores dos artigos e notas não fazem a mais leve referência à pintura nacional antiga ou moderna. Antes de Portinari, nada. Com ele, nada. Haverá alguma coisa depois?

No Brasil, quase sempre, falta-nos o equilíbrio em matéria de ódio e de amor. Somos dos extremos. Agora, estamos no extremo do amor a Portinari. Não se faz crítica ao grande pintor. Faz-se o elogio puro e simples. Nem sequer junta-se ao nome “tabu” nenhum outro nome. Desapareceram os demais pintores da face da terra, só ele restou. Acreditamos que esse excesso é tão prejudicial ao pintor, quanto o não reconhecimento do seu valor. Na “Acadêmica” nenhum dos colaboradores aponta um único dos defeitos que o pintor possui. Estão em êxtase. Nem de passagem falam nas influências (algumas tão definitivas como a de Rivera, por exemplo) que pesam sobre Portinari. E, pior que tudo isso, calam a existência de qualquer outra coisa na pintura nacional, além de Portinari. Lasar Segall, tão importante sem dúvida, deixou de existir. É demais. Afinal de contas, para que Portinari exista como artista, não é necessário que todos os outros desapareçam. Ele tem, na realidade, muito valor. “É certo, como disse o Sr. Carlos Lacerda, que

ele adotou um pouco a expressão rude, agressiva, que em certo momento sua arte ia tomando.” Talvez tenha adoçado demais... O Sr. Gilberto Freyre também de “Casa Grande e Senzala” passou para “Açúcar”...<sup>45</sup>.

Estes artigos refletiam o clima vivido pelo país durante o Estado Novo, que cindia o campo intelectual brasileiro. Mas também refletiam a diversidade de opiniões acerca do pintor de Brodósqui: que vão do “amor ao ódio”, como expressou Jorge Amado no artigo acima citado. Do “amor” ou devotamento, cujo exemplo é o escritor Mário de Andrade, que dissera certa vez: “três pessoas ele admirava sem discutir (e sem permitir discussão, o que era pior): José Lins do Rego, Villa-Lobos e Portinari”<sup>46</sup>, opinião que ele não manteve até o final da sua vida<sup>47</sup>. Ao “ódio” ou desprezo, desde os epítetos que eram imputados ao pintor de Brodósqui e à sua arte: “pintor oficial”, “pintor do regime” e “arte oficial”, até o artigo do mordaz Oswald de Andrade<sup>48</sup>, que entra na polêmica com “As pinturas do Coronel” (Ano III, n.º 127, 2 dez. 1939).

Este artigo não se limitava a uma crítica a Portinari e à sua obra. Visava atingir o *establishment* artístico-cultural do país, com os intelectuais-burocratas e as instituições culturais, como a ABL e a ENBA. Eis a primeira parte do artigo:

A história do Brasil vai se repondo nas coordenadas exatas, erigidas pela visão dos novos tempos. É verdade que existem ainda os Srs. Pedro Calmon e Viriato Corrêa, puxando o fardão, a carroça de carnaval dos fastos nacionais pelas aldeias tapuias da nossa credulidade. Mas apareceu o Sr. Gilberto Freyre. (Neste ponto o Sr. Gilberto Freyre é da maior importância) que veio chamar atenção dos estudiosos para os métodos de pesquisas sociológicas e mesmo histórica, empregados entre os povos mais cultos. Em São Paulo, uma sinecura criada para vitaminar o Sr. Mário de Andrade – o Departamento Municipal de Cultura – tornou-se de certo modo útil, dado o afã de pesquisa de que se tornaram alguns de seus burocratas ilustres, notadamente o Sr. Sérgio Milliet. O “Roteiro do Café” é um exemplo dessa prestação de serviços. Se por um lado o seu diretor atual Fuão Pattis (só tem conseguido desagradar a instituição), por outros os rapazes da estatística vão trazendo do benefício para a nossa etimologia social. O que eles ainda não fizeram foi colocar na justa luz da má evolução, a figura já saudosa para muitos, do nosso Coronel. Pelo menos em São Paulo, o Coronel passou da realidade a sombra. A política

inaugurada em 30 [1930], sobre as ruínas do fastígio econômico do café, iria proletarizar toda a gente. Hoje o último sibarita bandeirante o Sr. Paulo Prado, cocote muito viajado e lido, mas já aposentado. Todo mundo, ali trata de trabalhar, de ganhar a vida e o pão bandeirante de cada dia – era preto de suor antes das medidas ordenadas pela Economia dirigida. Nessas condições, o antigo Coronel, centro da constelação latifundiária, teria que fornecer. Ele não é mais o Senhor das façanhas com que Emil Faraht ilustra tetricamente o “Cangerão”. Preciso é, mesmo de um certo modo promoverem os nossos pesquisadores sociais a habilitação do Coronel como utilidade nativa. As circunstâncias o fizeram, numa demorada época, o centro das nossas atividades regionais. E ele foi construtivo e idealista, quanto pode ser um elemento reacionário, pervertido pelo mando e pelo luxo. Se o latifúndio econômico teve, em São Paulo pelo menos, a sua expressão orgânica no movimento rebelde de 32, o que se nota é o contrário no campo despolicado (sic! despolitizado) das nossas artes e letras. Aqui, se tem estendido desmesuradamente, varado, municípios, montado cenas e cavalgado planícies, a equipe *cow-boy* de mais de um aventureiro da devoluta e do grilo. A própria Academia Brasileira está pejada de homens-sandwiches, cujo único papel seria montar guarda entre a cadeira e o fardão, até aparecer alguém que no futuro viesse reatar a tradição para que foi criado e crescido o Petit-Trianon. Ao contrário disso, o Sr. Aloysio de Castro faz questão de escrever sonetos, o Sr. Fernando de Magalhães entende de ser literato e a dupla Viriato-Calmon, teima em fazer história. Como esses latifundiários de ignorância nacional não encontram nem cerca nem polícia, vão estendendo os seus domínios por todos os horizontes, enquanto reúnem em torno de si uma malta de pequenos sicários, violeiros e espiquers, destinada justamente a produzir a acústica do Coronel e de seus feitos. Quando a gente acorda, estão os jornais entupidos de fotografias e a cidade de salamaleques, à passagem de uma dessas triunfais calvas (ia escrevendo calvas-gaduras).

Este artigo de Oswald de Andrade mostra a mordacidade do escritor quando das críticas que vinha desferindo contra o campo intelectual paulista, especialmente contra figuras emblemáticas da Semana de Arte Moderna de 1922, como Paulo Prado e Mário de Andrade.

Paulo Prado (1869-1943), filho do Conselheiro Antônio Prado, ligado à cafeicultura paulista, participou ativamente da renovação das artes e das letras no Brasil, inclusive financiou vários periódicos “modernos” e a vinda do poeta franco-suíço Blaise Cendrars ao Brasil. Passava longas temporadas na Europa em contato com as vanguardas artísticas européias, e Mário de Andrade (1893-1945), um dos “papas” do movimento modernista, escritor, jornalista, poeta, contista, etnógrafo, folclorista, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ocupou de maio de 1935 a junho de 1938 a direção do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, na gestão de Fábio da Silva Prado. Uma das divisões deste inovador órgão da administração municipal compreendia a de Documentação Histórica e Social, cuja direção coube a Sérgio Milliet (1898-1966). O setor de Documentação Social era uma subdivisão desta e era coordenado pelo estatístico Bruno Rudolfer, também professor da Escola Livre de Sociologia e Política. A Divisão de Documentação Histórica e Social em articulação com a Escola Livre de Sociologia e Política dão início à pesquisa sociológica aplicada.

Como consequência direta de sua experiência junto à divisão de Documentação Histórica e Social e à Escola Livre de Sociologia e Política, Sérgio Milliet escreveu “Roteiro do Café”, cuja primeira edição é de 1938. Este estudo histórico-demográfico procurou sistematizar o caminho percorrido pelo café e suas repercussões sobre a situação demográfica das zonas ocupadas, no período de 1886 a 1935. “Roteiro do Café” é uma obra consubstanciada em estudos de história, estatística e sociologia, sejam ensaios ou artigos, alguns publicados na “Revista do Arquivo Municipal”, além dos dois volumes da “História Econômica do Brasil” (1937), de Roberto Simonsen, e de “Casa Grande & Senzala” (1933), de Gilberto Freyre. Este estudo interage com a reflexão científica do período, fornecendo subsídios para a formulação de uma resposta à crise do café, vigente na economia<sup>49</sup>.

Também, as críticas de Oswald recaíram sobre o jornalista, escritor, professor, advogado e fundador da revista “Novíssima” [1923-1926], Francisco Patti (1898-1970), o qual substituiu Mário de Andrade no Departamento de Cultura da municipalidade paulistana.

O autor de “A Estrela de Absinto” escreve esse artigo atacando o campo intelectual brasileiro, desde os historiadores Pedro Calmon e Viriato Corrêa, que simbolizavam a vertente da história política (no sentido tradicional do termo), egressa das hostes do IHGB e ocupantes de cadeira na ABL. Quanto ao historiador Pedro Calmon (1902-1985), seria o representante de uma tradicional família baiana que participou da vida política brasileira

desde o Império, com o Marquês de Abrantes (1794-1865) (título atribuído a Miguel Calmon du Pin e Almeida) e o seu sobrinho que lhe herdou o nome, Miguel Calmon du Pin e Almeida (1879-1935), que foi ministro da Viação e Obras Públicas do governo Afonso Pena (1906-1909) e da Agricultura do governo Epitácio Pessoa (1922-1926), na República Velha. Sua maior contribuição foi no campo da história, tendo escrito mais de 60 livros, notadamente sobre a História do Brasil, entre eles “História da Civilização Brasileira” (1933) e “História da Civilização para a Escola Primária” (1934). Pertenceu aos quadros do IHGB e foi seu “presidente-perpétuo”, além de membro da ABL. Na verdade, Pedro Calmon fez “um pouco a biografia dessa elite brasileira”, como sugeriu Afonso Arinos de Melo Franco<sup>50</sup>.

O jornalista, contista, romancista, cronista do cotidiano e da História, teatrólogo e político Viriato Corrêa (1884-1967) ocupou a cadeira número 32 da ABL. Em sua produção para o público infantil, publicou de romances e crônicas históricas, de contos de fadas às fábulas, dos contos folclóricos à história de inspiração religiosa, como “Era uma vez...” (em colaboração com João do Rio, 1908), “Contos da história do Brasil” (1921), “O Brasil dos meus avós” (1927), “Varinha de condão” (1928), “Arca de Noé” (1930), “No reino da bicharada” (1931), “Quando Jesus nasceu” (1931), “A macacada” (1931), “Os meus bichinhos” (1931), “História do Brasil para crianças” (1934), “Meu torrão” (1935), “Bichos e bichinhos” (1938), “No país da bicharada” (1938), “Cazuza” (1938), “O país do pau de tinta” (1939), “História do Caramuru” (1939), “A bandeira das esmeraldas” (1945), e “As belas histórias da história do Brasil” (1948).

O que Oswald de Andrade criticava nesses historiadores, que também ocupavam uma cadeira na ABL, seria uma visão “elitista”, “estatista” e “politocêntrica”, o que remete ao “historismo” egresso dos quadros do IHGB. Pedro Calmon é o que melhor se situa neste perfil, cuja produção histórica está centrada no período imperial e tem como marco o paradigma varnhageniano, como aponta Arno Wehling.

O maranhense Viriato Corrêa tem a sua produção histórica notadamente de “crônicas de história” e “peças teatrais”, voltadas para o público infantil. Os textos históricos da obra viriatiana prendiam-se aos “fastos nacionais”, além de retratar um “Brasil brasileiro” centrado numa tônica ufanista e nacionalista, o que o vinculava ao projeto estadonovista. Naquele momento, em que a intelectualidade brasileira não poupava esforços no sentido de construir a nação, o escritor maranhense lança, em 1938, o seu livro “Cazuza – verdadeira história de um menino de escola”, cujo objetivo era “a construção do

pequeno cidadão, homem de amanhã: trabalhador, disciplinado, honesto, infatigável defensor das virtudes, amante da pátria e da família”.

Ana Elisa de Arruda Penteadó, em seu estudo “Literatura Infantil, História e Educação: um estudo da obra Cazuzá, de Viriato Corrêa”, lembra que o escritor maranhense nunca foi um intelectual “cooptado”, ou seja, nunca teve cargo público, nem viveu as expensas do Estado. E pergunta-se: por que razão ele, depois de ter combatido a Revolução de 1930, ter sido preso e alijado de seus direitos, torna-se, com este livro infantil, um tradutor do projeto desenhado pelo Estado Novo. A resposta seria a de que Viriato Corrêa, por ser “um nacionalista, cuja veia já pulsava forte desde as primeiras décadas do século XX, quando com sua pena hábil, reescrevia a história do Brasil em tons otimistas e vibrantes, tenha encontrado, no projeto de construção da nacionalidade no novo regime, um campo fértil para se expressar”.

Para um escritor de vanguarda como Oswald, esta concepção de história era ultrapassada. Neste artigo, o escritor chama a atenção para “os métodos de pesquisas sociológicas e mesmo históricas” utilizados por Gilberto Freyre em “Casa Grande & Senzala” (1933). Nessa obra-prima do pensamento social brasileiro, o sociólogo pernambucano inovou com uma proposta culturalista de seu mestre de Columbia, Franz Boas, em que mostra a anterioridade dos elementos de caráter cultural sobre os raciais e climáticos tão em voga desde o século XIX.

O iconoclasta Oswald de Andrade não poupou a ABL e os ocupantes de suas cadeiras, desde que os chamou de “homens-sanduíches”, numa alusão à atuação dos literatos do final do século XIX e início do século XX, que colaboravam para a nascente “indústria do reclame”: com a redação de quadrinhas, sonetos de propaganda e slogans, cujos exemplos eram o poeta Olavo Bilac, Emílio de Menezes, Hermes Fontes e Bastos Tigre<sup>51</sup>.

O Oswald de Andrade, *blagueur*, “iconoclasta”, que ironizava das instituições oficiais, ensaiou duas vezes candidatar-se à ABL, em 1925 e em 1940, quando publica uma “carta-aberta aos imortais”.

A seguir transcreve-se a segunda parte do artigo de Oswald, que mostra suas críticas ao pintor de Brodóski e aos literatos, que viviam e teciam suas redes de sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro.

Não vou de modo algum comparar a capacidade de trabalho, o valor técnico e mesmo pedagógico do pintor Cândido Portinari com as duplas

de gatos-pingados que hoje enterram a Academia Brasileira. Mas o fenômeno que se está criando em torno dele, lembra a segura impertinência desses deslavados latifundiários. Portinari agora, é o Coronel Candinho, nada mais, nada menos, com capangas, moleques de cria, eleitores fanáticos, salteadores de região. Ninguém mais pode honestamente olhar a sua pintura, fazer este ou aquele reparo aos seus painéis sem ser imediatamente considerado inimigo n.º das artes nacionais. É bom, é ótimo, é único, está acabado! Porque é do Coronel Candinho. Nunca neguei ao Sr. Mário de Andrade o valor criativo de sua língua-bunda nem o deter despejado os seus pesados recalques – quando ainda os tinha – nos desvarios de uma poesia revolucionária e de uma prosa tão inaugural como o foi em seu tempo, a de José de Alencar. O que sempre neguei e nego é que o autor ilustre de “Macunaíma” entenda alguma coisa de artes e literatura. Como crítico é um cavalo! Sabe um pouco de música por ter tirado um diploma de humanidades e clarineta no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Claro que tinha que vencer a cultura de sandeu do Sr. Oscar Guanabara que ainda hoje escreve nas colunas do “Jornal do Comércio” sob o pseudônimo de Andrade Muricy. Em literatura deixa de marcar o aparecimento notável de Emil Faraht, para jogar nas nuvens o soterrado Marques Rebelo. Vive da igrejinhas efêmeras que cria e alimenta. Esqueceu as fotografias de arte de Sérgio de Castro (sic! Jorge de Castro). Mas lá está em azul “avaly”, com cara de quem ganhou cartuxo de procissão, na exposição Portinari. Não foi à toa que ele teve de achar aqueles célebres e medíocres cartões para afresco, dignos de Phidias. A glória do Coronel exigia! Quem vomita diante dos nús do Sr. Oswaldo Teixeira não pode deixar de aprovar o gesto do Ministro Gustavo Capanema, auxiliando o sólido e número certame que está ali na Avenida. Chega de se dar importância às Trompowskadas que coagulam a corrupção de nosso gosto oficial. Portinari, de fato, representa uma volta à boa tradição de nossa Academia de Belas Artes. Retoma a seriedade técnica de um Amoedo ou de um Visconti. O seu drama é querer passar daí à posição de criador ou à responsabilidade muito séria de mestre modernista. O máximo que ele pode dar é uma contribuição sentimental à plástica impressionante ou lavada que ensaia. É um bom pintor da terra de Brodowski. Admira-se ainda o lírico e desorganizado “Futebol”, o “Circo” e os negros desmesurados dos cafezais. Além de ser um forte

desenhista, é também um fixador de estímulos pessoais. Ótimo está um retrato do “Filho do Artista” ou do “romancista José Lins”. Fora daí a sua virtuosidade borboleteia de Braque aqueles incríveis painéis decorativos bichos que lembram inevitavelmente o Sr. Hélio Selinger. Diga-me isso de boa fé, sem nenhuma animosidade para com o artista laborioso, querendo apenas colocá-lo no seu lugar justo e útil e desaba o mundo! Não há pequeno fracassado que não faça coro das faíscas em torno do grande “reussi” ofendido! Lúria essa aglutinação do “ratís” em volta de homem tão altamente distinguido e honrado! Dir-se-ia uma colônia botânica de transferências. O seu triunfo tem que ser unânime, irretorquível e ecumênico porque dele participam todas as pequenas glórias de 1913 ou de 1926, os que iam ser grandes literatos e grandes artistas e os que conheceram a Europa antes da outra guerra! Com exceção de alguns bons e de alguns puros, sem dúvida, o Coronel Candinho tem a seu serviço sanhudos capangas e violeiros estilosos. Não falta aí a flor das flores, o inefável clarinetista Moleque Girassol.

O sugestivo título do artigo “As pinturas do Coronel” merece uma reflexão quanto ao emprego da palavra “coronel” para designar a figura do grande latifundiário no Brasil, o qual exercia relações clientelísticas: de compadrio, de parentesco, de lealdade e de fidelidade. Esta imagem de “coronel” atribuída a Portinari por Oswald de Andrade seria uma forma de mostrar a “hegemonia” da pintura portinariana no cenário das artes plásticas do Brasil.

Daí as críticas desferidas contra os escritores que elogiaram o pintor no número 48 da “Revista Acadêmica”, com exceção do jornalista e romancista Emil Faraht (1914-2000), que estava lançando o seu romance “Cangerão” (1939), com uma forte tônica social centrada na problemática sobre os meninos abandonados do interior mineiro. O romance de Emil Faraht tem como personagem-central “Cangerão”, que ao longo da trama vai sofrendo em seu mesquinho calvário, o qual culmina em dramaticidade. O autor denuncia o sistema de trabalho que se usava então na fazenda Estrela e em algumas outras, da zona de Juiz de Fora<sup>52</sup>. Aqui, Oswald associou a imagem do trabalhador da “constelação latifundiária” do “antigo coronel” (Paulo Prado) à narrativa com que o autor ilustrou tetricamente “Cangerão”.

Além do mais, não poupa críticas ao escritor Marques Rebelo, ao médico Aloysio de Castro, ao sociólogo Fernando de Magalhães e ao jornalista Gilberto Trompowski. Este

jornalista foi cronista social da revista “O Cruzeiro”, para quem inventa o adjetivo “trompowskadas” e que seria o formador de um “gosto oficial”.

O iconoclasta Oswald de Andrade sempre se posicionou contra qualquer tradição acadêmica, inclusive da ENBA. Neste artigo, sua eloquência volta-se contra o pintor Oswaldo Teixeira (1905-1974), com formação no Liceu de Artes e Ofícios e na ENBA, no Rio de Janeiro. Inclusive, foi diretor do MNBA, desde a sua criação, em 1937 até 1961, e presidente do Salão Nacional de Belas Artes durante nove anos. O que Oswald critica nas pinturas de “nu feminino” de Oswaldo Teixeira é como “o conjunto das suas pinturas, recusa um diálogo com a problemática modernista, não discutindo questões formais de construção plástica, discutindo questões técnicas relativas à representação dos motivos e ao tratamento pictórico”, como sugere Luciene Lehmkuhl.

Também, aponta Portinari como alguém que “representa uma volta à boa tradição de nossa Academia de Belas Artes”, o qual “retoma a seriedade técnica de um Amoedo ou de um Visconti”<sup>53</sup>. Para o escritor paulista, o drama do pintor “é querer passar daí à posição de criador ou à responsabilidade muito séria de mestre modernista”; elogia o óleo sobre tela “Circo” (1934) e “Futebol” (1935), além dos “negros desmesurados dos cafezais” e de alguns retratos, como o do romancista José Lins do Rego. Finalmente, coloca em dúvida a virtuosidade do artista ao comparar os painéis decorativos de bichos (trata-se do tríptico, óleo sobre tela “Floresta” (1938), executado para a residência do casal Maria do Carmo e José Thomaz Nabuco), “que lembram inevitavelmente” o pintor Hélios Aristides Seelinger (1878-1965), que se especializou em alegorias para as festas do carnaval carioca<sup>54</sup>.

No afã de atacar o campo intelectual brasileiro, Oswald não deixou pedra sobre pedra, o que provocou o maior *frisson* entre os intelectuais. Inclusive, faz uma troça com o crítico de música do “Jornal do Comércio”, Andrade Muricy, que, segundo Oswald, era o “pseudônimo” de Oscar Guanabary de Sousa e Silva (1851-1937), que fora crítico de música em “O País”, “Vida Fluminense” e, entre 1917 e 1937, no “Jornal do Comércio”. Quando Oswald escreveu este artigo, Oscar Guanabary já tinha falecido, e o escritor Andrade Muricy tornou-se assíduo colaborador deste periódico. E concluiu o artigo atacando o autor da poesia “Girassol da Madrugada”, Mário de Andrade, quem chama de “o inefável clarinetista Moleque Girassol”. Oswald não poupou nas suas críticas nem o retrato de Mário de Andrade feito por Portinari, que compôs a exposição de 1939, no MNBA.

O que estava em jogo nas críticas de Oswald de Andrade era o papel das instituições, como o MNBA, a ENBA e o MES, os quais se tornaram espaços privilegiados de interesse para o exercício do poder sobre o campo cultural brasileiro, especialmente o das artes visuais.

Para acalmar os ânimos, “Dom Casmurro” emitiu a seguinte “nota da redação”:

Registremos, por fim, a autenticidade, o enorme e completo sucesso da exposição, que veio impor definitivamente a glória brasileira de Portinari a todos os seus patrícios, depois de seus decisivos triunfos da América do Norte e na Europa.

O outro periódico que foi palco da querela seria o mensário “Diretrizes” (Política, Economia e Cultura), mais tarde de publicação quinzenal e depois semanal, que circulou de 1938 a 1944, cujo número inaugural é de abril de 1938, em que consta como diretor Azevedo Amaral, e como secretário, Samuel Wainer. Conforme depoimento de Samuel Wainer, que posteriormente se tornou proprietário da revista:

Para fazer a capa do primeiro número, convidei o pintor Santa Rosa, um artista de esquerda que freqüentava o grupo de Cândido Portinari, Santa Rosa fez uma capa que mostrava um olho solto no espaço, algo surrealista, inteiramente fora dos padrões da época. Foi um sucesso. Já àquela altura, eu reunira um grupo de alto nível, que incluía nomes que mais tarde transformados em freqüentadores obrigatórios de qualquer antologia literária. Estávamos reunidos em torno de uma idéia extremamente romântica. Os salários eram baixos, a subvenção da Light era insuficiente para garantir uma folha de pagamento atraente. O restante viria do dinheiro obtido com a venda dos exemplares. A redação de Diretrizes funcionava numa saleta do apartamento de Azevedo Amaral, e utilizávamos uma pequena oficina para a impressão. O ponto de encontro do pessoal de Diretrizes era o Amarelinho, um bar na Cinelândia [área de lazer, no centro da cidade do Rio de Janeiro] [...]. Enfim, Diretrizes nasceu com todos os ingredientes para durar pouco. Mas durou bastante. Pelo menos, o suficiente para fazer história<sup>55</sup>.

“Diretrizes” publicava notícias literárias, reportagens, valorizava os artistas plásticos e gráficos, e se posicionou politicamente como “um pólo para onde convergiam

os sobreviventes da resistência à ditadura de Getúlio Vargas”; “combatia abertamente o nazismo” e opinava sobre a Guerra Civil Espanhola com a reportagem intitulada “A verdade sobre a guerra da Espanha”, como descreveu o jornalista Samuel Wainer em suas memórias, “Minha razão de viver”.

Colaboraram em “Diretrizes” expoentes da literatura, da política e do jornalismo que marcaram o século XX, como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Aníbal Machado, Rubem Braga, Álvaro Moreyra, Joel Silveira, Francisco de Assis Barbosa, Dante Costa, Dalcídio Jurandir, Moacyr Werneck de Castro, Carlos Lacerda, entre outros.

No seu conselho editorial constavam nomes como Astrojildo Pereira, um dos fundadores do Partido Comunista Brasileiro; Graciliano Ramos, um opositor histórico do Estado Novo; e Adalgisa Nery, casada com Lourival Fontes, diretor do DIP.

“Diretrizes” ganhou notoriedade com as “grandes reportagens”, como a de Joel Silveira, “Granfinos em São Paulo” (Ano VI, n.º 178, 25 nov. 1943). Para realizá-la, o repórter obteve informações do pintor Di Cavalcanti, também ligado ao grupo de Diretrizes e freqüentador desse meio paulistano. Era conhecido como “um observador sagaz e um ótimo contador de histórias”. O pintor contou a Samuel Wainer “numerosos casos e incidentes envolvendo personagens da alta sociedade paulista”, o qual designou Joel Silveira para fazer essa reportagem. O repórter meteu-se entre milionários e quatrocentões paulistas e escreveu um texto cáustico de que o meio jornalístico guardaria lembranças meio século depois. Também, do mesmo repórter, “Não há intelectuais neutros; há intelectuais fascistas”<sup>56</sup>.

Como toda revista que se estruturou com uma vertente literária, publicou uma novela escrita por Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Aníbal Machado intitulada “Brandão entre o mar e o amor”, publicada em forma de folhetim e depois editada pela Editora Martins, e outra de Jorge Amado, “O ABC de Castro Alves”, que posteriormente foi publicada sob a forma de livro. Rubem Braga criou uma seção com o título “O homem da rua”, a qual abrigaria memoráveis crônicas do escritor capixaba.

As notícias do meio literário eram recorrentes, como lançamentos de livros: “As três Marias”, de Rachel de Queiroz, “Canção do Beco”, de Dias da Costa, “Antologia dos poetas parnasianos”, “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. Noticiou o Concurso de Contos “Prêmio Humberto de Campos”; a posse na ABL de Osvaldo Orico; o Prêmio Nobel de Literatura para Roger Martin du Gard; a premiada Companhia Procópio Ferreira, pela peça

“A cigana me enganou”, de Paulo Magalhães; divulgou a ilustração de Santa Rosa para a capa do romance de Graciliano Ramos “Vidas Secas”; homenageou o Barão de Itararé (nome de Aparício Torelly) por ocasião dos 25 anos de sua atividade jornalística.

A seção de Artes Plásticas coube a Carlos Cavalcanti, entretanto encontra-se nas suas páginas grandes reportagens como “O Museu de Arte Moderna na Cultura da América” (Ano IV, n.º 38, 13 mar. 1941), por Nelson Rockefeller; “O amanhecer da pintura inglesa” (Ano IV, n.º 60, 14 ago.1941), por Thomas de Sancha; “Exposição Jan Zach – um artista da Tchecoslováquia no Brasil” (n.º 203, 25 maio 1944). Noticiou exposições como o “Salão de Maio” de 1938 e do “Salão Anual de Belas Artes” de 1938, entre outros eventos. Nas páginas de “Diretrizes”, Portinari e a sua obra são apresentados, com reproduções fotográficas de suas obras, com alguns comentários sobre a sua pintura mural e a participação na polêmica “portinarismo” *versus* “antiportinarismo”.

O Suplemento Literário de “Diretrizes” (n.º 6, maio 1940) reacende essa polêmica promovendo um inquérito entre numerosos escritores, sobretudo aqueles que escreveram no número de homenagem a Portinari na “Revista Acadêmica”, cujas respostas referendaram o que já haviam escrito para a revista: com elogios ao pintor e à sua obra. Alguns intelectuais apresentaram um tom “conciliatório”, como Álvaro Moreyra, e outros expressaram sua “indignação” para com os artigos publicados por “Dom Casmurro”, como Mário de Andrade:

Em resposta ao seu pedido, só tenho a lhe dizer que considero das mais justas a homenagem prestada pela “Revista Acadêmica” ao pintor Cândido Portinari. Quanto ao artiguete contrário a ela, considero-o inteiramente estranho ao terreno em que se devem mover as coisas da inteligência: incorreto como atitude, grosseiro como sensibilidade, primário em sua argumentação<sup>57</sup>.

Partidários da mesma opinião foram Murilo Mendes, José Lins do Rego, Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Aníbal Machado e Manuel Bandeira, que afirmava que “o artigo de Dom Casmurro é um triste documento de certos hábitos deploráveis de nossa vida artística”. Oswald de Andrade volta à tona com seu discurso grandiloquente, numa contundente agressão a Portinari e aos intelectuais que prestaram homenagem ao pintor na “Revista Acadêmica”:

Depois de Freud, até o Dr. Peregrino Júnior é capaz de segurar o inconsciente pela orelha. Pois não havia a “Revista Acadêmica” de publicar um volumoso ‘In Memoriam’ em louvor de Portinari? O pintor está gordo e regalado, morando bem mas na verdade pintando mal, e lá vêm os amigos cobrir de coroas o cemitério de obras que está saindo de sua palheta cansada! Ah! Os amigos! Tratando-se de um caso de colapso criador, eu compreendo o comparecimento, em fraque, de Vinícius de Moraes; de Genolino Amado e até João Ternura ao lado do Sr. Almir de Andrade, sempre de calças curtas, com seus doze anos de idade. Nada como um enterro para misturar gravidades. Aquela supra página do “Ulisses” conta bem como, num enterro, a gente fala tudo, tudo. Mas fala baixinho. A “Revista Acadêmica”, em seu número especial, é um índice de persignações de ‘vai-te com Deus!’, de ‘a terra te seja leve!’, um autêntico velório, onde o Sr. Carlos Drummond de Andrade, entre sarcástico e comovido, como todo mineiro, lembra a macarronada como um dos grandes feitos do extinto. A macarronada tem de fato uma força infernal sobre os poetas. Um fazendeiro paulista, na alta do café, em viagem pela Itália, quis ver Danunzio. Chegou a recorrer à Embaixada e ao Vaticano. Todos os empenhos foram inúteis. Mas um dia conseguiu.

– Paguei uma macarronada ao poeta!

– E ele, que tal?

– Fala pouco...

O Sr. Carlos Drummond de Andrade também fala pouco, mas ri muito. Outro campeão da seriedade que ali aparece é Santa Rosa. Exige que eu seja sério quando me refiro ao Coronel Candinho. Mas será sério, por acaso, berrar pela mesma Revista Acadêmica de há três anos, que os frescos de Portinari são importantes como a obra de Fídias? Será sério promover a corrente espírita do neo-academismo, em torno de um artista que fez o Futebol e o Café? Quem mais seriamente do que eu, levantou o nome de Portinari quando ele o merecia? Num momento difícil da sua vida e da minha. Quando os atuais bedéis não sabiam que eçle era um grande artista? Quando um novo acaso cabralino não havia ainda dar de cara a nau-do-estado com a terra roxa de Brodowski. Nego eu suas qualidades e valores, quando ele executa as cabotinadas que põem em transe o ‘perna de pau’ Murilo Mendes? Obstino-me a não seguir o autor do Circo? Ao contrário, nem a eminência que é o Sr. Carlos Drummond, conseguiu descerrar as portas do atelier onde ele coloria, com suas

sabenças, as paredes indefesas do Ministério da Educação! Porque não teve a coragem de apresentar à minha crítica leal as concessões que fazia à tradição dos Bernardelli e dos Amoedo. Evidentemente, o que houve foi uma digestão ou indigestão. O modernismo saído da fase heróica – Segall, Anita Malfatti, Tarsila – tinha que amolecer. Coube a Portinari esse destino que arfa de espasmos as narinas de seus dilatados capangas. Não foi só a Escola de Belas-Artes que venceu. O coronel também<sup>58</sup>.

Esse artigo de Oswald de Andrade atacando Portinari não visava atingir somente os intelectuais e artistas que foram beneficiados com o mecenato Capanema. Raúl Antelo chama a atenção para outro artigo do escritor paulista, quando argumentara de forma semelhante. Nessa crônica, Oswald afirma que, com a concessão de muros oficiais, renasce, em Portinari, o velho produto da ENBA, abafando o lirismo plástico da fase anterior:

Publicados os cartões donde saíram os afrescos decorativos do Ministério da Educação, viu-se que eram simplesmente vergonhosos. Só podiam fazer abrir de puro êxtase a beiçorra crítica do Professor Mário de Andrade, que não percebeu, açulado contra a minha honesta campanha, os recursos passadistas e primários de que se utilizava agora o pintor”. Oswald, mostrou então que, acuado, Portinari se viu na obrigação de abeberar em outras fontes: Segall, a Tarsila da fase pau-brasil, Chagall e Braque. Raciocina ainda no sentido de destacar a contribuição nacionalista de Pau-Brasil, Verde-Amarelismo e Antropofagia, disto derivando uma preeminência da literatura na frente ideológica e política. Mas, para tanto, compete ao Estado amparar o intelectual e abrir-lhe o caminho da justa e digna remuneração. E arremata: “Se são mais do que sinceros os sentimentos nacionalistas do estado de Novembro [Estado Novo], não podem seus representantes esquecer que os problemas que hoje o ocupam foram levantados pela literatura e por ela colocados nas suas mais justas fronteiras. Os escritores são a palavra da sociedade. Eles aqui tem sido a ‘ressonância da voz dos oprimidos e a vibração poderosa do descontentamento da época’, para citar o Sr. Getúlio Vargas no livro do Sr. André Carrazzoni [biografia de Getúlio Vargas, publicada pela Editora José Olympio, em 1939]<sup>59</sup>.

Evidentemente, Oswald manteve-se fiel ao “novo” durante toda a sua vida e posicionou-se contra a tradição acadêmica egressa da ENBA, quando afirmou que “As escolas de Belas Artes são cenáculos de tolice maldosa”. Daí poder-se-ia afirmar que a verrina que proferiu contra Portinari mexeu com a “ vaidade humana”. O “clima” andava tenso no meio artístico e intelectual paulista e carioca, conforme deixa entrever uma missiva de Paulo Rossi Osir para Portinari, quando comenta o “caso Luís Martins-Drummond”. Daí o pintor-arquiteto sugerir: “Precisamos nos resguardar das intriguinhas dos senhores literatos”, principalmente Luís Martins e Oswald de Andrade<sup>60</sup>.

Um outro ponto que merece atenção é uma carta do artista gráfico e crítico de arte Santa Rosa para Portinari, em 1939, na qual contou que:

O Nonê [Oswald de Andrade Filho (1914-1972)] fez a exposição. Muita coisa ruim com algumas qualidades. Fiz uma crítica, que te enviarei logo que saía, amanhã ou depois. Creio que agradecerá pouco à singular família dos Andrade. Porém, manda a justiça falar assim<sup>61</sup>.

Essa carta mostra porque Oswald de Andrade reagiu com tanta virulência ao número encomiástico da “Revista Acadêmica”, atacando o círculo de intelectuais e artistas que recebiam encomendas do ministro Capanema, os quais eram considerados “cooptados” pelo regime.

Entretanto, convém ressaltar que Nonê foi aluno de pintura de Portinari, em 1931, por sugestão do seu pai, Oswald de Andrade, o qual fez do pintor seu interlocutor preferido no Rio de Janeiro, nos anos de 1930. A fase da pintura portinariana que Oswald elogiava consistia em obras de temática brasileira – cenas de infância, circos, cirandas – apresentadas na exposição de 1931, no Palace Hotel, que, segundo o escritor, eram “impregnadas de ingenuidade e lirismo”<sup>62</sup>.

Também, o casal Oswald de Andrade e Julieta Bárbara circulava na então capital da República, no meio de escritores e artistas como Aníbal Machado, Álvaro Moreyra, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Portinari, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes, e da declamadora Berta Singerman. Foram freqüentadores do casal Maria da Saudade Cortesão e Murilo Mendes, que morava num casarão em Botafogo, onde reunia amigos para ouvir música, sobretudo Mozart, e do casal Maria e Cândido Portinari, no seu estúdio-residência, da avenida Atlântica, onde aglutinavam os amigos em torno de “suculentas” macarronadas.

Pela leitura desses artigos, depreende-se que o escritor paulista pretendia com o seu romance cíclico “Marco Zero”, especialmente o volume “A Revolução Melancólica”, desenhar um “painel” sobre a decadência do setor agrário paulista, que teve como consequência a “Revolução de 1932”, a chamada “Guerra Santa do Café”, e o nascimento de elementos novos da sociedade paulista. Maria Helena Capelato chamou a atenção para o fato de que a “Revolução de 1932” resultou de um conflito no seio da classe dominante. O setor paulista (agrário, industrial, comercial e intelectual) lutou contra a fração de classe que conquista o poder em 1930, que o tinha alijado do poder. E Sérgio Miceli mostrou a transformação do papel político e cultural dos intelectuais da oligarquia paulista, cujo exemplo está na atuação dos escritores nos principais jornais paulistas: alguns intelectuais modernistas que colaboravam no órgão oficial do Partido Republicano Paulista (PRP), o “Correio Paulistano”, como Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho e Oswald de Andrade, passaram a exercer sua militância em movimentos políticos à direita e à esquerda (Integralismo e Partido Comunista); o “grupo independente” da família Mesquita, ligado ao jornal “O Estado de S. Paulo”, foi para o exílio no Estado Novo; e o “grupo democrático” ligado ao Partido Democrático tinha no “Diário Nacional” seu porta-voz, no qual colaboravam Mário de Andrade, Paulo Duarte, Vicente Ráo, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, entre outros; alguns deles ocuparam postos no Departamento de Cultura do Município de São Paulo<sup>63</sup>.

Aqui, vislumbra-se que Oswald não se restringia a atacar o círculo do poder que se instaurou com a “Revolução de 1930”, nem o setor derrotado da oligarquia cafeeira paulista. Como um iconoclasta, dizia: “Sou sempre quem desmancha as esperanças organizadas e as sólidas tertúlias dos grupos apanelados e das igrejinhas viçosas”. Por isso, termina sua participação na querela com a tréplica: “A Academia venceu”.

Numa polêmica, o gosto pela arte da retórica assume ares grandiloquentes, principalmente num país como o Brasil, onde o campo intelectual interage com a esfera do político: aqui, a crítica de arte (*lato sensu*) esteve nas mãos de políticos e/ou de burocratas, ou dos que compartilhavam de uma mesma cultura humanística e jurídica, o que ganha visibilidade numa polêmica desenfreada como a que se convencionou chamar de “portinarismo” *versus* “antiportinarismo”, que envolveu três importantes periódicos culturais: a “Revista Acadêmica”, o semanário “Dom Casmurro” e o “Suplemento Literário” de “Diretrizes”.

A Jorge Amado, que iniciou a polêmica em “Dom Casmurro”, com o artigo “Homenagem Municipal”, coube ocupar as páginas do “Suplemento Literário” de

“Diretrizes” para responder à carta que Murilo Miranda tinha enviado ao redator deste mensário. Nesta carta, o diretor da “Revista Acadêmica” centra suas críticas contra o autor de “Jubiabá”, ante os ataques desferidos contra a homenagem feita a Portinari na “Revista Acadêmica”. Murilo Miranda toca num ponto crucial: “ninguém [...] tem o direito de formular juízos sobre a Acadêmica e seus colaboradores. Em primeiro, porque a quase totalidade deles colaborava também no jornal do qual ele era redator-chefe [...]”<sup>64</sup>, o que mostra a circulação dos escritores e artistas plásticos/gráficos, colaborando em vários periódicos, seja em busca de remuneração, seja para apresentar sua mais recente produção artística e intelectual.

Com o texto abaixo, Jorge Amado dá por encerrada a querela, em que aponta para algumas características da sociedade brasileira, como a “bajulação” de personalidades, a preferência por questões “ornamentais” em detrimento de questões estéticas, e as despesas de custeio de uma revista feita com o dinheiro público.

Uma revista mais ou menos clandestina (falo no sentido de circulação) resolveu fazer um número de homenagem ao pintor. Procurou para isso auxílio do Ministério da Educação, que decidiu ajudar a revista já que se tratava de um número que merecia todo o apoio. Vai a revista e em lugar de realizar uma verdadeira homenagem ao pintor, que seria fazer estudar por entendidos a sua obra e assim torná-la conhecida de todo o público que, por mil motivos (inclusive porque o Brasil é muito grande), não compareceu à exposição, vai e faz um número de bajulação ao pintor. Notinhas assinadas por gente importante e por gente sem importância, dizendo mais ou menos a mesma coisa, em maior dose de talento ou maior dose de ridículo: Portinari é um grande pintor. (...) o diretor da revista TRANSCREVEU de um catálogo anteriormente publicado pelo Ministério da Educação uma nota bibliográfica (sic!) do pintor escrita pelo poeta Manuel Bandeira e um estudo de Mário de Andrade. (...) O que acontece é que o tópico do Dom Casmurro é irresponsível desde que ele discute uma homenagem feita às custas de um Ministério, a um grande pintor, achando que essa homenagem, dado o seu ar de bajulação e o medíocre de seu conteúdo intelectual, era pequena e municipal, indigna assim do grande nome que pretendia homenagear e indigna do órgão público que acarretava com as despesas da homenagem. E como isso é uma verdade indiscutível, outra atitude não restava aos juizes de hoje

para defender a Revista e condenar os que a atacaram, senão falsear a questão, pôr em jogo não o prestígio da Revista Acadêmica, que é nenhum, e, sim, o prestígio de Cândido Portinari. O tópico de Dom Casmurro ataca a Revista Acadêmica. Os acusadores de hoje discutem como se o tópico atacasse Portinari, sua honra, sua glória. Como maneira de se livrar de um abacaxi é brilhante, sem dúvida. Como safadeza, igualmente<sup>65</sup>.

No “calor da hora”, a polêmica assumiu uma dimensão inusitada e acabou envolvendo outras pessoas, como o jornalista Joel Silveira, que escreveu uma “Carta aberta a Jorge Amado” (“Suplemento Literário” de “Diretrizes”, n.º 7, jun. 1940), a qual ficou conhecida como o “zéolimpismo”, numa alusão a José Olympio, dono da livraria e da casa-editora que leva o seu nome.

“Querido Jorge:

Calcule você que eu tive que ir até a Baía para conseguir o número de “Diretrizes” em que alguns homens famosos - pintores, poetas, escritores e amanuenses - lhe metem o pau com rara eloquência e mais rara ainda solidariedade de grupo. Fui a Baía porque o Samuel [Wainer] leva muito pouco em conta Aracajú (no que procede, aliás, com inteligência), não mandando a revista para cá, e, segundo, porque o assunto me interessa muito de perto - eu admiro Portinari e sou seu amigo. Afinal de contas, com alguns pileques na Amaralina e no Monte Serrat, rápida visita à rua do Papel, o passeio não foi de todo inodoro. A Baía ainda possui ladeiras e péssimos epigramistas - vale como paisagem e como fauna, ambas exóticas. E eis-me, pois, aqui, metido dentro do pijama e da noite aracajuana, com sapos ao longe, um bruto calor entrando pelas janelas escancaradas, a voz do César Ladeira a querer me impingir o Life-buoy, eis-me aqui a coçar o pé e a saborear a ciência e a bília dos ilustres poetas, escritores e amanuenses, todos reunidos num gozadíssimo sindicato de última hora. Não sei se o país está dando grande importância ao caso. Somos uma turma de analfabetos e diletantes, e a maioria acha mais graça e inteligência num Fla-Flu do que nas piadinhas inofensivas do Dr. Bastos Tigre. Mas o país devia sair um pouco do seu comportamento cotidiano para olhar e admirar esta coisa rara: escritores que se agrupam, como se velhos laços de aproximação os tivessem presos uns aos outros através dos anos, para ir de encontro a outro escritor, representante dos melhores da própria geração a que eles pertencem. E isto, caro Jorge, é precisamente o que está agora acontecendo nesta ilustre terra de amadores. Um escritor, dos mais populares,

escreve ou se responsabiliza por um tópico, publicado num jornal autorizado, sobre um pintor também famoso. O tópico, em questão, não é contra o pintor, o que de fato é grande, mas contra alguns dos seus incensadores que, segundo o tópico, de tão pequenos e medíocres não possuem sequer autoridade para tanger o turíbulo. O tópico fala deste pintor como algo notável dentro da pintura brasileira, mas é de opinião que a homenagem, feita por uma revista literária, a "Revista Acadêmica", e rotulada com tanta gente leiga e mais ou menos suspeita, fracassou sob o ponto de vista crítico - o autor do tópico abriu a "Acadêmica" para olhar como é tratada, pelos nossos intelectuais, a obra do pintor Portinari e só ficou conhecendo como é tratado o homem Portinari. E isto é uma verdade, excetuando uns dois artigos, exceção aliás feita pelo tópico, a gente só sabe quem é o homem que pinta-nada, fica sabendo da coisa pintada pelo homem. A respeito do homem-Portinari, os incensadores descem a tais minúcias que até o seu apelido a gente fica sabendo: o apelido do homem é Candinho. E mais que Candinho dá reuniões no seu apartamento e que nestas reuniões os poetas, amanuenses e pintores outros, saboreiam pratos esquisitos e gratuitos e discutem metafísica a propósito de tudo, desde as canções do francês Sablon até as banhas do poeta Schmidt [Augusto Frederico Schmidt]. Ora, numa rápida vista pela "Diretrizes", o que a gente nota, caro Jorge, é que esta solidariedade ao homem "atacado" é uma solidariedade cômoda. São escritores que defendem um pintor! Escritores, um caricaturista e outro pintor. E este pintor mesmo está, dentro do ataque numa posição também cômoda. É um pintor inteligente que se meteu lá com seus livros, que saiu do diletantismo, que arranjou a sua "ciência pictórica", como diria o Augusto Rodrigues, e que não quer perder essa ocasião rara de mostrar os seus conhecimentos e dar o seu palpite. O caricaturista, em questão, que é o próprio Augusto, está também numa posição bastante almofadada e digna: ele é amigo íntimo de Portinari e um rapaz leal, dos mais leais que eu conheço. Por causa de Portinari, eu acho que Augusto é capaz de brigar com o Dorival Caymmi ou com o Osório Borba. Acrescentando ainda que esta amizade é acalentada por uma verdadeira admiração, talvez a mais sincera que Portinari possua. Mas posições ultra-super-comodíssimas são a dos outros intelectuais, os escritores. Ora, Portinari talvez jamais escreva romances: o Sr. Lins do Rego poderá, portanto, elogiar os seus quadros com todos os adjetivos da língua brasileira e do dialeto nordestino; é provável que Portinari jamais tente fazer contos: e o Sr. Luiz Jardim, que hoje é um contista que outrora fez quadros e desenhos, pode funcionar ampla e livremente sobre o ex-colega Portinari, metido com sua arte, dentro da qual é mesmo grande, maior do que os outros dentro das suas, naturalmente não estão perpetrando inventar uma nova língua para substituir esta nossa, tão imperfeita: de maneira que o Sr.

Mário de Andrade tem campo aberto para jogar sobre seu nome e sua pintura todo o seu fichário, docemente amamentado por uma burocracia quase cincoentenária. Sim, prezado Jorge, porque se o tópico fosse qualquer escrita, não se iluda: ninguém se boliria a não ser para saborear a esculhambação no colega, o jornal que o publicou seria apontado como um exemplo de imparcialidade literária. Conheço muita gente grande que se arrepia de gozo quando o "Casmurro" publica qualquer coisa contra os romances do Sr. Lins ou da sociologia do Sr. Freyre. Este espírito de porta de livraria é tão contagioso que transparece até nas opiniões dadas pelos que dele estão contagiados. Note você a prosa do José Lins: ele fala, no ataque contra você, de fuchico e de intriga. E, além de fuchico e de intriga, que há mais na Zé Olympio? O Luiz Jardim declara, inflamadíssimo: "não tenho inveja de ninguém!" E a gente tem impressão de que o contista está berrando do meio da livraria, para um grupo aterrado num canto e cuja única preocupação é esconder o cancro para evitar que a carapuça, bem feitinha, venha se grudar nele. É este, digamos, zéolimpismo que está contra você. O zéolimpismo é uma doença muito desesperada: é a doença que se apodera daquele que olha em redor e vê que o panorama vai se modificando aos poucos, que há outra gente aparecendo com mensagem nova e mais honesta - e o jeito é tremer e fazer força contra. O seu grande mal não foi se responsabilizar por um tópico contra os que o elogiam comodamente: o seu mal foi romper com o zéolimpismo. Foi deixar de freqüentar as reuniões vespertinas e ouvir, pela boca dos "mestres", as últimas novidades literárias e sociológicas. Eles não podem lhe perdoar isto: você, para todos os efeitos, é um réles traidor e este ataque em massa é a primeira prova de tudo a que você vai sofrer ainda por esta vida afora. E não pense que é somente você o visado. Há outro traidor no meio: o "Dom Casmurro", o Dom Casmurro que, nos seus três duros anos de existência, nunca fugiu do seu programa e da sua finalidade para se tornar órgão de publicidade do zéolimpismo. A turma da Zé Olympio não pode perdoar ao Brício, ao Brício e a todos nós que lá estamos metidos, o heroísmo de dar, semanalmente um jornal literário ao Brasil, jornal como ele nunca teve. E o zéolimpismo, que nada concebe além da porta da livraria e do que ficou estabelecido pelos "mestres" e "gênios", acerca não só da sociologia e da metafísica mas também do amendoim torrado e de Piedade Coutinho, não perde ocasião de vir ao encontro do "Casmurro", já que o "Casmurro" está além da porta, além dos "mestres" e dos "gênios". Eu estou metido no jornal de Brício desde a sua fundação, sei perfeitamente quando "Casmurro" é procurado e lembrado: quando há um elogiozinho de Fulano sobre o romancista e que o romancista pede que publique, "não por ele, mas por causa de Fulano, que é um rapaz inteligente e merece incentivo". E quando a gente publica o artigo, nunca mais o romancista

aparece para "incentivar" fulano a não ser quando outro novo romance está nas prateleiras pedindo elogio e comprador. Mas tudo isso é assunto vasto, para um livro de poemas ou de memórias - é deixar o tempo passar para que as reminiscências engordem. Afinal, Jorge, o que eu lamento nisso tudo é encontrar, dentro da questão, numa posição mais ou menos equívoca, pessoas que eu admiro profundamente pela inteligência e dignidade. É verdade que um Graciliano Ramos está do lado de fora, que um Jorge de Lima manteve a sua posição de homem leal e esclarecido. Mas entristece deveras a gente ver, misturados com a maioria, um Murilo Mendes, um Manuel Bandeira, um Santa Rosa e um Aníbal Machado. Tendo receios de que o zéolimpismo já lhes esteja contaminado - e é doloroso, extremamente doloroso. E se isto se der, que resta a gente fazer? Coisas assim tornam o sujeito desvairado e com ímpetos de violar a virgindade das obras acadêmicas: afinal de contas é bem possível que haja mais sinceridade e boa vontade nas baboseiras do centenário e inútil Xavier Marques ou do adolescente Pedrinho Calmon. Outra coisa que precisa ficar esclarecida: há muito tempo que a "Revista Acadêmica", do Murilo Miranda, vem atrás de um pretexto para abrir fogo contra o "Casmurro". Anteriormente, você sabe, a gente lia umas gracinhas fabricadas na Zé Olympio e que eles achavam de um espírito enorme. Como estas alfinetadas não estavam dando resultado, veio agora o ataque decisivo. Acho que é uma briga desnecessária e que o Murilo Miranda, como você, é outra vítima do zéolimpismo. O "Casmurro" nunca tirou nem tirará jamais o brilho da "Acadêmica" nem é, no mercado, concorrente seu. A "Acadêmica" sai temporariamente e quem é, neste mundo, que não tem, temporariamente, dez tostões para dar por um número da "Acadêmica"? E como o Murilo é outra vítima do zéolimpismo e já se mostrou o que é o zéolimpismo, não adianta mais conversa. O que eu quero que você saiba é que estou totalmente solidário com você. Do lado dos que lhe atacaram há muita gente que eu prezo (você sabe, por exemplo, como eu gosto do Augusto e do Murilo Mendes). Mas acho intolerável este ataque em massa, essa solidariedade de grupo, falsa no seu conjunto, inexistente quando era preciso evitar que o Dr. Cláudio de Souza tomasse conta e enodoasse o Pen-Club do Brasil, real exclusivamente na hora em que é oportuno atacar um escritor que tem público e vende seus livros. Mais triste do que verdade só a cara do Professor Aloísio de Castro ou o esforço de Dr. João Luso. Afinal de contas, caro Jorge, a vida é assim mesmo e nada como um chope depois do outro, como diz o Ovídio Chaves. E se a gente for ligar pra tudo que faz o zéolimpismo, puxa! Não há paciência que chegue.

Um abraço do sempre seu, J. S.

Aracajú, 15 de maio de 1940"

Joel Silveira aproveitou o acirramento dos ânimos na querela para atacar o que chamou de “zéolimpismo”. Para chamar a atenção, publicou a “Carta aberta a Jorge Amado”, o qual estava na “berlinda” desde que escreveu o artigo “Homenagem Municipal” e vinha sofrendo ataques devido às críticas que desferiu contra os escritores “louvaminheiros” que prestaram homenagem a Portinari na “Revista Acadêmica”. Convém ressaltar que, passado mais de meio século desta celeuma, o jornalista Joel Silveira publicou suas memórias em dois volumes, “Na Fogueira: Memórias” (1998) e “Memórias da Alegria” (2001), nos quais não escreveu sequer uma linha sobre esse episódio.

Naquele momento, Jorge Amado era um respeitado jornalista e começava a ser reconhecido pelos seus romances “O país do Carnaval” (1931), “Jubiabá” (1935), “Mar Morto” (1936) e “Capitães de Areia” (1937). A primeira edição de “Jubiabá” saiu pela Editora José Olympio.

O “zéolimpismo” deveu-se ao fato de o editor José Olympio Pereira Filho (1902-1990), dono da casa-editora fundada em 1931, considerado um “descobridor de escritores”, ter publicado os discursos e os escritos de Getúlio Vargas, sob o título “A Nova Política do Brasil” (1938-1947, 11 v.); livros de intelectuais orgânicos do Estado Novo, como Azevedo Amaral, Alceu Amoroso Lima, Pontes de Miranda, Oliveira Vianna e Octávio Tarquínio de Souza; uma leva de romancistas, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Octávio de Faria, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso, João Alphonsus, Emil Fahrat; sem esquecer toda uma categoria de escritores que obtinham a chancela da casa pelo fato de pertencerem aos anéis burocráticos em operação junto ao aparelho de Estado<sup>66</sup>.

Essa livraria era freqüentada por escritores e artistas. Graciliano Ramos tinha um “velho hábito”: ia diariamente à Livraria José Olympio, na Rua do Ouvidor n.º 110, e lá ficava várias horas, num banco localizado no fundo da loja, que era considerado quase de sua propriedade<sup>67</sup>. A presença vespertina dos escritores nas grandes livrarias da cidade do Rio de Janeiro era um hábito antigo, desde os tempos de Machado de Assis e da Livraria Garnier. O escritor Jorge Amado, como bom ficcionista, colocou na boca de uma personagem o que pensava sobre o que chamavam essas tertúlias de “feira de vaidades”, mas “a quase totalidade dos cronistas costumava referir-se às livrarias onde apareciam os escritores em voga como centros brilhantes da vida intelectual brasileira”<sup>68</sup>.

Mário de Andrade destaca a Editora José Olympio como “provinciana”, quando afirma em conferência:

E se ainda vemos o caso de uma grande editora, como a Livraria José Olympio, obedecer à atração da mariposa pela chama, indo se apadrinhar com o prestígio da Corte, por isto mesmo ele se torna mais comprovatório. [...] O que exatamente caracteriza a editora da rua do Ouvidor – umbigo do Brasil, como diria Paulo Prado – é ter se tornado, por assim dizer, o órgão oficial das oscilações ideológicas do país, publicando tanto a dialética integralista como a política do Sr. Francisco Campos<sup>69</sup>.

Dentro do “espírito” desenvolvido por Jorge Amado no artigo “Homenagem Municipal”, por Joel Silveira com a sua “carta aberta a Jorge Amado” e por Mário de Andrade na sua conferência de 1942, chamaram a atenção para o “provincianismo” das atividades intelectuais do Rio de Janeiro: com números laudatórios de revistas culturais, com “tertúlias” literárias na livraria José Olympio, com exposições de artistas plásticos promovidas pelos órgãos de cultura do Governo Federal, o que para os analistas tornava difícil separar o “joio do trigo”, ou seja, a proximidade com o poder impedia que vislumbrassem que nem todos os intelectuais e artistas tinham projetos estéticos e políticos em consonância com o regime.

Quanto às revistas que protagonizaram a querela, todas saíram de circulação na década de 1940, por diversos motivos, inclusive financeiros. “Diretrizes” teve seu registro cancelado, em 3 de julho de 1944, pelo diretor do DIP, Amílcar Dutra de Menezes, o que levou o jornalista Samuel Wainer a escrever uma carta de protesto ao DIP, na qual considerou o fechamento da revista “a maior prova da arbitrariedade que acaba de ser cometida contra um órgão da imprensa brasileira”, que por sete anos “defende os interesses do Brasil e do seu povo”. E perguntava: “Por que foi fechada Diretrizes?”. Enumerava entre as razões de ordem política o motivo do seu fechamento, como: “por lutar pelos verdadeiros ideais democráticos e progressistas da nossa Pátria?”; “por insistir em propagar tudo que possa esclarecer e orientar o povo na sua luta contra o fascismo?”; “por defender a industrialização do Brasil e a conseqüente emancipação econômica do país?”; “por criticar os excessos de dissipação e luxo dos que estão fazendo da guerra um instrumento de proveito pessoal?”; “por animar e estimular o esforço de guerra ao povo brasileiro?”; “por divulgar tudo que possa contribuir para a mais rápida vitória das Nações Unidas?”; “por exaltar uma verdadeira união nacional?”; “por estudar honestamente os

grandes problemas culturais, econômicos e sociais do Brasil?"; "por se constituir em trincheira da luta contra o espírito munichista com que muitos e ferozes reacionários pretendem escamotear a vitória do povo nesta guerra?"; "por ser uma revista graficamente original?"; "por não aceitar subvenções desse Departamento?"; "por já possuir um enorme público em todo o país, um público que irá se fazer a mesma pergunta que daqui estou dirigindo a V. S.?" ; "por evocar em suas páginas os movimentos reivindicadores e libertadores de nossa história e apresentá-los como exemplo e estímulo à nossa mocidade que se prepara para contribuir com o seu sangue nesta guerra que o povo brasileiro exigiu?"; "por denunciar e desmascarar todos os elementos quinta-colunas, nazistas, fascistas, nipônicos, falangistas, que tentam, ainda hoje, desmoralizar e deprimir o entusiasmo do nosso povo pela causa das Nações Unidas?"; "por propugnar por uma sólida e leal união de todos os povos americanos, principalmente entre o Brasil e os Estados Unidos, as duas nações de maior responsabilidade em nosso continente?"; "por apontar-se à execração pública os profissionais 'quinta-colunas', ostensivos ou embaçados, que vivem a criar intrigas com o objetivo de despertar a desconfiança e a animosidade entre os povos empenhados nesta mesma guerra de independência nacional e de consagração dos direitos do homem a uma existência pacífica, alegre e fértil?"; "por desejar ser uma revista, só uma revista, sem ligações de qualquer espécie com grupos políticos, culturais e financeiros?"; "por acreditar no nobre futuro democrático e livre de nossa Pátria?"<sup>70</sup>.

Samuel Wainer, em suas memórias, descreveu o sucesso alcançado por "Diretrizes". Embora a tiragem oscilasse entre 4.000 e 5.000 exemplares, em algumas ocasiões chegou a 20.000 exemplares, o que mostra que o jornalista tinha profundo conhecimento do seu *métier* e muita criatividade ao conceber periódicos, como fez com o jornal "Última Hora", lançado em 1º de junho de 1951, o qual marcou a história do jornalismo brasileiro.

Quanto à "Revista Acadêmica", o seu projeto político residia na luta contra o nazifascismo e suas repercussões no Brasil, contra as forças do general Franco na Guerra Civil Espanhola, e o seu projeto estético residia na divulgação da "arte moderna". Daí poder-se-ia afirmar que os números especiais ou de homenagens têm um valor documental para a história da arte do Brasil.

Quanto ao seu idealizador, Murilo Miranda, em todas as atividades que exerceu ao longo da sua vida, tinha como objetivo "levar cultura ao povo". Ele dirigiu vários órgãos de cultura, como a Rádio do Ministério da Educação, a Rádio Roquette-Pinto e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como diretor deste último órgão conseguiu montar o

primeiro espetáculo de balé para um grande público, no Estádio do Maracanãzinho: “O Lago dos Cisnes”, com Tamara Toumanova<sup>71</sup>.

Os três periódicos que protagonizaram a querela não tinham projetos políticos divergentes e não estavam em consonância com o projeto estadonovista. Dos seus quadros de colaboradores, saíram notáveis jornalistas, contistas, romancistas, cronistas, críticos de arte e de literatura, artistas plásticos e gráficos que marcaram a vida brasileira durante a segunda metade do século XX.

Quanto ao centro da polêmica, o pintor Cândido Portinari tinha sido beneficiado com o mecenato Capanema, na feitura dos murais e painéis que decoraram o “moderno” edifício do Ministério da Educação, principalmente os “afrescos dos ciclos econômicos”, que revolucionaram a arte brasileira e marcaram indelevelmente a “arte moderna” do Brasil.

A obra portinariana, por encarnar “uma linguagem e uma imagística brasileiras”, propiciou uma aproximação com o projeto político e estético do Estado Novo. Daí o rótulo de “arte oficial” e “pintor do regime”.

Algumas questões merecem ser levantadas: primeiro, se a celeuma visava atingir o *establishment* artístico-cultural do país, ela conseguiu atrair contendores para ambos os lados. Mário de Andrade, em artigo sob o título “Polêmicas”<sup>72</sup>, mostrou que, no Brasil, elas viram “insultos” entre os contendores e se perguntou: “Será sangue quente de brasileiro, o que nos impede de manter polêmicas com a serenidade ativa de verdadeiros intelectuais? Será nosso romantismo apaixonado que não nos deixa limitar nossos argumentos ao exclusivo campo das idéias?”. O mesmo argumento foi utilizado por Jorge Amado, quando afirmou no artigo acima citado: “No Brasil, quase sempre, falta-nos equilíbrio em matéria de ódio e de amor. Somos dos extremos. Agora, estamos no extremo do amor a Portinari. Não se faz crítica ao grande pintor”. E concluiu: “Talvez tenha adoçado demais [...] O Sr. Gilberto Freyre também de Casa Grande & Senzala passou para o açúcar”, numa alusão ao livro do escritor pernambucano “Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil”, publicado em primeira edição em 1939.

Segundo, a polêmica acirrou a clássica rivalidade entre Rio e São Paulo, que foi fomentada pelos “modernistas” de 1922 e eclodiu com a polêmica em torno de Portinari. Apesar de o pintor ter nascido em Brodósqui, no interior paulista, passou a maior parte da sua vida no Rio de Janeiro, o que o levou a circular entre políticos, artistas e intelectuais da então capital da República. Por isso, pertenceu ao círculo de amigos de Capanema e Drummond, que o escolheram para pintar os “afrescos dos ciclos econômicos”, e propiciou

que sua imagem ficasse ligada ao “oficialismo” do “mecenas Capanema” e da “era Vargas”.

Terceiro, como aponta um analista, “uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva”. Daí as revistas e jornais culturais serem mais um “espaço afetivo” do que um “espaço geográfico”; por isso, “neles se captam vínculos de amizade/cumplicidade e de competição/hostilidade, como igualmente a marca de uma certa sensibilidade produzida e cimentada por eventos, personalidades ou grupos especiais. Trata-se de pensar em uma espécie de ‘ecossistema’, onde amores, ódios, projetos, ideais e ilusões se chocam, fazendo parte da organização da vida relacional”<sup>73</sup>.

Aqui, vislumbra-se que Portinari e sua obra passaram a ser vistos por duas balizas: a primeira, “a crítica de arte” feita por Mário de Andrade sobre a obra portinariana, que colocou o escritor paulista como uma “espécie de cavaleiro andante, um Quixote a auxiliá-lo, a defendê-lo contra tudo e todos”<sup>74</sup>, como uma personagem da obra-prima do romance de Miguel de Cervantes (1547-1616). Daí a crítica apologética que o escritor paulista desenvolveu sobre Portinari e sua obra e que pode ser vista em análises citadas ao longo deste capítulo. A segunda, que os periódicos culturais congregaram o “supra-sumo” da inteligência brasileira, o que denota que a crítica de arte alçou o pintor de Brodóski ao panteão dos “grandes pintores do mundo”, e os “afrescos dos ciclos econômicos” ganharam visibilidade entre as obras de artes plásticas do Brasil que figuram no cenário internacional, comparáveis a algumas obras-primas como “Guernica”, de Pablo Picasso, e os murais “Visão política do povo mexicano”, de Diego Rivera.

Finalmente, o capítulo “Portinari em revista” mostrou que os intelectuais e artistas que colaboravam nos periódicos circulavam entre os “oficiais” ou não, cujos objetivos prendiam-se a vários motivos: na busca de remuneração para sobreviver com dignidade, como escreveu Mário de Andrade para vários interlocutores; para a apresentação da sua mais recente produção artística ou literária; para compor um número especial de uma revista cujo homenageado poderia ser do seu círculo de amizades ou pertencer à corrente estética de sua preferência; para marcar a presença de um determinado “grupo” intelectual, seja no caso de “Festa” ou da “Revista Acadêmica”, como “lugar de sociabilidade intelectual”.

No afã de mostrar a recepção da obra portinariana, especialmente dos “afrescos dos ciclos econômicos”, os periódicos “Travel in Brazil”, “Atlântico: Revista luso-brasileira”, “Vamos Lê!”, “Festa: Revista de arte e pensamento”, “Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira”, “Revista Acadêmica” e seus contendores na polêmica

“portinarismo” *versus* “antiportinarismo”, o semanário “Dom Casmurro” e o mensário “Diretrizes”, foram estudados para aferir as seguintes hipóteses: por que a pintura de Portinari provocou tanta celeuma no meio intelectual brasileiro? Por que os periódicos culturais ou não dedicavam-lhe tanto espaço? Os afrescos executados no Ministério da Educação foram reproduzidos com um tipo de finalidade didático-pedagógica?

Quanto à última questão, a resposta pode ser encontrada na análise de Nestor Garcia Canclini, em seu ensaio “Cultura para Todos?”, no qual o autor mostrou que há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea, quando afirmou que “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”<sup>75</sup>.

Nessa linha de raciocínio, o autor partiu para a “estética da recepção”, em que, utilizando o exemplo de Nicos Hadjinicolaou, demonstrou que a obra de Eugène Delacroix (1798-1863), o óleo sobre tela “A Liberdade guiando o povo” (1831),

não é portadora só de uma significação intrínseca – a que quis imprimir-lhe Delacroix – mas das que foram sendo acumuladas nos usos dessa obra feitos pelos manuais escolares, pela propaganda, por outros artistas contemporâneos, pelas leituras de historiadores de diversas épocas e ideologias, pelos cartazes que a reproduziram com finalidades políticas e díspares<sup>76</sup>.

O que a pesquisa evidenciou foi que os “afrescos dos ciclos econômicos” não foram os mais reproduzidos nos periódicos acima estudados. Prevaleceu a pintura de cavalete, como retratos, composições, estudos, desenhos e os óleos sobre tela “Café”, “Morro”, “Futebol”, a têmpera “Colona”, a Série “Retirantes”, entre outros, o que denota que a pintura mural não atendeu à sua contextualização pedagógica: “formar almas”, alcançando públicos massivos, a fim de introjetar a estetização da política.

As revistas circunscreviam-se a um número restrito de leitores, e, conseqüentemente, a reprodução de obras de arte não atingia um grande público ou o objetivo de propaganda do regime. Também, nos manuais escolares continuaram a prevalecer cópias das pinturas históricas egressas da Academia Imperial de Belas Artes, como os quadros de Victor Meireles e Pedro Américo, e, quanto ao conteúdo sobre os “ciclos econômicos”, estes são introduzidos no programa escolar de 1945.

Considerando que a concepção da pintura mural – com a utilização da técnica do afresco – é tributária da pedagogia cristã, a qual aproveitava os espaços nas Igrejas para pintar cenas do Velho e do Novo Testamentos, imagens de santos, cenas de caça, pássaros e animais e toda a simbologia que a Igreja foi imprimindo ao longo dos séculos, se as imagens são equivalentes às palavras ou, como dissera um especialista, “as palavras voam, as pinturas ficam”, daí a importância dos afrescos.

Os “afrescos dos ciclos econômicos” não serviram de propaganda para o regime, porque se localizavam num espaço destinado à circulação restrita, e, conseqüentemente, o grande público não podia conhecê-los para a sua fruição. O objetivo dos murais era educativo: a glorificação do “trabalho” e do “trabalhador”, temas tão caros à política getulista voltada para o trabalhismo. Portinari tinha consciência da função educativa da arte, em face do sentido social que sempre imprimiu à sua obra, principalmente nesse contexto de valorização de uma arte de caráter público e monumental. Na opinião de uma analista da obra portinariana,

Como instrumento pedagógico para educar o público nos valores da arte moderna, a pintura mural é nuclear em algumas propostas das vanguardas históricas [...]. Num e noutro projeto caberia à arte exercer uma função educativa e é nessa tarefa que Portinari se engaja, ao criar um conjunto de cenas históricas, marcadas não pela obediência aos relatos canônicos, mas por uma interpretação própria, ritmada, em grande parte, por determinações plásticas<sup>77</sup>.

Aqui cabe mostrar que a produção dos intelectuais e artistas em torno do mecenato Capanema contribuiu para a formação das imagens da brasilidade e, conseqüentemente, foi formadora de uma visão oficial sobre o país. Engajadas ou não ao projeto político estadonovista, suas obras acabaram por referendar o projeto nacionalista do governo Vargas.

## EPÍLOGO

O jornalista Samuel Wainer descreveu em suas memórias “Minha razão de viver” o que viu durante a campanha presidencial de Getúlio Vargas em agosto de 1950, durante um comício em Manaus, quando o frenesi tomou conta do povo e o “palanque sacudia, abraçado pela multidão”: “eram camponeses com pés de Portinari, brasileiros descalços, gente humilde, homens sem posses que vinham saudar o “Pai dos Pobres”<sup>1</sup>. Essa comparação do povo brasileiro com os camponeses pintados por Portinari com os pés anatomicamente deformados mostra que o pintor retratou com realismo a terra e o homem do Brasil.

A obra portinariana, por ser autobiográfica ou memorialística, tem uma forte identificação com as “culturas do povo”, daí o baú de folha-de-flandres, a cabaça ou porongo, a moringa, os jogos infantis, o espantalho, etc. Essa temática recorrente na obra de Portinari, que possuía uma linguagem e uma imagística brasileiras, foi ao encontro do projeto nacionalista do governo Vargas, especialmente durante o Estado Novo. Daí o óleo sobre tela “Café” (1934), de Portinari, ter sido a “obra-símbolo do Estado Novo” no campo das artes visuais, a qual continha elementos do Brasil-real, como o trabalhador representado pelos tipos étnicos que compõem o povo brasileiro, o café como principal produto de exportação, os cafezais em fileiras rigorosamente alinhadas, as sacas de café sendo carregadas ou empilhadas; enfim, desse quadro saem as cores que compõem o mosaico cultural do Brasil.

A monumentalidade do “Café” e a repercussão da sua premiação pelo Instituto Carnegie abriram caminho para as encomendas dos afrescos dos “ciclos econômicos”, sob a égide do mecenato Capanema. A análise de Mário Pedrosa mostrou que o “Café” fecha “um ciclo na obra de Portinari”, é “um verdadeiro intermezzo lírico”, porque “tudo o que vinha acumulando de técnica tem aqui a sua aplicação integral”. Para o crítico, com o quadro “Café”, “Portinari chega ao auge de sua arte como pintor de cavalete” porque recorreu a outros meios da “pintura mural”, da “escultura”, do “monumental”<sup>2</sup>.

Os afrescos dos “ciclos econômicos” visavam à glorificação do “trabalho” e do “trabalhador”, temas tão caros à política trabalhista do governo Vargas, com a

implementação da legislação trabalhista, previdenciária e sindical. No afã da politização da arte ou da estetização da política, caberia à pintura mural uma função educativa. Mário de Andrade chamou a atenção para o fato de que “o realismo de Portinari não é simbólico, impede sonhar em vão”. Mas “glorifica o trabalho, explica o trabalho, impõe as formas sãs dos homens – o que já não será pouco educativo para as cabeças dos que passam”.

Portinari tinha consciência do sentido social da arte, ou seja, mostrou a imbricação entre a pintura mural e a arte social. O pintor, na publicação “Sentido Social del Arte” (1947), deixa entrever que o “muro pertence à coletividade” e o “mural conta uma história”, por isso deveria dirigir-se às massas, o que conduziria à obtenção de dois resultados: a educação plástica e a educação coletiva, porque a pintura mural sempre ensinou “formar almas”, a partir das imagens – cenas históricas, acontecimentos cívicos ou de emoção, tradições e culturas do povo – a serem introjetadas na coletividade. Nesse sentido, é possível compreender por que Mário de Andrade viu em Portinari um exemplo de “artista-pedagogo”, ou seja, um tipo de artista capaz de realizar com maior eficácia um projeto de educação estética.

Dentro dessa perspectiva, os afrescos dos “ciclos econômicos” seriam representativos de uma determinada leitura da história do Brasil, a partir dos enunciados de Rodolfo Garcia e Afonso Arinos. O conjunto dos afrescos que decoram o edifício do então Ministério da Educação, executados sob a égide do mecenato Capanema, conjugam a proposta de brasilidade e de modernidade tão decantadas pelo Estado Novo.

O afresco denominado “Cafê”, que compõe os afrescos dos “ciclos econômicos”, revela as cores, as personagens, os sabores e as relações sociais que compreendem o Brasil-real, interiorizado por Almeida Júnior e Portinari. A descrição desse mural revela algumas características dessa sociedade rural marcada por séculos de escravidão, o que denota um país socialmente injusto:

Composição nos tons cinzas, terras, ocres, branco, preto, verde e rosa. Textura áspera resultado do próprio suporte da obra. Cena representando quatro homens trabalhando no ensacamento de café, um capataz e uma colona, todos de compleição robusta. No primeiro plano, à esquerda, colona sentada de perfil para a direita, ligeiramente voltada para trás. Usa pano à volta da cabeça, vestido de mangas longas e saia cobrindo as pernas até um pouco acima dos tornozelos. Tem as pernas quase esticadas, pés descalços ligeiramente voltados para fora e mãos no colo.

À direita, lavrador em pé de frente, ligeiramente voltado para a esquerda, usa camiseta sem mangas e calças arregaçadas abaixo dos joelhos, está descalço e a posição dos pés sugere que esteja andando. Seus braços estão dobrados e para cima e segura nas pontas de uma saca de café que carrega nas costas. No segundo plano, à esquerda, nove sacas empilhadas; ao centro, forma cilíndrica sugerindo um tronco de árvore de dois montículos de grãos de café; à direita, mais três sacas empilhadas. No terceiro plano, à esquerda, capataz em pé, de perfil para a direita, ligeiramente voltado para trás. Usa chapéu sugerindo ser de couro, camisa clara de mangas compridas, calças e botas escuras de cano alto. Tem o braço direito esticado na horizontal, mão fechada com dedo indicador esticado apontando na direção como se estivesse falando com um dos três lavradores que estão no fundo. Todos os três estão com os troncos inclinados para frente, um está voltado para a esquerda, um para a direita e o outro quase de frente, eles usam roupas claras vendo-se os chapéus de dois deles. Os três sugerem estar ensacando o café ou então arrumando as sacas. O resto do fundo e o chão estão representados por áreas quadrangulares de cores diferentes<sup>3</sup>.

A leitura da estética da monumentalidade na obra portinariana pode ser feita com duas concepções opostas de temporalidade. Por um lado, mostra seu vínculo com as questões modernistas ao captar o homem do seu tempo, vinculado a um contexto social específico e a uma atividade cotidiana. Por outro lado, ao empregar técnicas e idéias da arte “clássica” – historicamente associadas à perspectiva monumental – para desenvolver temas contemporâneos, mostra-se mais empenhado em congelar determinados aspectos da vida do que em captar sua efemeridade, como atuam vários movimentos de vanguarda do início do século XX. Portinari, ao retratar o homem rural tendo como referência o interior paulista, segue na contramão de algumas vanguardas européias, que estão voltadas para a descoberta das metrópoles e dos signos da industrialização<sup>4</sup>.

O pintor de Brodóski optou pela “monumentalidade escultórica”, mais conformada ao padrão “clássico-moderno”, que se estriba no modelo da “*Bildung*”: que recorre ao monumental para dar forma às suas aspirações de continuidade, essência e totalidade. E optou pelo expressionismo, quando se coloca a serviço do coletivo, e não como expressão da subjetividade, tal como concebido pelos artistas alemães<sup>5</sup>.

Portinari, ao executar os painéis e os murais sob a égide de mecenato Capanema, ficou com sua imagem ligada ao “oficialismo” da era Vargas, o que levou a várias reações, desde a prosa de ficção, como no livro em forma de diário “O Trapicheiro”, do escritor Marques Rebelo, no qual fez seguinte narrativa:

11 de julho [1938]

Nicolau, pioneiro do afresco no Brasil, é o título do artigo, sincero, espontâneo e comedido, com que nos brinda Mário Mora, no *Diário de Notícias*, a propósito dos murais que o pintor está terminando nas paredes do salão de espera do gabinete do ministro da Educação, lamentando apenas que ficassem eles tão escondidos do público.

Zagalo, que foi vê-los às escondidas, numa hora em que Nicolau não estava trabalhando com a sua equipe, achou-os desequilibrados, mal entonados, vulgares, “em resumem de-tes-táááá-veis!”

Saulo Pontes é mais generoso:

Trata-se realmente de uma obra séria, a primeira coisa grande que se fez no gênero cá entre nós, sendo, portanto, perfeitamente desculpáveis as falhas inevitáveis a uma primeira experiência. Imagine-se que até de pedreiro o Nicolau teve de funcionar, pois os nossos operários não sabiam preparar uma massa a contento. Todavia não deixam de ser engraçados os motivos escolhidos: o café, a cana-de-açúcar, o mate, a carnaúba, o fumo, a pecuária, etc. Se couber a Nicolau pintar também as principais paredes do futuro Ministério da Agricultura, é provável que então teremos a gramática, a álgebra, a trigonometria, a zoologia, a química e a física<sup>6</sup>.

Essa transcrição coloca em destaque duas questões: primeiro, que a trilogia “O espelho partido”, de Marques Rebelo, é um “documento vivo, humano, psicológico e social da humanidade especialmente a brasileira e a carioca, entre 1936 e 1944”, como aponta José Honório Rodrigues<sup>7</sup>. Sobre essa obra, o escritor confirmaria a inspiração em pessoas reais em que revelava as correspondências entre fato e ficção: o pintor Nicolau era Cândido Portinari, Mário Mora era o artista gráfico e crítico de arte Tomás Santa Rosa Júnior, e Zagalo era o pintor Lasar Segall. Segundo, que os afrescos dos “ciclos econômicos” dividiram opiniões no meio intelectual e artístico: quanto à obra pictórica e ao tema dos afrescos que não se coadunavam com o perfil do Ministério da Educação. Daí as críticas

desferidas por Marques Rebelo na sua obra que mistura ficção e memória às políticas encetadas pelo Estado Novo.

Portinari com os murais e painéis não passou incólume por essas críticas. O pintor estava sempre no centro das polémicas, protagonizando celeumas entre “acadêmicos” *versus* “modernos”, “portinarismo” *versus* “antiportinarismo” e “figurativismo” *versus* “abstracionismo”.

Com os “afrescos nos trópicos”, Portinari figura no rol dos artistas e intelectuais que participaram de um projeto de renovação cultural que teve como mentor o ministro Capanema. O artista plástico Israel Pedrosa, que vivenciou o período e conviveu com Portinari, mostra o “caminho das pedras”:

O intelectual que participa de órgãos oficiais, ou recebe empreitadas oficiais, compromete-se de alguma forma com o quadro ideológico dessa situação, sofrendo suas limitações e imposições, mas também, em alguns casos, pode influir na alteração do referido quadro ideológico, deixando sua marca. É o que me parece ter ocorrido no caso de Portinari. Para compreender o tipo de relacionamento estabelecido por Portinari e outros intelectuais com o Estado Novo, é necessário levar em conta o período histórico em que vivia, as relações estabelecidas entre o Estado e a Nação, entre o poder e os intelectuais. [...] no que tange à questão estética, a ideologia do período do Estado Novo foi muito mais marcada pelas idéias e concepções de Gustavo Capanema, Mário de Andrade, Drummond, Rodrigo Melo Franco, Lúcio Costa, Niemeyer, Graciliano Ramos e Portinari, do que pelas idéias dos elementos fascizantes do poder. Mesmo como funcionários públicos ou prestando serviços artísticos esporádicos durante o Estado Novo, esses intelectuais estavam voltados para a cultura nacional, para a alma popular, para o desenvolvimento das idéias progressistas do País, num combate permanente contra as idéias ultrapassadas que exerciam forte pressão dentro e fora do aparelho de Estado. A ação culturalmente democrática e esteticamente liberalizante de Gustavo Capanema durante todo o seu período no Ministério da Educação, é bem um símbolo da contradição ideológica dos órgãos do governo<sup>8</sup>.

Essa explicação de Israel Pedrosa corrobora outras teses de que o Estado Novo ideologicamente não era “monolítico” e parecia “uma colcha de retalhos” em vários

projetos, o que permite afirmar que a produção intelectual e artística desse grupo contribuiu para a formação das imagens da brasilidade e da modernidade tão propagadas pelo projeto nacionalista e ufanista e, conseqüentemente, foram formadoras de uma visão oficial sobre o país. Engajadas ou não ao projeto estadonovista, suas obras acabaram por referendar o projeto do governo Vargas.

Com o fim do regime, entra na cena artística nacional o abstracionismo, cuja bandeira foi desfraldada por Mário Pedrosa. Portinari fez parte da querela conhecida como “figurativismo” *versus* “abstracionismo”, na qual caiu na verrina dos defensores deste último. Israel Pedrosa explica essa campanha contra a obra de Portinari, que era “massacrado pelos abstracionistas e pelos que repudiavam a ditadura Vargas”, com o seguinte raciocínio: primeiro, atribuiu a intelectuais adversários do Partido Comunista; segundo, a adversários da linha stalinista, como Mário Pedrosa, um trotskista, que escreveu que Portinari não fazia falta na I Bienal de São Paulo, de 1951; terceiro, quando um regime termina, a intelligentsia quer se ver livre do que veio antes, e foi o que ela fez com Portinari: “jogou-o fora com o Getúlio”<sup>9</sup>.

Aqui, cabe mostrar que Portinari encontrou soluções plásticas que fugiram às expectativas do mecenas, como nos tipos étnicos do homem brasileiro. Segundo Annateresa Fabris, “Portinari cumpre várias operações ao mesmo tempo. Ao lançar mão da figura do escravo, nega a ‘mística do trabalho’ do governo Vargas e a idéia interclassista a ela inerente. Ao forjar uma imagem heróica do negro, nega a teoria da inferioridade racial então divulgada pela Liga Brasileira de Higiene Mental e pela Comissão Central Brasileira de Eugenia”<sup>10</sup>, além dos Congressos de Brasilidade – considerados “Festa da Nacionalidade” – que aconteciam em todo o território nacional e proclamavam a “unidade étnica” do povo brasileiro: “com a valorização eugênica do homem brasileiro feito expressão consciente do valor social do trabalho e fundamento da riqueza pública”<sup>11</sup>.

Portinari, ao pintar o negro e o mestiço nos afrescos dos “ciclos econômicos”, fugiu ao “padrão oficial” de tendência eugênica do Estado Novo. Exemplo significativo encontra-se numa missiva do general Valentim Benício da Silva para Capanema, na qual critica o espetáculo do Cassino da Urca por apresentar uma mulata como representante da raça brasileira:

Não sou freqüentador de cassinos. A eles vou raramente, levado por obrigações sociais. Foi o que ocorreu ontem, no Cassino da Urca, convidado pelos adidos militares estrangeiros que despediam, com suas

famílias, os colegas uruguaio e japonês prestes a partirem. [...] Entre os artistas brasileiros destacavam-se os tipos negros, cujas graças e cujo aspecto físico não deixaram de provocar comentários desfavoráveis. Houve até uma branca, aliás muito apreciada, que se metamorfoseou em negra, em homenagem ao comparsa, preto legítimo. [...] Anunciada pelo speaker uma “alegoria ao dia da América”, em homenagem aos Estados Unidos da América do norte, “pátria da liberdade”, apresentam-se figuras típicas do Uruguai, da Argentina, do Chile, do México e, em relevo, da América do Norte. O Brasil, em uma casa de diversões brasileira, ficou no meio. Si apenas ficasse na penumbra, como pretendeu deixar quem concebeu a alegoria, já isto seria um motivo de justo reparo. Mas foi muito além: o Brasil, anunciado pelo *speaker*, foi ridículo e indecentemente exaltado pelo tipo que o representou exibindo as cores nacionais – uma mulata, com lúbricos e imorais meneios de cadeiras, gestos só tolerados em teatrinhos de ínfima categoria.

Meu prezado amigo:

Muito devemos ao negro na formação de nossa nacionalidade. A mãe preta é símbolo digno da nossa veneração. O escravo, que trabalhou as nossas terras, é outro motivo de respeito e gratidão. Os soldados pretos que verteram sangue e esbanjaram bravura em campanhas internas e externas, são outros tantos padrões de nossas glórias. Os homens de cor que ainda hoje, em todas as esferas, mourejam a nossa grandeza, são nossos irmãos em direitos e deveres. Mas, fazer do preto, do mulato, o tipo nacional; escolhê-lo para modelo de nossa raça, exhibi-lo como padrão brasileiro aos estrangeiros que nos visitam aos milhares, em nossos teatros, em nossos cassinos e até mandá-los para o exterior é inadmissível e merece uma repressão decisiva e severa<sup>12</sup>.

Essa carta apresenta os mesmos questionamentos de Capanema sobre o “homem brasileiro” do ponto de vista racial. O militar apresenta um forte componente racista nas suas considerações sobre o espetáculo do Cassino da Urca, bem como corrobora o mito da sensualidade das mulatas no Brasil. O que ele gostaria é que houvesse uma censura ostensiva ao espetáculo, entretanto Capanema tangenciou na resposta quando afirmou que era “da exclusiva alçada do DIP” e não cabia ao seu Ministério coibir tais coisas, mas se solidarizava com o general “contra o modo grosseiro” como “se pretendeu simbolizar o nosso país numa alegoria comemorativa”<sup>13</sup>.

Aqui, reside um ponto de inflexão: mostrar que num projeto político fragmentado como o do Estado Novo os intelectuais e artistas encontraram espaço para a “liberdade de criação”, o que não significou “alienação”, nem “traição” às suas causas políticas. Mesmo assim, Portinari confidenciou suas angústias a Mário de Andrade sobre a elaboração dos murais:

Caro Mário

Ficamos tristes em saber que v. continua doente – fazemos votos que v. fique logo bom. Não se preocupe com o álbum de Buenos Aires – a saúde é o que mais nos interessa. De resto agora desejo ficar um pouco na sombra e trabalhar para mim – tanto que hoje mandei duas cartas uma ao nosso Capanema e outra ao Juscelino prefeito de Belo Horizonte desistindo dos murais – estou mandando cópia de ambas. Estou ansioso para acabar os trabalhos que faltam no Ministério – foi um trabalho que não me satisfêz em nenhum sentido. Mesmo que tivesse feito grátis mas realizado sem tanta intervenção teria valido a pena. Por outro lado, financeiramente não deu resultado – não que tivesse pago pouco, mas foi o tempo que levou – De um lado, eu com as experiências do outro, as mudanças e a quantidade de palpites e as esperas de paredes – enfim um trabalho que não tive sorte. Tenho feito uns quadrinhos pequenos que em breve mandarei fotografias – Talvez eu dê mais para quadros de cavalete onde posso fazer o que bem entender. Talvez os murais sejam para sujeitos mais fortes – gente que as opiniões dos outros em nada influem. Todos mandam muitas lembranças e votos para que você melhore logo. Abraços do seu velho, Portinari.

Rio, 17-XII-943”<sup>14</sup>.

Portinari andava ferido na sua vaidade pessoal ante as críticas que vinha sofrendo desde 1939, conforme conta Manuel Bandeira para Mário de Andrade: “o brodosquinho anda arreliadíssimo com uns ataquezinhos idiotas do Oswald, Jorge Amado, etc.” A publicização de Portinari no cenário das artes plásticas no Brasil, com os murais e painéis do Ministério da Educação, com as polêmicas que tinham como epicentro a sua arte e a sua figura pública, com o número especial da “Revista Acadêmica”, com os vários filmes do Cine-Jornal Brasileiro do DNP e do DIP que eram dedicados ao pintor e a sua obra, com as suas obras representando o Brasil em vários eventos artísticos internacionais, apresentou a

imagem do pintor com uma ligação com algumas figuras de relevo no poder, especialmente o círculo de Capanema no Ministério da Educação, ou “os modernistas na repartição”.

Na data da inauguração do edifício do MES, simbolicamente 3 de outubro de 1945, Lúcio Costa profetizou: “não se trata, em verdade, da simples inauguração de mais um edifício como tantos que se inauguram, a cada passo, por todo o país, mas da inauguração de uma obra de arquitetura destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das belas artes como o marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir”.

É nesse marco arquitetônico do século XX que os afrescos dos “ciclos econômicos” foram “monumentalizados” e passaram a figurar como documento da história da arte brasileira.

## NOTAS REFERENCIAIS

---

### INTRODUÇÃO

<sup>1</sup> Carta de Murilo Mendes para Cândido Portinari, datada de Juiz de Fora, 15 de março de 1937. CO-3342/Projeto Portinari. **Murilo Mendes** (1901-1975). Poeta e escritor. Publicou “Poemas” (1930), “História do Brasil” (1932), “A poesia em pânico” (1938), “Mundo Enigma” (1945), “Poesia Liberdade” (1947), “Tempo Espanhol” (1950), entre outros.

**Afresco** – pintura executada em paredes e tetos enquanto a argamassa ainda está fresca, isto é, mole. O pigmento colorido é dissolvido na água e fica impregnado no cimento ou gesso. Também se chama Fresco, simplesmente. Processo muito antigo, já usado por gregos e romanos. Os afrescos mais difundidos são os de Giotto, em Assis, e os de Michelangelo, na Capela Sistina no Vaticano.

<sup>2</sup> HASKELL, Francis. **Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália Barroca**. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 121.

<sup>3</sup> CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. Ensayo crítico. In: SEP. Diego Rivera, los murales en la Secretaría de Educación Pública. México, SEP, 1986. p. 12-13. apud VILLA, Marco Antonio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: Ática, 1993. p. 46-47.

<sup>4</sup> ANDRADE, Mário de. Portinari. **Revista Acadêmica**, Rio de Janeiro: n.º 35, maio 1938.

<sup>5</sup> FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 82-83. Aqui, cabe esclarecer o que entendo por “modernidade”, “moderno” e “modernização”: **O conceito de modernidade é cultural**. Por exemplo o “moderno” na Europa do fim do século XIX trazia implícito um comportamento urbano que exaltava a cidade, o fenômeno de multidão (que se encontra em Baudelaire, na sua obra “O pintor da vida moderna”, na figura do *flâneur*), muito vinculado a um sentido “romântico” dos novos tempos. Na América Latina, ocorre nas primeiras décadas do século XX, em que se repensa o nacional em termos de valorização do popular: a busca das raízes históricas, étnicas e culturais. **O conceito de “modernização” é econômico**, porque está vinculado à idéia de “progresso” e de “civilização”, este relacionado aos avanços da técnica: industrialização, rede de transportes, iluminação, etc. Muito embora os símbolos da Revolução Industrial e da metrópole sejam evocados pelos “futuristas” (na Itália, com Marinetti) e no Brasil, a pintora Tarsila do Amaral representou a estação ferroviária, com “A gare” (1925). Sobre esse assunto, vide: FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. 212 p. il.

Embora haja quem discuta a “industrialização sem modernização”, como é o caso de Gilberto Kujawski em “A crise do século XX” (1988), Celso Furtado rejeita a palavra “modernidade”, preferindo a velha expressão “progresso”: “Pelo menos, ao dizer ‘progresso’ você está pensando em sua situação interna, em suas potencialidades. Modernidade pressupõe um modelo, pressupõe que alguém já chegou lá e que é preciso imitá-lo” (artigo de José Geraldo Couto – “Que América?”, Folha de S. Paulo, 11 out. 1992. p. 4). Perry Anderson em “**Modernity and Revolution**”, ao falar da América Latina, reitera a tendência de ver nossa modernidade como um eco tardio e deficiente dos países centrais. As palavras “moderno” e “modernismo” serão empregadas no sentido da atualização das linguagens advindas da Semana de Arte Moderna de 1922 e da “Escola de Paris”.

<sup>6</sup> MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: DIFEL, 1979. p. 131/149-153.

<sup>7</sup> MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 23.

<sup>8</sup> CAVALCANTI, Lauro (Org.) **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Tempo Brasileiro/Paço Imperial, 1993. p. 9.

<sup>9</sup> GOMES, Ângela de Castro. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000. p. 14.

<sup>10</sup> BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2001. p. 14

<sup>11</sup> Segundo Alain Boureau em “**La norme épistolaire, une invention médiévale**”: analisando a origem cristã da correspondência como veículo privilegiado de comunicação, afirma que a tradição da Igreja consagrou a carta uma superioridade simbólica com relação à comunicação direta, de maneira que esse veículo autorizaria as expectativas mais audaciosas: “Paulo ensinou o Ocidente a acreditar (ou a dever acreditar) na potência da carta que vivifica”. A carta seria portanto um meio eficaz, segundo a Igreja, para alcançar objetivos performativos, como o são aqueles pretendidos pelos pedidos encaminhados aos homens públicos. Segundo, o mesmo autor: “A importância capital das epístolas do Novo Testamento está na mistura de familiaridade (Paulo escreve a seus amigos) e de sacralidade (Paulo transmite a palavra de Deus). In:

---

CHARTIER, Roger (Org.). **La correspondance**: les usages de la lettre au XIX siècle. Paris: Fayard, 1991. p. 127-157.

<sup>12</sup> Mário de Andrade foi o escritor brasileiro que mais sofria de “gigantismo epistolar”, haja vista uma grande quantidade de publicações das suas correspondências, como com Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Murilo Miranda, Fernando Sabino, Pedro Nava, Carlos Drummond de Andrade, Oneyda Alvarenga, Anita Malfatti, Henriqueta Lisboa, entre outros. Sua correspondência com Portinari está publicada: FABRIS, Annateresa (Org.). **Portinari, amigo mio**: Cartas de Mário de Andrade para Cândido Portinari. Rio de Janeiro/Campinas: Projeto Portinari/Autores Associados/Mercado de Letras, 1995. 160 p.

<sup>13</sup> Vide os textos de Michel Trebitsch no “Cahiers de l’Institut d’Histoire du Temps Present”: “Avant-propos: la chapelle, le clan et le microcosme” (1992) e “Correspondance d’intellectuels: les cas des lettres d’Henri Lefebvre a Norbert Guterman” (1986). Também, os estudos de Jean-François Sirinelli – “Os intelectuais” (In: RÉMOND, René (Org.) **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996. p. 231-269).

<sup>14</sup> GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio**: modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999. 115 p. il.

GOMES, Ângela de Castro. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. \_\_\_\_\_. (Org.) **Capanema**: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000. p. 13-47.

### O MECENATO CAPANEMA: OS INTELECTUAIS NO PODER

<sup>1</sup> Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema. São Paulo, 1 de junho de 1936. GC b/ Andrade, M. CPDOC/FGV. **A Revista Brasileira de Música**, publicada pelo Instituto Nacional de Música, da Universidade do Rio de Janeiro, foi uma publicação trimestral. A Comissão Diretora era composta por Guilherme Fontainha, Lorenzo Fernandez, Luiz Moretzsohn e o Secretário de Redação era Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Este volume em homenagem a Carlos Gomes continha as seguintes palavras do ministro Capanema: “Servir ao Brasil não é apenas atuar sobre o momento que passa, sobre as coisas presentes. É também olhar para o passado, para as figuras excepcionais que compuseram o sentido que deve ter o nosso destino. Carlos Gomes foi uma dessas figuras decisivas. Neste ano, que marca o 1º centenário de seu nascimento, o dever de trazê-lo às nossas cogitações é maior. Façamos esta evocação, não apenas como uma homenagem de afeto, mas sobretudo como a afirmação de nossa perseverante vontade de dar ao Brasil aquilo que ele lhe deu: a vida inteira de esforço sem tréguas” (julho de 1936).

<sup>2</sup> O Ministério da Educação e Saúde Pública foi criado pelo decreto n.º 19.402, de 14 de novembro de 1930, tendo sua denominação alterada para Ministério da Educação e Cultura pela Lei n.º 1.920, de 25 de julho de 1953, por ocasião da implantação do Ministério da Saúde. Ao longo da década de 1930 e 1940, a vertente cultural do MES incluía o Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Serviço Nacional do Teatro, o Serviço de Radiodifusão Educativa, a Casa de Ruy Barbosa, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes (alinhados sob a rubrica “instituições de educação extra-escolar”) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo, sob a rubrica “instituições de educação escolar”, ao lado das universidades, colégios e liceus federais, alguns subordinados diretamente ao Gabinete do Ministro.

<sup>3</sup> “**Brasil-Moderno**” foi a expressão de um projeto político – nacionalista e ufanista –, que se apropriou da atualização das linguagens advindas da Semana de Arte Moderna de 1922 e da “Escola de Paris”, para servir como imagem simbólica da modernização pretendida pelo governo Vargas. O termo “**Escola de Paris**”, segundo Marta Rossetti Batista, “surgiu e firmou-se no correr dos anos 20 franceses [do século XX], também conhecidos, como *folle époque*. Teria sido André Warnod, cronista, crítico de arte e desenhista, o primeiro a utilizá-lo num livro publicado em 1925, enfocando os bairros parisienses de Montmartre e Montparnasse, definidos como “os berços da jovem pintura” [...]. Nesta expressão elástica se acomodam todos os artistas modernos atuantes em Paris: os maiores e os menores, os valores permanentes e os “de moda”, os franceses, os emigrados e os estagiários...” In: **Catálogo da Exposição: Modernismo – Paris anos 20**: vivências e convivências. São Paulo: MAC/USP, 1995. p. 12

<sup>4</sup> **Le Corbusier** chamava-se Charles Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965). Arquiteto suíço, naturalizado francês, trabalhou com os irmãos Perret em Paris. Em 1929, visitou o Brasil por ocasião de sua viagem a Buenos Aires e, em 1936, a convite do ministro Gustavo Capanema, para orientar o projeto da sede do MES e da Cidade Universitária (não concluída), além de proferir seis conferências sobre arquitetura moderna. Suas idéias influenciaram decisivamente a arquitetura no Brasil na década de 1930, especialmente Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Em 1962, retornou ao Brasil para conhecer Brasília e elaborar o projeto da representação diplomática do governo francês na capital federal.

**CIAM** (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) é o organismo internacional criado pelos arquitetos “modernos” para defender, propagar e estabelecer normas para atuação profissional. Periodicamente eram realizadas assembléias, reunindo sócios dos mais variados países. Cabia a esses conclaves discutir temas relevantes, com vistas a um caráter normativo. O primeiro se realizou em 1933, na

---

capital grega, gerando a “Carta de Atenas”, verdadeira bíblia de urbanismo para os arquitetos “modernos”. Eram designados representantes do CIAM nos diversos países: Gregori Warchavchik foi o primeiro representante no Brasil, sendo sucedido por Lúcio Costa, em 1937, indicado por Le Corbusier.

<sup>5</sup> CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Tempo Brasileiro/Paço Imperial, 1993. p. 9.

<sup>6</sup> GOMES, Ângela de Castro. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. In: \_\_\_\_\_ (Org.) **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000. p. 14

<sup>7</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.) **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Ed. da FGV, 1996. p. 242.

<sup>8</sup> MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979. p. 149-153.

<sup>9</sup> SCHWARTZMAN, Simon et alii. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1984. 388 p.il.

<sup>10</sup> BOMENY, Helena. **Guardiães da razão: modernistas mineiros**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994. 204 p.

<sup>11</sup> BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2001. 202p. e Cf. Nota n.º 6.

<sup>12</sup> O conceito de “**lugar de sociabilidade intelectual**” segue as lições da historiografia francesa sobre a História dos Intelectuais. Vide os estudos de Jean-François Sirinelli “**Os Intelectuais**” (Rémond, *op. cit.*, 231-269) e “**As Elites Culturais**” (RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998. p. 259-292) e de Michel Trebitsch, encontram-se os artigos nos “*Cahiers de L’Institut d’Histoire du Temps Present*”: “**Avant-propos: la chapelle, le clan et le microcosme**” (1992) e “**Correspondance d’intellectuels: les cas des lettres d’Henri Lefebvre à Norbert Guterman**” (1986). No Brasil, a historiadora Ângela de Castro Gomes publicou dois livros que trabalham com este conceito: “**Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo**” (1999), em que estuda algumas revistas literárias e seus grupos de intelectuais, que viviam e teciam suas redes de sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro, e “**O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual**” (GOMES, 2000:13-47), em que a autora estudou a correspondência privada de Capanema a fim de entender o seu projeto político e como teciam as redes de sociabilidade intelectual num regime autoritário, sem recorrer a expressões como “cooptação”.

<sup>13</sup> WINOCK, Michel. **O século dos intelectuais**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 248-257. O panfleto de Benda “*La trahison des clercs*”, foi publicado em quatro números da “*Nouvelle Revue Française*”, de agosto a novembro de 1927, antes de ser publicado em livro pela Grasset. Seria um acerto de contas com o clã político desse Daudet, que fugira para a Bélgica? Para Benda: “Os homens só tem duas religiões: para uns, a Nação; para os outros, a Classe; duas formas, não importa o que pretendam, do mais puro temporal. Os que teriam por função infundir o amor por um ideal, por um supratemporal – os homens de letras, os filósofos, digamos, em uma palavra, os intelectuais – não só não o fizeram, como trabalharam apenas para fortalecer, com todo o seu poder, suas religiões do terrestre; os Barrès, os Bourget, os Nietzsche, os Marx, os Péguy, os Sorel, os D’Annunzio, todos moralistas influentes da primeira metade deste século [século XX] foram obstinados professores de realismo e orgulharam-se disso, prontos a idealizarem esse realismo [...]. É isso que eu chamo de a traição dos intelectuais”.

<sup>14</sup> BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Constelação Capanema**, p.14.

<sup>15</sup> Sobre o conceito de “**geração**”, vide SIRINELLI, Jean-François. A Geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Org.). **Usos & abusos da história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998. p. 131-137.

<sup>16</sup> **O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP** foi criado em dezembro de 1939, pelo Decreto-Lei n.º 1915, que, segundo Alzira Vargas do Amaral Peixoto, foi o resultado da fusão entre o SIPS – Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais e o DNP – Departamento Nacional de Propaganda. O DIP estava estruturado com os seguintes órgãos: Divisão de Divulgação, Divisão de Radiodifusão, Divisão de Cinema e Teatro, Divisão de Turismo e Divisão de Imprensa e Serviços Auxiliares. O DIP pode ser definido como fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado no âmbito dos meios de comunicação e cultura. Tinha a imprensa e o rádio como os meios mais utilizados para a divulgação da propaganda política. Sua função era elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuar em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira. Vinculado diretamente à Presidência da República, o DIP produzia e divulgava o discurso destinado a construir uma certa imagem do regime, das instituições e do chefe do governo, identificando-os com o país e o povo. Nesse sentido foram produzidos livros, revistas, folhetos, cartazes, novelas, fotografias, cine-jornais, documentários cinematográficos, etc.

<sup>17</sup> WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada**: jornalistas e escritores em Minas Gerais. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992. p. 43

<sup>18</sup> SILVA, Regina Helena Alves da. **A cidade de Minas**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em Ciência Política/UFMG, 1991. 161 p. Cf. BOMENY, 1994 e BOMENY, 2001, 22-25.

<sup>19</sup> NAVA, Pedro. Evocação da Rua da Bahia. In: \_\_\_\_\_. **Chão de ferro**: memórias 3. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 365-370.

<sup>20</sup> BOMENY, **Guardiães da razão**, p. 15

<sup>21</sup> “**A Revista**”, órgão dos modernistas mineiros, fundada em Belo Horizonte, com apenas três números: julho e agosto de 1925 e janeiro de 1926, todos com indicação de Ano I, com 58 páginas, com anúncios. Na capa constava o sumário e a indicação da Editora Tipográfica do Diário de Minas (órgão oficioso do Partido Republicano Mineiro, onde Drummond trabalhava). “A Revista” teve como fundadores Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida e Gregório Canedo.

<sup>22</sup> NAVA, Pedro. **Beira-Mar**: Memórias 4. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 213-214.

<sup>23</sup> NAVA, Pedro. **Recado de uma geração**, datado do Rio de Janeiro, março de 1978. Prefácio à edição de A Revista, exemplar em fac-símile publicado pela Metal Leve.

<sup>24</sup> AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34/FAPESP, 1997. p. 57-87.

<sup>25</sup> FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: O Barroco visto pelo Expressionismo. In: **Barroco**, Ouro Preto, n.º 12, 1982-83. p. 227-230.

<sup>26</sup> BOMENY, **Guardiães...**, p. 175-176.

<sup>27</sup> Carta de Mário de Andrade para Oneyda Alvarenga, datada de São Paulo, 6 de maio de 1935. In: ALVARENGA, Oneyda (Org.) **Cartas Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga**. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 104-105.

**Oneyda Paoliello de Alvarenga** (1911-1984). Musicóloga, folclorista e poeta. Em 1934, diplomou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi aluna de Mário de Andrade, de quem se tornou amiga. Em 1935, Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura, convidou-a para organizar a Discoteca Pública Municipal, seção que ela dirigiu até se aposentar, em 1968. Em 1937, frequentou o Curso de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura, ministrado por Dina Lévi-Strauss. Realizou pesquisas sobre música e folclore brasileiros, publicando-as na Revista do Arquivo Municipal e em edições avulsas da própria Discoteca. Entre as suas publicações encontram-se os poemas “A menina boba” e os seus trabalhos “O sentimento da música” (1935), “Cateretês do sul de Minas Gerais” (1937), “Comentários de alguns cantos e danças do Brasil” (1942), “A influência negra na música brasileira” (1945), “Música popular brasileira” (1947), “Arquivos folclóricos da Discoteca Pública Municipal” (1950). Também, organizou vários trabalhos sobre música deixados por Mário de Andrade, entre eles “Danças dramáticas do Brasil” (1959) e “Música de feitiçaria no Brasil” (1963).

<sup>28</sup> Carta de Mário de Andrade para Cândido Portinari, datada de 4 de março de 1941. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Portinari, amigo mio**: cartas de Mário de Andrade a Portinari. Campinas/ Rio de Janeiro: Mercado de Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995. p. 80-81.

<sup>29</sup> Carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 19 de março de 1936. In: MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: IEB/USP, 2000. p. 621-622. Sobre as pessoas mencionadas na carta, eram chamadas pelo escritor paulista de “irmãos-pequenos”. Vide Oneyda Alvarenga (Cf. Nota n.º 27), **Fernando Mendes de Almeida** (1908-1968). Bacharel em Direito, aluno de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e Professor-auxiliar de história da música na mesma instituição. Foi funcionário do Departamento de Cultura e do Departamento Jurídico da municipalidade paulista. Poeta “original” de “Carrossel fantasma” (1937) e escritor de crônicas de música para o “Diário da Noite”. **Paulo Ribeiro de Magalhães** (1912). Jornalista atuante no “O Estado de S. Paulo”, chefe da seção de Teatros e Cinemas do Departamento de Cultura do município de São Paulo. Dedicou-se à literatura infantil, publicando “Histórias da mata virgem” e “A rainha do inferno”.

<sup>30</sup> WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, Ministro da Cultura. In: GOMES, **Capanema ...** . p. 251-269.

<sup>31</sup> Entrevista de Carlos Drummond de Andrade para a série depoimentos do Projeto Portinari, realizada no Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 1983. DE-43, p. 7, 25-26.

<sup>32</sup> Id., p. 33/34/35.

<sup>33</sup> Segundo especialistas, “A constituição da nacionalidade deveria ser a culminação de toda ação pedagógica do ministério, em seu sentido mais amplo. É possível distinguir pelo menos três aspectos neste esforço de nacionalização. Primeiro, haveria que dar um conteúdo nacional à educação transmitida nas escolas e por outros instrumentos formativos. A natureza mais precisa deste ‘conteúdo nacional’ jamais ficou totalmente definida, mas é claro que ela não incorporaria aquela busca às raízes mais profundas da cultura brasileira que faziam parte da vertente andradiana do projeto modernista; ao contrário, tiveram preferência os aspectos do

modernismo relacionados com o ufanismo verde e amarelo, a história mitificada dos heróis e das instituições nacionais e o culto às autoridades. Não faltava a esta noção de brasilidade, transmitida nas publicações oficiais e nos cursos de educação moral e cívica, a ênfase no catolicismo do brasileiro, em detrimento de outras formas menos legítimas de religiosidade. Finalmente, a nacionalidade deveria firmar-se pelo uso adequado da língua portuguesa de forma uniforme e estável em todo o território nacional”. In: SCHWARTZMAN, **op. cit.**, p. 141

<sup>34</sup> Carta de Carlos Drummond de Andrade a Gustavo Capanema, datada do Rio de Janeiro, 25 de março de 1936. apud SCHWARTZMAN, **op. cit.**, p. 302

<sup>35</sup> CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Página Aberta/Scritta, 1993. p. 152

<sup>36</sup> CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus/FAPESP, 1998. p. 122-123. As obras que abordam o Estado Novo foram publicadas após o regime, como os quatro volumes de “Memórias do Cárcere”, de Graciliano Ramos, publicadas em 1953, sob os títulos: 1. Viagens, 2. Pavilhão dos Primários, 3. Colônia Correccional, 4. Casa de Correção, e os três volumes de “Os subterrâneos da liberdade”, de Jorge Amado, publicados em 1954, sob os títulos: 1. Os ásperos tempos, 2. Agonia da noite, 3. A luz no túnel.

<sup>37</sup> Segundo José Honório Rodrigues, “A conciliação foi uma arte finória da minoria dominante e visou sempre ao compromisso de interesses divergentes dos seus próprios grupos. Nessa arte distinguiram-se a liderança mineira, que sempre participou do comando nacional desde a Independência, a minoria fluminense, com seus grandes interesses da terra e do café, e a baiana”. In: RODRIGUES, José Honório. **Conciliação e reforma no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 121. A questão do mito da “mineiridade” foi estudada por Maria Arminda do Nascimento Arruda, em seu livro “**Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil” (São Paulo: Brasiliense, 1990. 379 p.). A expressão “mineiridade” foi cunhada por Gilberto Freyre na conferência “**Ordem, Liberdade, Mineiridade**”, que está publicada em “**Seis conferências em busca de um leitor**” (Rio de Janeiro: José Olympio, 1965). O escritor Silviano Santiago, em entrevista ao repórter Geneton Moraes Neto, declarou: “Isso que a gente chama de ‘mineiro’ e ‘mineiridade’, tenho a impressão de que foi uma invenção da geração de Drummond. Uma invenção que, obviamente, serviu para dar conta do fato de que um grupo de pessoas inteligentes, capazes e brilhantes – alguns – vivia um período difícil da nossa vida política e social [a ditadura do Estado Novo]. Como tinham uma vida cotidiana difícil e uma vida profissional difícil, precisavam ganhar a vida até mesmo com empregos públicos. Criaram, então, um modo de vida compatível com a possibilidade de sobreviver dignamente num país que tudo faz para que você seja indigno. A ‘mineiridade’ toma corpo com essa geração e explica a situação de mineiros inteligentes e capazes tentando sobreviver logo após a Revolução de 30 e, em particular, durante a ditadura de Vargas e subsequentes regimes – quase todos mesclando autoritarismo com uma grande desconsideração para com o papel do intelectual”. In: MORAES NETO, Geneton **O dossiê Drummond**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1994. p. 131-132.

<sup>38</sup> A revista “**Cultura Política**” integrava um conjunto de realizações na área da política cultura do Estado Novo, foi dirigida por Almir de Andrade, durou de 1941 a 1945. Tinha o perfil de uma publicação oficial do regime e foi publicada pelo DIP. Sobre esta revista, vide os estudos: VELLOSO, Mônica Pimenta. **Cultura e Poder Político**: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. **Estado Novo**: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 71-108 e GOMES, Ângela de Castro Gomes. **História e historiadores**: a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. 220 p. il.

<sup>39</sup> Zélia Gattai em seu livro “**Jardim de Inverno**”, relata a passagem de brasileiros por Dobris, na Tchecoslováquia, durante a estada dos Amado e menciona o escritor Dalcídio Jurandir: “Membro antigo do Partido Comunista, pessoa discreta, arredia, Dalcídio Jurandir, escritor de grande qualidade, é autor de uma saga romanesca que tem a Amazônia como cenário: Belém, a ilha de Marajó, o grande rio. Suas histórias e seus personagens recriaram a realidade e o povo do Pará”. In: GATTAI, Zélia. **Jardim de Inverno**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 222. Sobre a obra de Dalcídio Jurandir, vide MALIGO, Pedro. **Ruínas idílicas de Dalcídio Jurandir**. In: **Revista USP**, n.º 13, mar./abr./maio 1992. p. 48-57.

<sup>40</sup> Carlos Drummond de Andrade, em depoimento para o jornal “O Estado de S. Paulo”, de 1º de abril de 1980, asseverou: “Eu não era político, era um funcionário público que, em 1937, estava apenas organizando toda a estrutura burocrática do Ministério para Capanema. Nunca escrevi uma linha a favor de Getúlio na revista ‘Cultura Política’ que, por sinal, contou com a colaboração de vários intelectuais de esquerda. E eu, que era simpático à esquerda, preferi carregar o fardo burocrático do MEC para que fossem possíveis as reformas que resultaram em organismos como o Instituto Nacional do Livro”. In: ANTELO, Raul. **Literatura em Revista**. São Paulo: Ática, 1984. p. 9. O poeta itabirano costumava contar nas suas entrevistas que escreveu no jornal “Tribuna Popular” (órgão do Partido Comunista Brasileiro), com Álvaro Moreira, Aydano do Couto Ferraz, Dalcídio Jurandir e Pedro Mota Lima.

<sup>41</sup> MORAES NETO, **op. cit.**, p. 131-132.

<sup>42</sup> MICELI, *op. cit.*, p. XII. Sobre Cassiano Ricardo como intelectual orgânico do Estado Novo, vide: MOREIRA, Luiza Franco. **Meninos, poetas & heróis**: aspectos de Cassiano Ricardo do modernismo ao Estado Novo. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 123-165.

<sup>43</sup> GOMES, **Capanema...**, p. 41/44/45.

<sup>44</sup> PROCHASSON, Christophe. “Atenção: verdade!” Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. In: **Estudos Históricos**: Arquivos Pessoais, Rio de Janeiro: Ed. da FGV, v. 11, n.º 21, 1998. p. 105-119.

<sup>45</sup> O SPHAN começou a funcionar em caráter provisório em 1936. Em 30 de novembro de 1937 é promulgado o Decreto-Lei n.º 25, que cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e regulamenta o instituto do tombamento. Em 1946, passa a denominar-se Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); em 1970, o DPHAN se transforma em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A fase “heróica” do SPHAN desenvolveu-se com a preservação dos conjuntos arquitetônicos do período colonial, daí cunhou-se a expressão “pedra e cal”. Sobre a trajetória da política federal de preservação no Brasil, vide: FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/IPHAN, 1997. 316 p.

<sup>46</sup> **Rodrigo Mello Franco de Andrade** (1898-1969), na década de 1920, juntou-se aos modernistas do Rio e teve seu nome ligado ao jornalismo. Colaborou em “O Dia”, foi redator do “Boletim Internacional” de “O Jornal” e diretor da “Revista do Brasil” na sua terceira fase. Bacharel em Direito e autor do livro de contos “Velórios” (1936). O escritor mineiro ganhou projeção com o laborioso trabalho desenvolvido no SPHAN, de 1936 a 1968.

<sup>47</sup> LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: BOMENY, Helena (Org.) **Constelação Capanema**, p. 97-98.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 98

<sup>49</sup> FONSECA, *op. cit.*, p. 162-175.

<sup>50</sup> Sobre a Enciclopédia Brasileira que não saiu do anteprojeto, vide: AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade. IN: **Estudos históricos**: cultura política, Rio de Janeiro: Ed. da FGV, v. 13, n.º 24, 1999. p. 393-417.

## O GOSTO DO PRÍNCIPE

<sup>1</sup> Entrevista de Lúcio Costa para o Programa Depoimentos para o Projeto Portinari, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em 22 de dezembro de 1982. DE-8, p. 17. O Renascimento é não só um período de transformação tecnológica, econômica e social, como também, cultural e artística; e o código de representação que se fixa na Europa, nesse momento, é fortemente calcado no princípio da alegoria. Alegoria é uma palavra grega composta de duas outras: alos, que significa “outra coisa”, e agareio, que significa “dizer”. Então, alegoria significa “dizer uma coisa através de outra”; ou, posto de uma forma simples e direta, significa simplesmente “representar”. Se a arte do Renascimento é representacional, pode ser vista como um veículo de mediação simbólica. In: SEVCENKO, Nicolau. As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (Orgs.). **Raça e diversidade**. São Paulo: EDUSP/Estação Ciência, 1996. p. 113-145.

<sup>2</sup> HASKELL, Francis. **Mecenas e pintores**: arte e sociedade na Itália Barroca. São Paulo: EDUSP, 1997. 717 p.il.

<sup>3</sup> Segundo Peter Burke, entende por “cultura” atitudes e valores essenciais e suas expressões ou manifestações em textos, artefatos e apresentações dramáticas. A cultura é o domínio do imaginário e do simbólico. Quanto à “sociedade”, o termo é uma abreviação da estrutura econômica, social e política, uma estrutura invisível que se revela no padrão das relações sociais características de um determinado lugar e momento. IN: BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano**: Cultura e Sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 1999. p.10.

<sup>4</sup> LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. **Colunas da educação**: a construção do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN; FGV/CPDOC, 1996. p. XIX-XX.

<sup>5</sup> *Id.*, p. XI

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 262

<sup>7</sup> O Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio foi criado em 1930, para regular as questões trabalhistas que envolviam o desenvolvimento industrial. Até então, o Ministério da Agricultura tratava da política trabalhista com uma orientação próxima daquela colocada por Washington Luís em sua campanha para a Presidência da República: “Entre nós, em São Paulo, pelo menos, a questão operária é uma questão que interessa mais à ordem pública que à ordem social”. De acordo com Getúlio Vargas, a função do Ministério do Trabalho era cuidar do presente do “homem brasileiro”: regulamentar os direitos do trabalhador, incentivar uma nascente industrialização do país, e cuidar daquela categoria que seria uma das principais

---

sustentações do seu governo – “os trabalhadores do Brasil”. In: CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do belo**. Rio de Janeiro: Taurus, 1995. p. 123

<sup>8</sup> **Id.**, p. 129-130.

<sup>9</sup> As métopas “forças econômicas naturais” foram executadas pelo escultor Humberto Cozzo (1900), o qual foi professor de escultura da Escola Nacional de Belas Artes. As métopas compreendiam os seguintes temas: borracha, cacau, algodão, café, trigo, mate, carvão, ferro, petróleo, pesca, açúcar, gado vacum, gado cavalariço, gado caprino, pomicultura, avicultura e ouro. As “forças espirituais”, industriais e comerciais são pintura, escultura, gravura, arquitetura, música, dança, literatura, cerâmica, teatro, siderurgia, indústria têxtil, manufatura, aviação, comércio terrestre, comércio marítimo, ciências e construção naval. Na opinião de Lauro Cavalcanti: “modelados de uma forma clássica” de acordo com a seguinte concepção “as 16 métopas do lado esquerdo representando as forças naturais; as 16 métopas correspondentes à parte direita do edifício representando as forças espirituais, industriais e comerciais. A métopa central para onde convergem as laterais terá uma composição representando o Estado Novo, chave e força propulsora do progresso nacional. In: CAVALCANTI, **op. cit.**, p. 114.

<sup>10</sup> **Id.**, p. 120.

<sup>11</sup> A palavra “risco” em arquitetura é o traço original, a idéia básica, a invenção arquitetural. Oscar Niemeyer atribuiu o risco do MES a Le Corbusier, vide: NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo**: memórias. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000. p. 92. A vinda de Le Corbusier para atuar como consultor da equipe brasileira é explicada por Lúcio Costa, da seguinte maneira: pelo fato de ser o único arquiteto moderno a encarar a problemática arquitetônica, sob três ângulos “o sociológico [...], a adequação à tecnologia nova e a abordagem plástica”. (In: **Registro de uma vivência**, p. 144). Se isso explica a filiação arquitetônica do grupo, não é suficiente para explicar a verdadeira motivação do convite. Lauro Cavalcanti apresenta uma hipótese, que vem corroborar a idéia de uma disputa acirrada entre modernistas e tradicionalistas: Lúcio Costa buscava uma legitimação para sua atuação junto a Capanema, a fim de assegurar a realização do edifício do MES e da Cidade Universitária e, conseqüentemente, firmar sua posição contrária aos “acadêmicos” e “neocoloniais”, que investiam numa outra figura-símbolo, o arquiteto italiano Marcello Piacentini. In: CAVALCANTI, **op. cit.**, p. 70; FABRIS, Annateresa. Um símbolo moderno. \_\_\_\_\_. **Fragmentos urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 153-182.

<sup>12</sup> Carta de Lúcio Costa para Capanema, datada do Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1945. In: SCHWARTZMAN, Simon et alii. **Tempos de Capanema**. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/Paz e Terra, 1984. p. 356.

<sup>13</sup> BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 12

<sup>14</sup> Uma carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, datada de 26 de junho de 1936, indica que, o grupo brasileiro buscava no arquiteto franco-suíço um “avalista” de peso para obter o reconhecimento das iniciativas “modernistas”. Eis o teor da carta: “[...] uma de suas incumbências junto ao ministro será de lhe transmitir a sua opinião sobre o projeto cujas fotografias estou lhe enviando por meio desta. Se não gostar dele, diga-nos sem rodeios, mas peça-lhe, não diga bruscamente ao Sr. Capanema: “é feio [...] eles não me entenderam” – porque nesse caso estaríamos perdidos, uma vez que os “outros” já o proclamaram e nós estamos tomando você como testemunha”. In: SANTOS, Cecília Rodrigues dos et alii. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987. p. 110-111.

<sup>15</sup> AMARAL, Aracy (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001. p. 117

<sup>16</sup> Cf. **Catálogo-Convite “Exposição de uma casa modernista”**, por Gregori Warchavchik. Localizada à Rua Itápolis, n.º 119, na cidade de São Paulo. In: Série: Exposições coletivas, Arquivo Anita Malfatti/IEB/USP.

<sup>17</sup> FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 310.

<sup>18</sup> Dos alunos de Portinari na UDF que colaboraram com as pinturas do Ministério da Educação foram objeto de análise de Mário de Andrade em artigo publicado no “Suplemento em Rotogravura” de “O Estado de S. Paulo”, intitulado: “**Pintura Nova**” (abril de 1939). São o paulista Ruben Cassa, o carioca Aldary Toledo e o italiano Enrico Bianco. In: ANDRADE, Mário de. **Será o Benedito!** São Paulo: EDUC/Giordano/Agência Estado, 1992. p. 23-26.

<sup>19</sup> O italiano **Enrico Bianco** (1918). Pintor, desenhista e gravador atuante no Rio de Janeiro. Iniciou suas atividades artísticas na Itália, onde participou, em 1935, da Quadrienal de Roma e realizou uma individual em 1936. Em 1937, veio para o Brasil fixando-se no Rio de Janeiro. Por intermédio de Paulo Rossi Osir conheceu Portinari, de quem foi discípulo e auxiliar na execução dos murais para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública e, entre outros, dos painéis “Guerra e Paz” para a sede da ONU em New York. Dono de sólido desenho e sensível à cor, sofreu influência de Portinari em sua primeira fase – principalmente nas composições e nos retratos. Ilustrou livros, experimentou várias técnicas e, na serigrafia, recorreu a

---

motivos decorativos. Chegou ao abstracionismo em alguns murais de sua autoria. Em 1940, realizou a primeira individual no Rio de Janeiro, expondo, entre outros, uma natureza-morta da Coleção Mário de Andrade – IEB/USP. Expôs novamente em São Paulo em 1942. Nas décadas de 1940 e 1950, realizou diversas individuais no Rio de Janeiro (1957, 1959, 1962 e 1968), em Belo Horizonte (1963). Participou da I Bienal de São Paulo (1951), do Salão Nacional de Belas Artes (1954) e da Bienal Interamericana no México (1960).

<sup>20</sup> **Rubem Cassa** (1905). Começou a pintar por volta de 1925, recebendo posteriormente orientação de Portinari. O crítico e historiador argentino Jorge Romero Brest fez-lhe referência em seu trabalho “A pintura contemporânea brasileira”, no qual reproduz um dos seus quadros. Principais coletivas: Exposição dos Cinco no Rio de Janeiro, em 1939; Salão Nacional de Belas Artes, em 1941, premiado com medalha de prata; Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, em 1953.

<sup>21</sup> **Ignês Maria Luísa Correia da Costa** (1907-1985). Pintora. Residiu no Rio de Janeiro, onde foi aluna de Augusto Bracet, Modesto Brocos, Henrique Cavalleiro e Rodolfo Amoedo na ENBA. Mais tarde, discípula de Portinari, auxiliou-o nas ampliações para os afrescos e painéis do Ministério da Educação e Saúde. Participou da exposição dos alunos de Portinari em 1936 e dos Salões Nacionais de Belas Artes nas décadas de 1930 e 1940, sendo premiada. Realizou individual no IAB/RJ no início dos anos de 1940. Dedicava-se ao retrato e a cenas do seu estado natal, Mato Grosso, sobretudo paisagens de Cuiabá. Retornou ao seu estado natal e apresentou-se em coletivas nas décadas de 1960 e 1970.

<sup>22</sup> **Roberto Burle-Marx** (1909-1994). Paisagista, pintor, desenhista e tapeceiro. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1913 e a partir de 1927 cursou a ENBA, estudando arquitetura e pintura. Em 1928, viajou à Alemanha, continuando o aprendizado de pintura; no Jardim Botânico de Dahlem em Berlim, impressionou-se com as plantas brasileiras lá expostas. De volta ao Brasil em 1929, retomou o curso na Escola Nacional de Belas Artes; no período revolucionário da Escola, freqüentou as aulas de Leo Putz, Celso Antônio e Portinari. Ao término de sua formação, realizou o primeiro projeto de paisagismo em 1933 para uma obra de Lúcio Costa, que o incentivou a prosseguir. Mudou-se para o Recife, tornando-se Diretor de Parques e Jardins da cidade; aí executou em 1934, seu primeiro projeto ecológico, utilizando vegetais da caatinga (localizado na Praça Euclides da Cunha). No Rio de Janeiro, em 1935, freqüentou as aulas de Portinari na Universidade do Distrito Federal. Retornando definitivamente do Recife, em 1937, trabalhou ano e meio com o pintor, auxiliando-o na execução dos painéis para o Ministério da Educação, importante estágio para o seu desenvolvimento como pintor. Realizou a primeira individual no Rio de Janeiro, em 1941. Concebeu o projeto paisagístico para o edifício do Ministério da Educação e, depois, para o bairro da Pampulha, em Belo Horizonte, na década de 1940; foram numerosos seus projetos para jardins públicos e privados. Ganhou notoriedade como “grande paisagista brasileiro”. Uma das características dos seus trabalhos foi o uso e a valorização da vegetação local. Com vastos conhecimentos de botânica, classificou espécies vegetais, algumas das quais levam seu nome. Desde a década de 1940, desenvolveu em sua chácara em Mangaratiba, no Rio de Janeiro, um trabalho de aclimação de espécies de diversas regiões e realizou experiências para obtenção de outras novas. A atividade de paisagista influenciou seu trabalho de pintura e tapeçaria no qual utiliza formas vegetais em composições não figurativas. Participou da Bienal de Veneza de 1950 e expôs nas Bienais de São Paulo: na I e II, em que obteve o prêmio de paisagismo, na III e VII, em que obteve prêmio para jóia, e na VIII. É autor do projeto paisagístico de Brasília, de 1960.

<sup>23</sup> **Aldari Henriques Toledo** (1915). Estudou pintura com Portinari, na Universidade do Distrito Federal, entre 1932 e 1935. Formado em Arquitetura, exerceu a profissão. Paralelamente, trabalhou com a pintura e o desenho. Participou ativamente da vida artística carioca. Principais coletivas: Salão Nacional de Belas Artes – Divisão de Arte Moderna (medalha de prata), em 1940; Sociedade Nacional de Belas Artes (medalha de prata em desenho e menção honrosa em arquitetura), em 1941; Mostra de Artistas Brasileiros em Buenos Aires, em 1945. Romero Brest em “*La pintura brasileira contemporânea*” faz referências à sua obra.

<sup>24</sup> Sobre Rosalina Leão, Diana Barbieri e Héris Guimarães não se encontraram referências biográficas nos dicionários consultados. **Héris Guimarães** (1913), nascida Héris de Moraes Victória, aluna de Portinari na Universidade do Distrito Federal. **Rosalina Leão**, irmã de Carlos Leão.

<sup>25</sup> O prédio do Pavilhão do Brasil da Feira de New York de 1939 foi projetado pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Compunha a decoração três painéis de Cândido Portinari: “Cena Gaúcha”, “Noites de São João” e “Jangadas do Nordeste”, além de uma escultura de Celso Antonio, “Mulher Reclinada”, e uma reprodução da cabeça de Getúlio Vargas em granito da Serra de Petrópolis, do escultor Hildegardo Leão Veloso.

<sup>26</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995. p. 249

<sup>27</sup> Carta de Cândido Portinari para Gustavo Capanema, datada do Rio de Janeiro, de 27 de maio de 1939. In: SCHWARTZMAN, **op. cit.**, p. 345-346. Capanema, em carta de 27 de setembro de 1939, respondeu ao pintor: “Levei ontem à noite ao Presidente o decreto-lei de criação da cadeira de pintura mural e a proposta

---

de sua nomeação para este lugar. Esperemos um pouco mais, e este caso estará resolvido”. Série Correspondências do Projeto Portinari – CO-1073.

<sup>28</sup> **José Vasconcelos** (1882-1959). Diplomata, ministro da Educação do México, esteve no Brasil para visitar a Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922. Autor do livro “La raza cósmica” (1948), ensaio que tem como tese central a mestiçagem racial, uma espécie de teoria darwinista às avessas; escreveu contos, obras de teatro, memórias, ensaios, etc.

<sup>29</sup> VILLA, Marco Antonio. **A Revolução mexicana**. São Paulo: Ática, 1993. p. 47

<sup>30</sup> ANDRADE, Mário. Portinari. In: **Revista Acadêmica**. Rio de Janeiro: n.º 35, maio 1938.

<sup>31</sup> Carta de Mário de Andrade para Cândido Portinari, datada de São Paulo, 25 de outubro de 1944. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari**. Campinas/Rio de Janeiro: Mercado de Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995. p. 146.

<sup>32</sup> PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 12

<sup>33</sup> Entrevista com Flávio de Aquino, realizada no Rio de Janeiro, em 1º de novembro de 1983. Compõe a Série Depoimentos do Projeto Portinari. DE-38, p. 42.

<sup>34</sup> Entrevista de Carlos Scliar, realizada no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1983. Compõe a Série Depoimentos do Projeto Portinari. DE-47, p. 41. FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 27

<sup>35</sup> FABRIS, **Portinari, amigo mio**, p. 147.

<sup>36</sup> Entrevista realizada com Quirino Campofiorito, em Niterói, em 3 e 10 de novembro de 1982. Compõe a Série Depoimentos do Projeto Portinari. DE-1, p. 141-142.

<sup>37</sup> Carta de Cândido Portinari para Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1943. CO-5806, Projeto Portinari.

<sup>38</sup> AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987. p. 8-9. Sobre a arte gráfica a serviço do realismo socialista, vide **Catálogo da Exposição “Gráfica Utopica – Arte Gráfica Russa: 1904-1942”**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, dez. 2001/jan. 2002.

<sup>39</sup> ANTELO, Raul (Org.). **Parque de diversões Aníbal Machado**. Belo Horizonte/Florianópolis: UFMG/Ed. da UFSC, 1994. p. 149-150. Portinari, provavelmente, expôs o óleo sobre tela **“Carregadores de Café”**, c. 1935, medindo 67 x 83 cm. Coleção Particular.

<sup>40</sup> Os artistas citados por Aníbal Machado são os seguintes:

**Honoré Daumier** (1808-1879). Destacou-se em caricaturas políticas e litografias, que foram abandonadas para se dedicar à pintura sobre costumes da vida teatral e dos tribunais. Suas telas apresentavam as mesmas características de exposição que lhe deram a forma de desenhista. Ficou cego e passou a ser protegido por Corot, que, em 1900, realizou uma exposição póstuma de seus quadros. Sobre Daumier, vide OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine** (1830-1848). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**Kaethe Schmidt Kollwitz** (1867-1945). Gravadora e escultora. Dedicou sua obra aos temas sociais da primeira série de gravuras. A “revolta dos tecelões” (1894/98) aos cartazes de propaganda comunista dos anos de 1920 e a produção escultórica. Em 1929, uma enquête em Berlim a consagrava ao lado de Masereel e Groz como os artistas que melhor exprimiam as aspirações dos operários. Estudou nas Escolas Femininas de Arte em Berlim (1885/86) e em Munique (1888/89); aprendeu escultura em Paris em 1904. Sofreu de início influência de Steinlen. Casou-se com o médico Karl Kollwitz (1891) e com ele se estabeleceu em um bairro operário de Berlim. Da geração de Barlach, mais velha que os expressionistas, aparenta-se a eles, tanto nos bronzes quanto nas xilogravuras, na constante denúncia da miséria dos operários ou da guerra. Nos anos de 1920 expôs com alguns dos integrantes do grupo da Nova Objetividade. Em 1933, com outros intelectuais e artistas, assinou manifesto pela união das esquerdas contra o nazismo. Com a ascensão do nazismo, foi demitida da Academia de Arte; em 1936 proibiram-na de expor e suas obras, como as de Barlach e de Lehbruck, foram retiradas da Exposição do Jubileu daquela Academia. Em 1937 fecharam a retrospectiva organizada para comemorar o 70º aniversário da artista, que, apesar de tudo, não quis abandonar a Alemanha. Na década de 1930, suas gravuras foram expostas no Rio de Janeiro e em São Paulo na Exposição Alemã de 1930 (peças da série “A revolta dos tecelões” e da “Guerra dos camponeses”) e nas individuais de 1933 na Pró-Arte, no Rio de Janeiro e no Clube de Arte Moderna (CAM), em São Paulo, onde provavelmente Mário de Andrade comprou “A viúva”. Causaram impacto como exemplo de arte engajada, influenciando os artistas e gravadores brasileiros do período.

**Francisco Goya** (1746-1828). Pintor da Corte Espanhola. Depois da turbulência da Espanha entre 1808 a 1814, Goya pintou uma série de águas-fortes “Os Desastres da Guerra”. Também executou a série “Os Disparates” que constituiu uma importante reflexão sobre a condição humana.

<sup>41</sup> ANTELO, **op. cit.**, p. 151.

<sup>42</sup> A **Série “Retirantes”** compõe-se das seguintes obras: 1) painel a óleo sobre tela “Retirantes”, de 1944, medindo 190 x 180 cm. Coleção MASP; 2) painel a óleo sobre tela “Enterro na Rede”, de 1944, medindo 180 x 220 cm. Coleção MASP; 3) painel a óleo sobre tela “Criança Morta”, de 1944, medindo 180 x 190 cm. Coleção MASP; 4) pintura a óleo sobre tela “Criança Morta”, de 1945, medindo 179 x 160 cm. Coleção Fonds National d’Art Contemporain, de Paris – França.

<sup>43</sup> PORTINARI, Cândido. **Sentido social del arte**. Buenos Aires: Centro de Estudantes de Belas Artes, CEBA, 1947. 22 p.il.

<sup>44</sup> Richard Sennet, em seu livro “O declínio do homem público”, asseverou: “A história das palavras ‘público’ e ‘privado’ é uma chave para se compreender essa transformação básica em termos de cultura ocidental. As primeiras ocorrências da palavra ‘público’ em inglês identificam o ‘público’ como bem comum na sociedade [...] ‘privado’ foi empregado para significar privilegiados, um alto escalão do governo. Perto do século XVIII a oposição entre ‘público’ e ‘privado’ era matizada de modo mais semelhante ao seu uso atual. ‘Público’ significava aberto à observação de qualquer pessoa, enquanto ‘privado’ significava uma região protegida da vida, definida, definida pela família e pelos amigos [...] O sentido de quem era o ‘público’ ampliou-se no século XVIII, tanto em Paris quanto em Londres. Na época em que a palavra ‘público’ já havia adquirido seu significado moderno, portanto, ela significa não apenas uma região da vida social localizada em separado do âmbito da família e dos amigos íntimos, mas também que esse domínio público dos conhecidos e dos estranhos incluía uma diversidade relativamente grande de pessoas”. Isto, devido aos espaços de sociabilidade que se abriam em função da modernidade, como cafês, teatros, boulevares, etc. In: SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 30-31.

<sup>45</sup> HABERMAS, JÜRGEN. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 14.

<sup>46</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. Arte nos espaços públicos: o metrô de São Paulo. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte/São Paulo: C/Arte/FAPESP, 1998. p. 87-104.

<sup>47</sup> FABRIS, Cândido Portinari, p. 82-83.

<sup>48</sup> **Celso Antônio de Menezes** (1896-1984). Escultor e professor da ENBA. Estudou em Paris na Academia da Grande Chaumière, onde foi aluno de Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929), que por sua vez foi discípulo de Auguste Rodin. Lecionou no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Dentre as suas obras destacam-se “Monumento do Café”, em Campinas; as estátuas para o prédio do Ministério da Educação, “Mulher Reclinada” e “Mulher Ajoelhada”; “O Trabalhador” para o Ministério do Trabalho, além de bustos e cabeças de bronze de Gustavo Capanema, Manuel Bandeira e Getúlio Vargas.

<sup>49</sup> Todas as citações do caso Capanema/Celso Antônio estão em LISSOVSKY; SÁ, **op. cit.**, p. 224-232.

“**Le Penseur**” (O Pensador) compõe a obra-prima de Auguste Rodin, “A Porta do Inferno”. Feita em bronze, datada de 1880-1881, medindo 71,5 x 58 cm, pertence ao Museu Rodin, em Paris.

<sup>50</sup> Vide **Catálogo da Exposição “Antoine Bourdelle – esculturas”**, com curadoria de Véronique Gautherin e projeto de Emanuel Araújo. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1995.

<sup>51</sup> Carta de Le Corbusier para Gustavo Capanema, datada de Paris, 30 de dezembro de 1937. In: SCHWARTZMAN, **op. cit.**, p. 351-352

<sup>52</sup> Entrevista de Celso Antônio para a Série Depoimentos do Projeto Portinari, realizada no Rio de Janeiro, em 29 de março de 1983. DE-15, p. 10.

<sup>53</sup> KNAUSS, Paulo. O homem brasileiro possível – Monumento da Juventude Brasileira. In: \_\_\_\_\_. (Coord.). **Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 41-42.

<sup>54</sup> CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990. p. 17.

<sup>55</sup> A Lapa foi um famoso bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro, reduto da conhecida “malandragem carioca” – tão bem representada por Madame Satã e Moreira da Silva -, batizada pelo escritor Luís Martins de “Montmartre carioca”, numa alusão à vida mundana do bairro parisiense repleto de ateliês de artistas, cabarés, bares e cafês. No início da década de 1930, Portinari morou e tinha seu *atelier* nesse bairro, na Rua Teotônio Regadas, n.º 34, onde hospedou o pintor Fuojita.

Sobre o bairro da Lapa carioca, vide as visões dos escritores: LUSTOSA, Isabel (Org.) **Lapa do desterro e do desvario: uma antologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 225 p.il.

<sup>56</sup> **Francisco José Oliveira Vianna** (1883-1951). Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e foi professor da mesma Faculdade. Autor entre outras obras de “Populações Meridionais do Brasil” (o 1º volume é de 1920 e o 2º volume é de 1952), “Instituições Políticas Brasileiras” (1949) e “Raça e Assimilação” (1932). Pertenceu aos quadros do IHGB e da ABL. Vide BASTOS, Elide Rugai; MORAES, João Quartim de (Orgs.) **O pensamento de Oliveira Vianna**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

---

**Edgard Roquette Pinto** (1884-1954). Antropólogo, formado em Medicina no Rio de Janeiro, professor do Museu Nacional. Realizou expedições etnográficas nas regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil, uma das quais com o Marechal Rondon. Introdutor da radiodifusão no Brasil e idealizador do Instituto Nacional do Cinema Educativo. Membro da ABL e do IHGB.

**Juvenil da Rocha Vaz** (1881-1964). Formado em Medicina pela Faculdade Nacional, médico da Assistência aos Alienados do Brasil entre 1909 a 1919, docente da cadeira de Clínica Médica da Faculdade de Medicina, Diretor da Assistência Municipal do Distrito Federal, Diretor da Liga Brasileira contra a Tuberculose e Presidente da Associação Hospitalar do Brasil.

**Álvaro Fróis da Fonseca** (1890-?). Não foram encontrados dados bio-bibliográficos desse “homem de ciência”.

<sup>57</sup> LISSOVSKY, *op. cit.*, p. 237-238.

<sup>58</sup> Neste trabalho foi usada a seguinte edição: OLIVEIRA VIANNA, Francisco José. **Populações meridionais do Brasil**. Belo Horizonte/Niterói: Itatiaia/EDUFF, 1987. (Col. Reconquista do Brasil, v. 107-108)

<sup>59</sup> Vide análise de BRANDÃO, Gildo Marçal. Oliveira Vianna – Populações meridionais do Brasil. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **Introdução ao Brasil: um banquete no trópico**. São Paulo: Ed. do SENAC, 2001. v. 2. p. 301-325.

<sup>60</sup> Neste trabalho foi usada a seguinte edição: OLIVEIRA VIANNA, Francisco José. **Raça e Assimilação**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. 206 p. Todas as citações são desta edição.

<sup>61</sup> Neste trabalho foi usada a seguinte edição: ROQUETTE-PINTO, Edgard. **Ensaio de Antropologia Brasileira**. 3. ed. São Paulo/Brasília: Companhia Editora Nacional/Ed. da Universidade de Brasília, 1982. 122 p. (Coleção Temas Brasileiros, v. 37). Todas as citações são desta edição.

<sup>62</sup> A **eugenia** foi criada no século XIX, por Francis Galton, cujo termo quer dizer “boa geração”. Esse conceito, que implicou uma política social, estabelecia que só havia uma maneira de lidar com o fenômeno da diferença era “cuidar da raça”. Pode ser considerada: um conjunto de idéias e práticas relativas a um “melhoramento da raça humana”, enquanto ramo da medicina social, atacava os males sociais pelos efeitos causados à “degeneração da espécie” e ao “abastardamento da raça”. Segundo os pressupostos eugênicos, a hereditariedade determinaria o destino do indivíduo, daí “adequar” as uniões conjugais de maneira que tenham uma prole sadia e perfeita deveria se inscrever numa empresa de saneamento biológico, regeneração moral do homem e, especialmente, da mulher que, segundo Renato Kehl – o baluarte da eugenia no Brasil – defendê-la quando grávida, “é cultivar a sementeira nacional, é proteger o futuro”. **Renato Kehl** (1889-?). Médico formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Um dos mais ardorosos defensores da eugenia, fundador da Sociedade Eugênica de São Paulo (1918), do Boletim de Eugenia (1929) e da Comissão Brasileira de Eugenia (1931). Autor das seguintes obras: “Eugenia e Medicina Social” (1923), “A cura da fealdade” (1922), “Dicionário popular de medicina de urgência” em co-autoria com Eduardo Monteiro; e de alguns “manuais de eugenia”: “A fada higia: livros de leituras de higiene”, “Como escolher um bom marido: conselhos às moças brasileiras”, “Como escolher uma boa esposa: conselhos aos jovens”, “Formulário da beleza: livro da divulgação sobre questões de higiene, eugenia e cosmética”, “Livro do chefe da família: para registro genealógico”. Sobre a eugenia, vide: SCHWARCZ, Lilia Moritz. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ; QUEIROZ (Orgs.) *op. cit.*, p. 169; MACIEL, Maria Eunice. A Eugenia no Brasil. In: **Anos 90**, Porto Alegre, UFRGS/Departamento de História, n. 11, jul. 1999. p. 121-143; RAMOS, Maria Bernardete. A medicalização do sexo ou o amor perfeito. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História, 1999. (Exemplar mimeografado).

<sup>63</sup> SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 96.

<sup>64</sup> FABRIS, Annateresa. Arte e política: algumas possibilidades de leitura. In: \_\_\_\_\_. FABRIS, Annateresa (Org.) **Arte & Política**, p. 15-16.

<sup>65</sup> **Osirarte** – ateliê de azulejos artísticos, criada em 1940, por Paulo Cláudio Rossi Osir (1890-1959). Osir foi pintor, arquiteto e idealizador cultural. A Osirarte trabalhou para os arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Rino Levi e para os artistas plásticos Cândido Portinari e Roberto Burle Marx. Trabalharam na pintura dos azulejos: Mário Zanini (1907-1971) e Alfredo Volpi (1896-1988), ambos egressos do “Grupo Santa Helena” e depois, da “Família Artística Paulista”. Além, de Hilde Weber (1913-1994), Gerda Brentani, Virgínia Artigas, Giuliana Segre Giorgi, Maria Wochnick, E. L. Germek, Moretti, César Lacanna, Ernesto de Fiori e Burle Marx. Na década de 1950, possivelmente trabalharam Franz Krajcberg, Caribe e Paolo Maranca. A Osirarte confeccionou azulejos sob encomenda de Portinari para o prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro e para a Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Os azulejos eram queimados em fábricas como nas Indústrias Reunidas Matarazzo e na Fábrica Santa Catarina, dos irmãos Ranzini. Sobre a Osirarte, vide Catálogo da Exposição “**Osirarte – pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani**”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985.

<sup>66</sup> Sobre os azulejos da Osirarte, vide RIBEIRO, Niura A. L. **Rossi Osir** – Artista e idealizador cultural. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas/ECA/USP, 1995. 2 v.

<sup>67</sup> LEMOS, Carlos A. C. Azulejos Decorados na modernidade arquitetônica brasileira. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n.º 20, 1984. p. 171.

<sup>68</sup> LISSOVSKY, **op. cit.**, p. 272.

<sup>69</sup> LEMOS, **op. cit.**, p. 171.

<sup>70</sup> LISSOVSKY, **op. cit.**, p. 271.

<sup>71</sup> Arquivo Gustavo Capanema, série F. GC 34.10.19, pasta VI, doc. 3. In: LISSOVSKY, **op. cit.**, p.271.

<sup>72</sup> RIBEIRO, **op. cit.**, p. 195-196. O filme do Cine-Jornal Brasileiro, do DIP, sob o título: “**No Museu Nacional de Belas Artes: uma exposição de azulejos brasileiros**” apresenta o artista Paulo Rossi Osir conversando animadamente com alguns visitantes da exposição. Encontra-se na Cinemateca Brasileira, com o registro nº VV00420, localizada na cidade de São Paulo.

<sup>73</sup> Segundo depoimento de Hilde Weber (1913-1994), que consta do Catálogo da Exposição “**Osirarte** – pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Bretani”. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1985.

<sup>74</sup> Os filmes para o Cine-Jornal Brasileiro, filmados e editados pelo Departamento Nacional de Propaganda e pelo seu sucessor o DIP, são os seguintes: 1) VV0025OM – “Um grande pintor nacional: a grande manifestação de intelectuais a Cândido Portinari” (v. 1, 1941, n.º 60); 2) VV00667M – “Artes Plásticas: Cândido Portinari regressa dos Estados Unidos”; 3) “Pintura Brasileira: 270 trabalhos do pintor Cândido Portinari” [DNP, nov. 1939, filme sonoro, 16 mm, 3 min., P&B]. Os dois primeiros encontram-se na Cinemateca Brasileira, em São Paulo e o último, encontra-se uma cópia no Projeto Portinari.

<sup>75</sup> LISSOVSKY, **op. cit.**, p. XXV.

#### RELAÇÃO DAS ESCULTURAS DO PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA:

TÍTULO	AUTOR	TIPO/MATERIAL	ALT(cm)	DATA	LOCALIZAÇÃO
PROMETEU	J. Lipschitz	Relevo pleno / bronze	194	1944	Térreo/S.Conf.Fach.N
MOÇA DE PÉ	Bruno Giorgi	Estátua / mármore travertino	199	1945**	Térreo/Hall Ministro
MONUMENTO À JUVENTUDE	Bruno Giorgi	Estátua / granito cinza	435	1947	Térreo/Jardins
GONÇALVES DIAS	Bruno Giorgi	Cabeça / mármore travertino	63	1945**	2º sl/S.Conf.
CASTRO ALVES	Bruno Giorgi	Cabeça / mármore travertino	65	1945**	2º sl/S.Conf.
OSWALDO CRUZ	Bruno Giorgi	Cabeça / mármore travertino	64	1945**	2ºp/s.205– S. Portinari
MACHADO DE ASSIS	Bruno Giorgi	Cabeça / mármore travertino	64	1945**	2ºp/s.205– S. Portinari
RUY BARBOSA	Bruno Giorgi	Cabeça / mármore travertino	65	1945**	2ºp/s.205– S. Portinari
JOSÉ DE ALENCAR	Bruno Giorgi	Cabeça / mármore travertino	61	1945**	2ºp/s.205– S. Portinari
HOMERO	Bruno Giorgi	Cabeça / gesso	53	1944	5º p / s.516 – Plenário
VIRGÍLIO	Bruno Giorgi	Cabeça / gesso	53	1943	5º p / s.516 – Plenário
CAMÕES	Bruno Giorgi	Cabeça / mármore travertino	67	1945**	5º p / Hall Principal
MULHER RECLINADA	Celso Antônio	Estátua / granito cinza	134	1940	2º sl / S. Exposições
GETÚLIO VARGAS	Celso Antônio	Busto / mármore branco	92	1945	Térreo / Hall Principal
MULHER AJOELHADA	Celso Antônio*	Estatueta / granito cinza	80	1945**	8º p / s.801
GUSTAVO CAPANEMA	Celso Antônio	Cabeça / bronze	50	1950	2º p / s.207
MULHER SENTADA	A. Janacopulos	Estátua / granito vermelho	213	1945**	2º p / Terraço-Jardins
PROFETA ISAÍAS	Répl. Aleijadinho	Estátua / pedra sabão	202	1945**	2º p / S. Espera
SANTA LUZIA	Não Identificado	Imagem/madeira policromada	87	Séc XIX	4º p / Biblioteca
MESTRE RUY	Honório Peçanha	Estatueta / bronze	27	1944	2º p / s.207
GETÚLIO VARGAS	Leão Veloso	Cabeça / granito róseo	63	1939	2º sl / At. Restauração

Fonte: PRPPC/ IPHAN

\* Não assinada ( ou datada ) : autoria ( ou data ) comprovada

\*\* Anterior à

#### OS AFRESCOS DOS CICLOS ECONÔMICOS E A CULTURA HISTORIOGRÁFICA BRASILEIRA

<sup>1</sup> Carta de Gustavo Capanema a Cândido Portinari, datada do Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1942. In: SCHWARTZMAN, Simon et alii. **Tempos de Capanema**. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/Paz e Terra, 1984. p. 347-348.

<sup>2</sup> PEREIRA, André Ricardo. A criança no Estado Novo: uma leitura na longa duração. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo: ANPUH-Humanitas, n.º 38, v. 19, 1999. p.169-198.

<sup>3</sup> A opinião de Capanema sobre o tema dos afrescos, podem ser encontrados na entrevista do então Deputado Gustavo Capanema ao Professor Flávio Motta, realizada no Rio de Janeiro, em 29 de janeiro de 1964. Vide Arquivo Flávio Motta, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo.

Sobre o “trabalhador-cidadão”, vide DUARTE, Adriano Luiz. **Cidadania e exclusão**: Brasil 1937-1945. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999. p.103. Sobre o samba durante o Estado Novo, vide MATOS, Cláudia

---

Neiva de. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 107-127.

<sup>4</sup> WEHLING, Arno. **A invenção da História**: estudos sobre o historicismo. Rio de Janeiro/Niterói: Ed. da Universidade Gama Filho/Ed. da UFF, 1994. p. 158-168.

<sup>5</sup> WEHLING, Arno. **Estado, História, Memória**: Varnhagen e a construção da identidade nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 203.

<sup>6</sup> Para uma análise mais detalhada da obra de Antonil, vide SILVA, Janice Theodoro da. André João Antonil – Cultura e opulência do Brasil. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.). **Introdução ao Brasil**: um banquete no trópico. 2. ed. São Paulo: Ed. do Senac, 1999. p. 55-73.

<sup>7</sup> DIEHL, Astor Antônio. **A Cultura Historiográfica Brasileira**: do IHGB aos anos 30. Passo Fundo: EDIUPF, 1999. p. 52-59.

<sup>8</sup> IGLÉSIAS, Francisco. **Historiadores do Brasil**: capítulos de historiografia brasileira. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/Ed. da UFMG, 2000. p. 121.

<sup>9</sup> PESAVENTO, Sandra. Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana; IOKOI, Zilda (Orgs.). **História**: Fronteiras – Anais do XX Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH/Humanitas, 1999. p. 822.

<sup>10</sup> RODRIGUES, José Honório. Prefácio à 4ª edição. In: ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de História Colonial (1500-1800)**. 4. ed. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu/Livraria Briguiet, 1954. p. 29.

<sup>11</sup> NOVAIS, Fernando. Prefácio. In: ABREU, João Capistrano de. **Chapters of Brazil's Colonial History 1500-1800**. New York: Oxford University Press, 1997. p. XIV. Vide ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. **Historiografia Luso-Brasileira Contemporânea**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 33-40; VAINFAS, Ronaldo. Capistrano de Abreu – Capítulos de História Colonial. In: MOTA, Lourenço Dantas. **Introdução ao Brasil: um banquete no trópico**. 2. ed. São Paulo: Ed. do Senac, 1999. p. 171-189.

<sup>12</sup> Sobre o conceito de Documento/Monumento, vide LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: **Enciclopédia Einaudi**, Lisboa: Casa da Moeda, 1984, v. 1. p. 95-106

<sup>13</sup> VAINFAS, **op. cit.**, p. 189; GOMES, Ângela de Castro. **História e Historiadores**: a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. p. 56-65.

<sup>14</sup> **Friedrich Meinecke** (1862-1954). Estudou nas universidades de Bonn e de Berlim, foi professor de História em Estrasburgo (1901), em Freiburg (1906) e em Berlim (1914-1928), trabalhou na administração dos arquivos prussianos (1887-1901), editor da “Historische Zeitschrift” (1893-1935), presidente da Historische Reich Kommission (1930), publicou uma série de estudos históricos e políticos: “A época do levante alemão” (1906), “Cosmopolitismo e Estado Nacional” (1908), “A idéia da razão de Estado na História Moderna” (1936), “A gênese do historicismo” (1936).

<sup>15</sup> IGLÉSIAS, **op. cit.**, p. 91

<sup>16</sup> A monografia de Carl Friederich Von Martius, intitulada “**Como se deve escrever a História do Brasil?**” (1843), com tradução de Wilhelm Schüch, publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no tomo 6, em 1845, nas páginas 381 a 403.

<sup>17</sup> GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Vértice, n.º 1, 1988. p. 5-27.

<sup>18</sup> LISBOA, Karen Macknow. **A Nova Atlântida de Spix e Martius**: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820). São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997. p. 201-209.

<sup>19</sup> VAINFAS, **op. cit.**, p. 176.

<sup>20</sup> **Leopold von Ranke** (1795-1886), criador do historicismo alemão, autor de uma História Mundial da Europa e que contribuiu com a noção científica de História. Sobre Ranke, vide HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **Ranke**. São Paulo: Ática, 1979. (Col. Grandes cientistas sociais, 8)

<sup>21</sup> WEHLING, **Estado, História e Memória**, p. 43 e WEHLING, **A invenção da história**, p. 61

<sup>22</sup> ODALIA, Nilo. **As formas do mesmo**. Araraquara: Tese de Livre-Docência em História/UNESP, 1979. p. 23.

SCHAPOCHNIK, Nelson. **Letras de Fundação**: Varnhagen e Alencar – Projetos de narrativa instituinte. São Paulo: Dissertação de Mestrado em História/USP, 1992. p. 130-175.

<sup>23</sup> FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **A alma do tempo**: memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. p. 361. Afonso Arinos dividiu “**Síntese da História Econômica do Brasil**”, da seguinte maneira: 1. Breve introdução ao curso; 2. O Pau-Brasil e os seus comércios anclares; 3. O ciclo do açúcar; 4. O Tabaco; 5. A criação de gado; 6. O ouro; 7. O diamante; 8. O ciclo do café; 9. O ciclo industrial.

<sup>24</sup> IGLÉSIAS, **op. cit.**, p. 139-142. Simonsen dividiu sua “**História Econômica do Brasil – 1500-1820**” em dois tomos. O primeiro tomo apresentou-se com a seguinte divisão: Capítulo I: Introdução e Antecedentes; Capítulo II: Fases econômicas de Portugal e Espanha; Capítulo III: Aproveitamento econômico das terras de Santa Cruz; Capítulo IV: Políticas Coloniais; Capítulo V: O ciclo do açúcar; Capítulo VI: A mão de obra

---

servil no período colonial; Capítulo VII: Outros fatores econômicos da ocupação da terra: a pecuária; Capítulo VIII: Ainda a pecuária: sua contribuição para a formação unitária do Brasil; Capítulo IX: Os fundamentos políticos da expansão paulista. O segundo tomo tem a seguinte divisão: Capítulo I: Ciclo da mineração; Capítulo II: Ciclo da mineração (2ª parte); Capítulo III: Os fundamentos econômicos da ocupação do Amazonas; Capítulo IV: O comércio do Brasil na era colonial; Capítulo V: D. João VI no Brasil; Capítulo VI: Autonomia econômica e soberania política.

Sobre a Escola Livre de Sociologia e Política, vide: KANTOR, Íris et alii. **A Escola Livre de Sociologia e Política**: anos de formação 1933-1953. São Paulo: Escuta/FAPESP, 2001.

<sup>25</sup> O texto de “**Síntese da história econômica do Brasil**” foi publicado na revista de variedades “**Vamos Lêr!**” [Ano III, n.º 117, de 27 de outubro de 1938], consta das notas tipográficas que foi reproduzido do **Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio**.

<sup>26</sup> HOLANDA, Guy de. **Programas e compêndios de história para o ensino secundário brasileiro: 1931-1956**. Rio de Janeiro: MEC/INEP, 1957. p. 289-291.

<sup>27</sup> FARIA, Sheila de Castro. Ciclos Econômicos. In: VAINFAS, Ronaldo (Dir.) **Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 116-118

<sup>28</sup> MELLO E SOUZA, Laura. Aspectos da Historiografia da Cultura sobre o Brasil Colonial. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.) **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto/USF, 1998. p. 24

<sup>29</sup> Mário de Andrade assim descreveu em carta a Alceu Amoroso Lima, a leitura do segundo tomo da obra-prima de Theodor Koch-Grünberg “**Mythen und legenden der Taulipang und Arekuna Indianer**” (Berlim, 1916 e 2ª edição Stuttgart, 1924) [a versão em língua portuguesa do segundo tomo foi traduzida por Henrique Roenick, revisada por M. Cavalcanti Proença e prefaciada por Herbert Baldus, foi publicada sob o título “**Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuna**” na revista do Museu Paulista, São Paulo, v. VII, 1953, p. 9-202.], que funcionou como força motriz para a criação de Macunaíma: “No geral meus atos e trabalhos são muito conscientes por demais pra serem artísticos. Macunaíma não. Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo Koch-Grünberg percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico [...]. In: FERNANDES, Lygia (Org.) **71 cartas de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: São José, s.d. p. 31. Sobre este etnógrafo, vide BALDUS, Herbert. **Bibliografia crítica da etnologia brasileira**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. p. 340-353.

<sup>30</sup> Aqui, foram usadas as seguintes edições: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Desenvolvimento da civilização material no Brasil**. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1971.

<sup>31</sup> Sobre a vida e a obra de Sérgio Buarque de Holanda, vide: NOVAIS, Fernando. Prefácio à terceira edição de **Caminhos e fronteiras** (São Paulo: Companhia das Letras, 1994); **3º Colóquio UERJ: Sérgio Buarque de Holanda** (Rio de Janeiro: Imago, 1992); MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de (Org.) **Seminário Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil**. (São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998); DIAS, Maria Odila Leite da Silva (Org.) **Sérgio Buarque de Holanda, historiador**. (São Paulo: Ática, 1985. Col. Grandes Cientistas Sociais, 8); WOLFF, Cristina Scheibe. Sérgio Buarque de Holanda: Fronteiras, Natureza e Cultura. In: **Fronteira**: revista catarinense de história. Florianópolis: UFSC/Departamento de História, n.º 6, 1998. p. 95-108.

No ano de 2002 comemorou-se o centenário de nascimento de Sérgio Buarque de Holanda, várias instituições culturais marcaram a data com eventos e algumas revistas científicas e culturais dedicaram números especiais ao homem e a sua obra.

<sup>32</sup> Arquivo Gustavo Capanema – GC 34.10.19. CPDOC/FGV

<sup>33</sup> Arquivo Gustavo Capanema – GC 34.10.19f. CPDOC/FGV

<sup>34</sup> Carta de Cândido Portinari para Gustavo Capanema, datada de Brodowski (ilegível). In: SCHWARTZMAN, **op. cit.**, p. 345.

<sup>35</sup> GOMES, **op. cit.**, p. 145

<sup>36</sup> HORTA, José Silvério Baía. **O Hino, o Sermão e a ordem do dia**: a educação no Brasil (1930-1945). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994. p. 178

<sup>37</sup> ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996; THOMPSON, AnaLucia. **A fábrica de heróis**: uma análise dos heróis nacionais nos livros didáticos de história do Brasil. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRJ/Museu Nacional, 1989.

<sup>38</sup> DUARTE, Luiz Fernando. Três ensaios sobre pessoa e modernidade. In: **Boletim do Museu Nacional**, Rio de Janeiro: n.º 41, 1983. p. 21

<sup>39</sup> Maria Eunice Maciel assim distinguiu os chamados “grandes vultos”, o “herói”, do “homem ilustre”: “Em relação aos “grandes heróis”, aos que acedem a uma posição de heróis nacionais, o processo pode ser diferente, pois não é, necessariamente, a morte em ação que lhes confere este papel (bem que,

freqüentemente, estas homenagens sejam póstumas, ou seja, a morte não está ausente), mas uma atuação de liderança ou uma ação excepcional. Cabe aqui diferenciar entre os assim chamados “grandes vultos”, o “herói” do “homem ilustre”. Se um se define por uma ação excepcional que os distingue dos demais, o outro torna-se notável por qualidades consideradas dignas de louvor. Porém, a celebridade pode advir em decorrência do poder. Neste caso enquadram-se tanto os chefes de Estado, cujo passado se confunde com a história do país, num extremo, como os detentores de poderio local. É neste campo que particularmente ocorrem as falsificações da história e a manipulação deliberada dos fatos. Referir-se aos “grandes” – heróis, ilustres e poderosos – é remeter-se a recortes e classificações. Quem é que os escolheu, em função de que, qual discurso está a eles associado? O que representam? Qual o seu significado? In: MACIEL, Maria Eunice. Procurando o imaginário social: apontamentos para uma discussão apud FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio P. (Orgs.) **Mitos e heróis: construção de imaginários**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998. p. 81-82

<sup>40</sup> VELLOSO, Mônica. A literatura como espelho da nação. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Vértice, vol. 1, n.º 2, 1988. p. 257-261

<sup>41</sup> ABREU, **op. cit.**, p. 87

<sup>42</sup> THOMPSON, **op. cit.**, p. 24

<sup>43</sup> CORADINI, Odaci Luiz. Panteões, iconoclastas e as ciências sociais. In: FÉLIX; ELMIR, **op. cit.**, p. 229-230

<sup>44</sup> GC 36.03.24/1 (VII), Arquivo Gustavo Capanema – CPDOC/FGV. In: HORTA, **op. cit.**, p. 200

<sup>45</sup> HORTA, **op. cit.**, p. 158

<sup>46</sup> FEBVRE, Lucien. **Honra e Pátria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 152

<sup>47</sup> REZNIK, Luiz. **Tecendo o amanhã** – a história do Brasil no ensino secundário: programas e livros didáticos 1931 a 1945. Niterói: Dissertação de Mestrado em História/UFRJ, 1992. p. 106

<sup>48</sup> **Id.**, p. 107

<sup>49</sup> Charles Maurras (1868-1952) intelectual católico francês, ideólogo de L’Action Française

<sup>50</sup> REZNIK, **op. cit.**, p. 107

<sup>51</sup> BREUILLY, John. Abordagens do nacionalismo. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.) **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 160.

Sobre a questão nacional, vide ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989; HOBBSBAWM, Eric J. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

<sup>52</sup> Luiz Reznik apontou as diferenças entre os modelos revolucionários francês: que corresponde à noção de vontade geral expressa na forma de contrato; e o romântico: exaltado nas obras de Herder e Fichte, baseado num sentimento de pertencimento a um “povo”, herança da raça, da língua, da história e fundamento de uma comunidade, não de uma sociedade. In: REZNIK, **op. cit.**, p. 174

<sup>53</sup> ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d’Água, 1992. p. 17-75.

<sup>54</sup> ABUD, Kátia Maria. Os programas de História do Brasil na escola secundária. In: **Anais do II Encontro “Perspectivas do Ensino de História”**. São Paulo: FEUSP, 1996. p.46

<sup>55</sup> Segundo Needell, entre as instituições formais da elite carioca estava o Colégio Pedro II: “Sem dúvida, a lista de professores impressiona, incluindo alguns dos maiores nomes das letras, das ciências e da história brasileira do século XIX: barão de Tautphoeus, Silvio Romero, Capistrano de Abreu, Carlos de Laët, Paulo de Frontin, João Ribeiro, Joaquim Caetano, o barão Homem de Mello, Joaquim Manuel de Macedo, Gonçalves Dias, o barão do Rio Branco e Coelho Neto.” In: NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 77

<sup>56</sup> WEHLING, **Estado, História, Memória...**, p. 212-213

<sup>57</sup> **Id.**, p. 213. Sobre o manual oitocentista de Joaquim Manuel de Macedo, intitulado “**Lições de História do Brasil**”, lançado em dois volumes em 1861 e 1863, vide MELO, Ciro Flávio de Castro Bandeira de. **Senhores da História: a construção do Brasil em dois manuais didáticos de História na segunda metade do século XIX**. São Paulo: Tese de Doutorado/FEUSP, 1997. 295 p. il.; BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Livro didático e conhecimento histórico: uma história do saber escolar**. São Paulo: Tese de Doutorado em História/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 1993. 369 p.il.

<sup>58</sup> Entrevista concedida pelo Deputado Gustavo Capanema ao Professor Flávio Motta, na cidade do Rio de Janeiro, em 29 de janeiro de 1964. Arquivo FAU/USP.

<sup>59</sup> Portinari pintou os tipos regionais para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de New York, de 1939. Os painéis foram 1) “Cena Gaúcha” (1939), painel à têmpera sobre tela, medindo 3,15 x 3,45 m. Coleção Ministério das Relações Exteriores; 2) “Jangadas do Nordeste” (1939), painel à têmpera sobre tela, medindo 3,10 x 3,47m. Coleção Ministério das Relações Exteriores; 3) “Noites de São João” (1939), painel à têmpera sobre tela, medindo 3,15 x 3,45m. Coleção do Museum of Modern Art (MOMA), de New York, destruída em incêndio ocorrido no MOMA, em 1958. Os dados são do Projeto Portinari.

<sup>60</sup> Clarival do Prado Valladares dissera em entrevista para a série Depoimentos do Projeto Portinari, que os painéis de “O Cruzeiro” [datam de 1954 e 1956, percorrem os assuntos: O Descobrimento, Anchieta comendo o poema à Virgem na Praia de Itanhaém, Bandeirantes, Gaúchos, Frevo, Jangada do Nordeste, Seringueiros, Bumba-Meu-Boi, Vaqueiros do Nordeste, Samba, Baianas e Garimpo em Minas Gerais]: “me deram a primeira oportunidade de verificar a frequência de incoerências, de erros de dados anatômicos e históricos na obra de Portinari. [...] Assinalei num artigo na revista Realidade a frequência dos erros espontâneos que surgem na vida de vários pintores. Portinari, nessa relação de verdade factual, foi campeão absoluto nisso. Porque o que interessava a ele era a verdade pictórica. (...) Num quadro em que ele representa o Anchieta, feito para O Cruzeiro [“Anchieta”, da série Cenas Brasileiras, feito para a sede da revista O Cruzeiro, em 1956], tem uma tonsura de franciscano, e ele era jesuíta, tinha cabelo grande. Mas ali ele pôs a tonsura como necessidade pictórica de expressar. Ficaria muito esquisito botar um homem de cabeleira, ali”. In: Entrevista de Clarival do Prado Valladares para a série Depoimentos do Projeto Portinari. DE-12, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em 3 de fevereiro e 1º de março de 1983. p. 13-14.

<sup>61</sup> Portinari contou ao líder comunista Luís Carlos Prestes, que Capanema costumava dizer ao pintor: “Veja se não é possível fazer o retrato do Duque de Caxias”. E, o pintor respondia: “Ministro, se o senhor quiser, eu posso fazer. Mas eu vou para a cadeia e o senhor também” (risos). O líder comunista concluiu: “Imagine o que ele queria fazer, não é? Disse que iria para a prisão e o ministro também iria”. In: Entrevista de Luís Carlos Prestes para a série Depoimentos do Projeto Portinari, DE-11, realizada no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1983. p. 26-27.

<sup>62</sup> FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990. p. 138-139.

<sup>63</sup> **Georges Bernanos** (1888-1948). Bacharel em Direito. Romancista, jornalista, escritor católico. Escreveu nas revistas “Action Française” e “L’Avant-Garde de Normandie”. Após uma polêmica e o rompimento com Charles Maurras (1868-1952) [líder da Action Française], mudou-se para Palma de Mallorca, retornando a França quando eclodiu em 1936, a Guerra Civil Espanhola. Durante a Segunda Guerra Mundial, morou numa fazenda de Virgílio de Melo Franco no interior de Minas Gerais; com o fim do conflito retorna à França, mas desiludido se estabelece na Tunísia. Entre seus livros, consta “Sous le soleil de satan” (1926); “La joie” (1929); o livro considerado sua obra-prima “Journal d’un Cure de Campagne” (1936) [Diário de um pároco de aldeia], sendo que este livro foi premiado pela Academia Francesa e transformado em filme por Robert Bresson; “Nouvelle Histoire de Mouchette” (1937); “Monsieur Ouine” (1943); “Les Grands Cimitières sous la lune” (1938), este livro foi um libelo contra o regime de Francisco Franco na Espanha e marca a ruptura de Bernanos com a direita da Action Française; sua obra teatral foi publicada postumamente, sob o título “Dialogue des Carmelites” (1949); publicou um ensaio “Lê grande peur des biens pensants” (1931), no qual fez uma análise crítica da burguesia católica. Sobre este intelectual, vide: WINOCK, Michel. Os grandes cemitérios sob a lua. In: \_\_\_\_\_. **O século dos intelectuais**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 383-394

<sup>64</sup> BITTENCOURT, Circe. Livros didáticos entre textos e imagens. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O saber histórico na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998. p. 77

<sup>65</sup> REZNIK, **op. cit.**, p. 256-257.

<sup>66</sup> SALLES, Ricardo. **Nostalgia Imperial**: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 19-40. Antônio Soares Amora, analisando “Noções de corografia brasileira”, preparado por Joaquim Manoel de Macedo para a Exposição de Viena de 1873 e que buscava traçar um panorama completo do Império brasileiro, considera que o texto explicitava “mitos” nacionais característicos do nosso romantismo. Destes, “pelo menos oito merecem particular referência, pois foram os mais atuantes na consciência coletiva do país”. Resumidamente, estes mitos seriam: 1) grandeza territorial do Brasil; 2) magestade e opulência de sua natureza; 3) igualdade de todos os brasileiros; 4) benevolência, hospitalidade e grandeza do caráter do povo; 5) grande virtude dos costumes patriarcais; 6) invulgares qualidades afetivas e morais da mulher brasileira; 7) alto padrão da civilização brasileira; 8) privilegiada paz do país num mundo dominado pelas lutas políticas e sociais. Muitos desses mitos permaneceram no imaginário brasileiro e no substrato de crenças de muitos brasileiros, como a grandeza territorial e a magestade da natureza como índices de um futuro promissor para o país, a cordialidade do povo.

## **O BRASIL DE PORTINARI: A TERRA E O HOMEM**

<sup>1</sup> Carta de Cândido Portinari para Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1944. CO-5801/Projeto Portinari.

<sup>2</sup> MELLO E SOUZA, Gilda. Pintura Brasileira Contemporânea: os precursores. In: \_\_\_\_\_. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 224-225.

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário de. Tarsila. In: **Diário Nacional**, São Paulo, 21 dez. 1927 apud AMARAL, Aracy (Org.). **Correspondência**: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001. p. 131.

<sup>4</sup> **Id.**, p. 135.

<sup>5</sup> **Ibid.**, p. 132.

<sup>6</sup> Entrevista de Flávio de Aquino para a série Depoimentos do Projeto Portinari, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em 1º de novembro de 1983. DE-38, p. 27. O crítico estava se referindo ao pintor **Amedeo Modigliani** (1884-1920), grande retratista e autor de nus femininos. Sobre a retratística de Portinari, vide: MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 174 p. il.

<sup>7</sup> **Guernica** – painel pintado à têmpera sobre tela, medindo 3,54 x 7,82m. Localizado no Museo Reina Sophia, em Madrid, na Espanha. Esta obra foi pintada no “calor” da Guerra Civil Espanhola, quando a cidade basca de Guernica foi arrasada pelos bombardeios alemães à serviço do General Franco.

<sup>8</sup> GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: IUPERJ/Vértice, 1988. p. 210.

<sup>9</sup> **Café** (1934), medindo 130 x 195 cm. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Com este quadro Portinari conquista a Segunda Menção Honrosa, distinção obtida no ano anterior por Salvador Dalí e dois anos depois por Kokoschka.

<sup>10</sup> LEHMKUHL, Luciene. **Entre a tradição e a modernidade: o Café e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português**. Florianópolis: Tese de Doutorado em História Cultural/UFSC, 2002. p. 160-170.

<sup>11</sup> Raymond Williams, assim coloca a oposição cidade/campo: “[...] Já vimos que com frequência uma idéia do campo é uma idéia da infância: não apenas as lembranças localizadas, ou uma lembrança comum idealmente compartilhada, mas também sensação da infância, de absorção deliciada em nosso próprio mundo, do qual, no decorrer do processo de amadurecimento, terminamos, nos distanciando e nos afastando, de modo que esta sensação e o mundo tornam-se coisas que observamos”. In: WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 397-398.

<sup>12</sup> **“O Paiz”**, jornal carioca diário fundado em 1º de outubro de 1884 por João José dos Reis Júnior. Teve sua circulação interrompida entre 24 de outubro de 1930 e 22 de novembro de 1933, e encerrou definitivamente suas atividades em 18 de novembro de 1934. O livro “Numa e Ninfa” de Lima Barreto retrata o proprietário do “O Paiz”, na personagem do jornalista “Fuas Bandeira”, como porta-voz do Palácio do Catete.

<sup>13</sup> Portinari enviou o retrato de Olegário Mariano para concorrer ao 35º Salão Anual de Belas-Artes: **“Retrato de Olegário Mariano”**, datado de 1928, medindo 1,98 x 0,65 m., Coleção MNBA. Sobre a retratística de Portinari e os retratos de Olegário Mariano, vide: MICELI, Sérgio. Os Anos 20: identidade profissional de um retratista acadêmico. In: MICELI, **op. cit.**, p.27-53.

Olegário Mariano Carneiro da Cunha (1889-1958). Poeta, político e diplomata. Ocupou a cadeira número 21 da ABL. Além da sua obra poética publicada em volumes e enfileirada nos dois volumes de “Toda uma vida de poesia” (1957), publicou nas revistas “Careta” e “Para Todos” sob o pseudônimo João da Avenida, uma seção de crônicas mundanas em versos humorísticos, mais tarde reunidos em dois livros “Bataclan” e “Vida-Caixa de Brinquedos”.

<sup>14</sup> Entrevista de Sérgio Buarque de Holanda concedida a Richard Graham para a “The Hispanic American Review”. In: **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, Rioarte/Fundação Rio, ano 3, n.º 6, 1987. p. 104. Entrevista de Antônio Callado concedida a Fernando Paiva para a “Folha de S. Paulo”, São Paulo, 20 jun. 1991. (Caderno Turismo, p. 13). Na entrevista Antônio Callado relatou: “Depois de dois anos e meio [em Londres] começou a me dar uma coisa, uma ausência dentro de mim. Não foi saudade [...]. Era uma vontade de conhecer o Brasil. Esse tipo de fixação passava pela leitura, tudo o que eu fazia era no sentido do rio Amazonas, do rio Xingu, do Nordeste. O que foi extraordinário foi essa saudade de um Brasil que eu não conhecia...”.

<sup>15</sup> ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2000. p. 57.

<sup>16</sup> O termo **“geração perdida”** – “une génération perdue” – foi utilizado pela primeira vez, numa observação da escritora Gertrude Stein para Ernest Hemingway. Porque, esta geração depositou uma grande esperança no futuro na virada do século XIX para o século XX, a qual ficou enterrada junto com a “Belle Époque” nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sobre a cidade de Paris na década de 1920, vide: SEIGEL, Jerrold. **Paris Boêmia: Cultura, política e os limites da vida burguesa – 1830-1930**. Porto Alegre: L&PM, 1992. 445 p. WISER, William. **Os anos loucos: Paris na década de 20**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 251 p. il. HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 236 p.

<sup>17</sup> FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 29.

<sup>18</sup> SEIGEL, **op. cit.**, p. 383.

<sup>19</sup> **Caio de Melo Franco** (1896-1955). Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Diplomata com atuação na Santa Sé, em Paris, em Haia e Londres. Dentre a sua obra literária destacam-se os volumes de poesias “Urna” (1917), “Vida que passa” (1924), “Cheiro de terra” (1949), “Os trinta e quatro cantos do meu espírito” (1929), em prosa publicou: “O inconfidente Cláudio Manuel da Costa”, “O parnaso obsequioso e as cartas chilenas” (1931) e “Via Latina” (1933).

<sup>20</sup> **Sotero Cosme** (1905-1978). Diplomata com atuação em Florença, Nova York e Paris. Conhecido como um dos melhores desenhistas de Porto Alegre nas décadas de 1920 e 1930 no estilo art-decô, realizou ilustrações para a “Revista da Globo”, para a “Página Literária” do jornal “Diário de Notícias”, executou a capa do número inaugural da revista dos “modernistas” gaúchos “Madrugada”.

<sup>21</sup> **Oscar Borgeth** (1906). Violinista e Professor da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Estudou violino com Orlando Frederico, no Instituto Nacional de Música na cidade do Rio de Janeiro, onde obteve o primeiro prêmio em 1925. Em 1930, esteve na Europa, especialmente em Paris, onde deu vários recitais. No retorno ao Brasil, formou um trio com Tomás Terán e Iberê Gomes Grosso. Foi spalla da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro até 1940. Em 1935, organizou e integrou como spalla o Quarteto do Instituto Nacional de Música, que a partir de 1942 passou a se chamar Quarteto Borgeth. De 1943 a 1946 foi spalla da Orquestra Sinfônica Brasileira. Apresentou-se em vários países das Américas, da Europa e em Israel. Em 1940, excursionou com Villa-Lobos à Montevideo e Buenos Aires. A consagração de sua carreira como solista alcançou repercussão internacional, quando executou a “Fantasia de movimentos mistos”, de Heitor Villa-Lobos com a Orquestra Sinfônica de Boston sob a regência de Eleazar de Carvalho, em 1950. Obteve o “Grande Prêmio Nacional do Disco” por sua gravação do concerto para violino de Heckel Tavares e recebeu a medalha Olga Verney, da Harriet Cohen International Music Awards, de Londres.

<sup>22</sup> **Raul Bopp** (1898-1984) Poeta, escritor e diplomata. Segundo opinião de especialistas, Bopp completa com Augusto Meyer e Mário Quintana a “trindade modernista” do Rio Grande do Sul. Teve sua obra literária marcada por uma viagem à Amazônia que resultou em contatos com as culturas do povo, com destaque para a sua obra-prima “Cobra Norato” (1931) e para os poemas negros “Urucungo” (1932). Pertenceu ao grupo da “Antropofagia”.

<sup>23</sup> **Plínio Salgado** (1895-1975). Bacharel em Direito. Político, jornalista e escritor. Ideólogo e fundador da Ação Integralista Brasileira, chefe nacional da AIB (1934-1937), líder do *putsch* integralista ao Palácio Guanabara (1938). Pertenceu aos grupos da “Antropofagia” e da “Anta”. Entre a sua obra literária, encontram-se os volumes de versos “Tabor” (1919), “A anta e o curupira” (1926), os romances “O Estrangeiro” (1926), “O Esperado” (1931), “O cavaleiro de Itararé” (1933), a coletânea de crônicas “Discursos às estrelas” (1926), os ensaios de “Literatura e Política” (1927), “O curupira e o carão” (1927) em colaboração com Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, além de inúmeros textos políticos.

<sup>24</sup> Carta de Cândido Portinari para Rosalita Cândido Mendes, datada de Paris, 12 de julho de 1930.

**Oscar Wilde** (1854-1900), chamava-se Oscar Fingall O’Flahertie Wills. Nasceu na Irlanda. Poeta, crítico, dramaturgo e apóstolo do decadentismo. Escreveu o drama “Salomé” representado por Sara Bernhardt, onde foi proibido em Londres, na tradução inglesa do Lorde Douglas. Autor de “O retrato de Dorian Gray”, entre outros.

<sup>25</sup> PORTINARI, Cândido. **Portinari, o menino de Brodósqui**. Texto de Cândido Portinari: retalhos de minha vida de infância. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979. p. 43. Para a psicanálise o “fenômeno de nostalgia”, pode ser visto como um fato de “regressão” – pulsão de retorno para a quietude da vida fetal ou para o meio tranquilizador da primeira infância –, mas insistindo sobretudo nas condições externas capazes de precipitar seu desenvolvimento. Sendo o passado infantil admitido como sempre presente no inconsciente adulto. Cf. GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 135-136.

<sup>26</sup> Entrevista de Maria Portinari para a série depoimentos do Projeto Portinari, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em 19 e 29 de novembro de 1982 e 11, 19 e 28 de janeiro e 11 de fevereiro de 1983. DE-3, p. 168/169/170.

<sup>27</sup> Crônica de Tarsila do Amaral para o jornal “Diário de São Paulo”, datada de 16 de junho de 1936, intitulada “Cândido Portinari”. In: AMARAL, Aracy (Org.) **Tarsila Cronista**. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 80.

<sup>28</sup> MORAES, Luiz Carlos de. **Vocabulário Sul-Rio-Grandense**. Porto Alegre: Globo, 1935. p. 184

<sup>29</sup> PORTINARI, Antonio. Portinari Menino. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. 141; PORTINARI, **op. cit.**, p. 55.

<sup>30</sup> CAMARGO, Ralph (Org.) **Portinari Desenhista**. Rio de Janeiro/São Paulo: MNBA/MASP, 1977. p. 162-163.

O óleo sobre tela “**Espantalhos**”, datado de 1940, medindo 80 x 100 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand.

<sup>31</sup> SALGADO, Plínio. **O Estrangeiro**. São Paulo: Ed. das Américas, 1955. 459 p. (Obras Completas, vol. 11). Todas as citações são desta edição.

<sup>32</sup> WOLFF, Cristina Scheibe. **Mulheres da Floresta: uma história**, Alto Juruá, Acre (1890-1945). Florianópolis: Hucitec, 1999. p. 184-185.

<sup>33</sup> AMARAL, Amadeu. **Dialeto Caipira**. São Paulo: Anhembi, 1955. p. 106.

<sup>34</sup> FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica** (1870-1940). São Paulo: Ed. da UNESP, 2002. p. 68/69/70.

<sup>35</sup> **Id.**, p. 69. O termo ‘caipira’ era largamente usado em Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e em outros Estados como sinônimo de ‘sertanejo’.

<sup>36</sup> **Ibid.**, p. 145.

<sup>37</sup> MONTEIRO LOBATO, José Bento. **Urupês**. 37. ed. ver. São Paulo: Brasiliense, 1994. Todas as citações são desta edição.

**Cateretê**, s. m. – dança de roceiros; sua origem etimológica vem de “catiraetê”. Couto de Magalhães em suas “Conferências Anchiétanas”, assim definiu “a [dança] brasileira, essencialmente paulista, mineira e fluminense é o cateretê, - tão profundamente honesta (era a dança religiosa entre os tupis) que o padre Anchieta a introduziu nas festas de Santa Cruz, São Gonçalo, Espírito Santo, São João e Senhora da Conceição, compondo para ela versos em tupi, que existem até hoje...”. In: AMARAL, Amadeu. **op. cit.**, p. 112

<sup>38</sup> Carta de Cândido Portinari para Rosalita Cândido Mendes, datada de Paris, 12 de julho de 1930.

<sup>39</sup> Entrevista de Maria Portinari para a série Depoimentos do Projeto Portinari, realizada no Rio de Janeiro, em 19 e 24 de novembro e 10 de dezembro de 1982, em 28 de janeiro e 11 de fevereiro de 1983. DE-3, p. 19.

<sup>40</sup> Vide IOKOI, Zilda Márcia Gricoli. Jeca Tatu contraposto aos Parceiros do Rio Bonito: diálogos entre Lobato e Cândido. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Leituras Cruzadas**: diálogos da História com a literatura. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000. p. 255-269.

<sup>41</sup> MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 7. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1987. p. 22-23.

<sup>42</sup> **Gustave Le Bon** (1841-1931). Escreveu “Psicologia das multidões” e defendeu a superioridade de civilizações.

<sup>43</sup> LUCA, Tânia Regina de. **A Revista do Brasil**: um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999. p. 202 e ss.

<sup>44</sup> PORTINARI, **op. cit.**, p. 57.

<sup>45</sup> FABRIS, **op. cit.**, p. 105.

<sup>46</sup> **Id.**, p. 112-114.

<sup>47</sup> Carta de Cândido Portinari para Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1936. CO-5814/Projeto Portinari.

<sup>48</sup> LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. 5. ed. conj. São Paulo: Globo, 2001. p. 38-39. AZAMBUJA, Darcy. **No Galpão**: contos gauchescos. 8. ed. Porto Alegre: Globo, 1960.

<sup>49</sup> Entrevista do escritor Menotti del Picchia sobre a “Semana de Arte Moderna de 1922”, concedida ao Professor Flávio Motta. (exemplar datilografado, sem indicações de data e local). Arquivo Flávio Motta/FAU/USP. Todas as opiniões de Menotti del Picchia são desta entrevista.

<sup>50</sup> **Paulo Menotti del Picchia (1892-1988)**. Advogado, poeta, romancista, cronista e ensaista. Participou ativamente da Semana de Arte Moderna de 1922, quer nas manifestações artísticas no Teatro Municipal de São Paulo, quer com suas crônicas na imprensa paulistana, especialmente no “Correio Paulistano”. Membro da Academia Brasileira de Letras. Participou com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado do grupo “verde-amarelo”. Autor de “Juca Mulato” (1917), “Poemas do vício e da virtude” (1913), “Angústia de D. João” (1922), “Chuvvas de Pedras” (1925), “Amores de Dulcinéia” (1926), “Poemas” (1935).

<sup>51</sup> DEL PICCHIA, Menotti. **Juca Mulato**. São Paulo: Cultrix/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. 85 p.il. Todas as citações são desta edição.

<sup>52</sup> FERREIRA, **op. cit.**, p. 310-311.

<sup>53</sup> Gilda e Antonio Cândido de Mello e Souza na Introdução ao livro de Manuel Bandeira – “Estrela da Vida Inteira”, expõem que “Manuel Bandeira é um auditivo e que talvez possua o ouvido mais afinado de toda a moderna poesia brasileira. Ouvido para a musicalidade de um ritmo ou de um verso, para a escolha exata da sonoridade de uma palavra, para a transposição no plano verbal de uma atmosfera que parecia tipicamente musical, como no poema “Debussy”. Vindo da musicalidade obsessiva do Simbolismo, a sua evolução poética se processou no sentido do abandono gradativo do universo melódico por um novo espaço mais vizinho da música contemporânea, isto é, não mais fluido e sim anguloso e fragmentado, às vezes baseado no contraponto, jogando usualmente com às dissonâncias”. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 9-10.

<sup>54</sup> **Berimbau** instrumento idiofone de origem bantu, que consiste num arco de madeira retesado por um fio de arame e com uma meia cabaça (caixa de ressonância) presa ao dorso da extremidade inferior. [A abertura dessa cabaça o tocador aplica sobre o seu peito ou barriga, enquanto faz vibrar a corda, geralmente com uma vareta, aproximando e afastando a cabaça do corpo para modificar o som, e utilizando para o mesmo fim, mas sobre o fio, uma moeda ou objeto similar, que segura com os dedos polegar e indicador da mão que sustenta o instrumento]. O berimbau foi o símbolo da capoeira escrava no século XIX.

Sobre a capoeira escrava, vide SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001. 606 p.il.

---

**Azulão, s. m.** – nome de vários pássaros azuis, como o sanhaço, “Stephanophorus leucocephalos” e um pássaro da família “Fringilidae”, também conhecido como papa-arrôs. No norte do Brasil, dá-se aquele nome ao virabosta. In: AMARAL, Amadeu. **Dialeto Caipira**. São Paulo: Anhembi, 1955. p. 94.

<sup>55</sup> NAVES, Santuza Cambraia. **O violão Azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998. p. 24-25.

<sup>56</sup> NOVAIS, Fernando. Condições da privacidade na colônia. \_\_\_\_\_. (Dir.) **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1. p. 23.

<sup>57</sup> ANDREA, Moema Selma D'. **A tradição re(des)coberta**: Gilberto Freyre e a literatura regionalista. Campinas: UNICAMP, 1992. 221 p.

<sup>58</sup> LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Modernismo no Rio Grande do Sul**: materiais para o seu estudo. São Paulo: IEB/USP, 1972. p. 347-358.

<sup>59</sup> CORRÊA, Roberto Lobato. **Região e organização espacial**. São Paulo: Ática, 1986. p. 22-23; ANDREA, **op. cit.**, p. 200.

<sup>60</sup> MORAES, Marcos Antonio de (Org.) **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: IEB/EDUSP, 2000. p. 221. O poema “**Raça**” (1925), de Guilherme de Almeida (1890-1969), empreende uma síntese poética da nacionalidade brasileira, composta de quadros sobre as suas três raças constituintes: o português, o índio e o negro. Segundo análise: “O poema é tido como representativo da “fase” modernista do autor, mas desvela também sua maestria beletrista, experimentada no parnasianismo. Os vocábulos são raros; as imagens, fulgurantes; os versos, longos. Trata-se de uma construção lírica em que cada quadro cumpre função metonímica: no primeiro, aparece o cavaleiro colonizador “de pendão e caldeira, de baraço e cutelo, senhores cruzados”; no segundo, os indígenas, com “cocares de penas, colares de dentes, feitiços de pau”; no terceiro, os negros africanos “sem tarimba nem tanga, fazendo banzé, muamba e mandinga, corcundas, trombudos”. Nesse excesso ornamental, o poema deixa vaziar estereótipos mais que conhecidos: o índio é exuberante e supersticioso; o português, audacioso e sonhador; o negro, bestial e voluptuoso.” Quanto à última parte, de que fala Mário de Andrade – “**Minha Cruz**” - , Guilherme de Almeida exalta o papel do mestiço, consubstanciado no bandeirante desbravador da nacionalidade, expressando seu nativismo paulista, pelo qual foi consagrado como principal poeta da terra”. In: FERREIRA, **op. cit.**, p. 311-312.

<sup>61</sup> MORAES, **op. cit.**, p. 201.

<sup>62</sup> Sobre a “clássica” rivalidade Rio de Janeiro/São Paulo, vide GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio...os intelectuais cariocas e o modernismo. In: **Estudos Históricos**: Os anos 20, Rio de Janeiro: Ed. da FGV, v. 6, n.º 11, 1993. p. 62-77.

<sup>63</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: **Estudos Históricos**: os anos 20, Rio de Janeiro: v. 6, n.º 11, 1993. p. 89-112.

<sup>64</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. 235 p.il.

<sup>65</sup> MOTTA, Marly Silva da. **A Nação faz 100 anos**: a questão nacional no Centenário da Independência. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1992. p. 116-129.

<sup>66</sup> KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Idéia do Brasil**: a arquitetura imperfeita. São Paulo: Ed. do SENAC, 2001. p. 61-65.

<sup>67</sup> Entrevista de Menotti del Picchia, acima citada.

## PORTINARI EM REVISTA

<sup>1</sup> MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP/FAPESP/Imprensa Oficial, 2001. p.45-46.

<sup>2</sup> ROCHA, Clara. **Revistas Literárias do século XX em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p.25.

<sup>3</sup> MARTINS, **op.cit.**, p.557.

<sup>4</sup> **Id.**, p.46-47.

<sup>5</sup> Sobre a retratística de Portinari, vide: MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. 174 p.il.

<sup>6</sup> Sobre as revistas como “lugar de sociabilidade intelectual”, vide GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999. 115 p. il.

<sup>7</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. apud Rémond, René (Org.). **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Ed. FGV, 1996. p. 249.

<sup>8</sup> GOMES, **op.cit.**,p. 58.

<sup>9</sup> MICELLI, **op.cit.**, p.19

<sup>10</sup> Retrato do poeta Felipe d'Oliveira feito por Portinari, com data de 1934, óleo sobre tela medindo 73cm por 59cm, adquirida do artista por encomenda, pertence ao acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), foi reproduzido como encarte entre as páginas 8 e 9 do número inaugural da revista "**Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira**", Rio de Janeiro: n.º 1, maio 1934.

<sup>11</sup> Sobre este assunto, vide LIMA, Yone Soares de. **A ilustração na produção literária**: São Paulo – década de vinte. São Paulo: IEB/USP, 1985. 258 p.il.

<sup>12</sup> Sobre as ilustrações de Portinari para o livro "Duas viagens ao Brasil", de Hans Staden, vide FABRIS, Annateresa. In: **Catálogo da mostra "Portinari Leitor"**. São Paulo: MAM, 1996. p.14-36.

\_\_\_\_\_. Os canibais censurados. In: **Nossa América**. São Paulo: Memorial da América Latina, n.º 4, nov./dez. 1991. p. 14-23.

<sup>13</sup> Riva Castleman mostra a contraposição entre "iluminar" e "ilustrar": no caso do 'ilustrador', a relação entre palavra e imagem é sobretudo descritiva, o artista ao contrário, busca essencialmente um resultado estético. Ao passo que, a "iluminação dos sentidos e sentimentos de uma história enriquece enormemente a experiência de se formar imagens mentais, a qual uma ilustração literal poderia perfeitamente abafar. Portanto, embora a ilustração de textos seja a contribuição do artista aos livros, o que torna tão marcantes os exemplos mais destacados desta atividade é o diálogo equilibrado estabelecido entre as duas formas criativas. Quando o autor e o artista trabalham juntos, ou quando o artista também é o autor, geralmente ocorre uma grande harmonia entre intenção e o resultado". In: FABRIS, Annateresa. Portinari Leitor. **Catálogo da mostra Portinari Leitor**. São Paulo: MAM, 1996. p.15.

<sup>14</sup> COSTA, Cacilda Teixeira da. O pintor e seus livros. In: **Catálogo da mostra "Portinari Leitor"**. São Paulo: MAM, 1996. p.11.

<sup>15</sup> Sobre a crítica de arte, segui algumas indicações de MELLO E SOUZA, Gilda. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 251-252.

<sup>16</sup> ARANTES, Otília (Org.) **Política das Artes**: Textos Escolhidos I – Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1995. p.20-21.

<sup>17</sup> **Id.**, p.20

<sup>18</sup> **Luís Saia** (1911-1975), estudioso da arte colonial brasileira, arquiteto, trabalhou no SPHAN, professor na FAU/USP. Formou-se pela Escola Politécnica de São Paulo. Ainda jovem, ligou-se a Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo; auxiliou o escritor no SPHAN nos primeiros levantamentos de monumentos paulistas; em 1938, chefiou a Missão de Pesquisas Folclóricas enviada pelo Departamento de Cultura ao Norte e Nordeste, quando coletou material para a Discoteca Municipal de São Paulo. Autor de diversas publicações, com destaque para "Escultura popular brasileira" (1944), "A casa bandeirista" (1954), "Notas sobre a evolução da morada paulista" (1957).

<sup>19</sup> Moacyr Werneck de Castro, assim reproduziu o que recebeu na cópia-anexa a carta de Mário de Andrade, datada de São Paulo, 28 de agosto de 1941: "Trata-se de um questionário do qual recebi cópia datilografada, com as seguintes linhas manuscritas no alto: "Acabo de reler isto. Acho muito fraco e muito especialmente dirigido pras artes plásticas. Mas não tenho tempo de fazer coisa mais completa. Vai assim mesmo. Mário de Andrade". O documento se intitulava "Normativa da crítica". Pressupunha um tal nível de conhecimento que me confirmou em minha decisão de não aceitar a proposta. No que (estou certo hoje) bem obrei, para usar o verbo invocado por Mário no final da carta". In: CASTRO, Moacyr Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.174-177.

<sup>20</sup> Sobre o "Grupo Clima", vide PONTES, Heloisa. **Destinos Mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 297 p.il.

<sup>21</sup> PONTES, **op.cit.**, p.34-42.

<sup>22</sup> FERNANDES, Lygia. (Org). **71 Cartas de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: São José, s.d. p.94; ANDRADE, Mário. **O Empalhador de Passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora/INL, 1972. p. 291-292; ZAGURY, Eliane. A crítica no modernismo. In: ÁVILA, Afonso. **O Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 103-110.

<sup>23</sup> A questão em discussão trata de um retrato de Manuel Bandeira executado pelo pintor Friedrich Maron exposto no Salão de 1931- "Salão Revolucionário" e Portinari participa com dezessete obras, entre as quais o retrato de Oscar Borgeth – "O Violinista" (1931) e o retrato de Manuel Bandeira (1931). A opinião de Annateresa Fabris sobre os dois retratos de Manuel Bandeira é explicada da seguinte maneira: "Os dois retratos, pintados quase simultaneamente, como afirma Manuel Bandeira, que posava para Portinari pela manhã e para Maron à tarde, apresentam características bastante diferentes, embora tenham uma estrutura aparentemente semelhante: a figura do poeta, tendo como pano de fundo a paisagem carioca. Na tela de Maron, da qual só restaram fotografias por ter sido destruída num bombardeio em Berlim, a paisagem é de fato, um elemento determinante, mas não se sobrepõe ao primeiro plano nem obscurece a imagem de Manuel Bandeira, como Mário de Andrade afirma tão incisivamente. Longe do desequilíbrio apontado pelo escritor, o quadro parece ser enformado por um jogo tênue de horizontais e verticais, no qual se destaca a inserção em

cunha do retratado que, desse modo, acaba por se tornar o epicentro da composição. Manuel Bandeira percebe claramente a diferença entre seus dois retratos, pois à maior objetividade de Maron contrapõe o subjetivismo lírico de Portinari, “de penetração lenta, mas segura”, capaz de “não impressionar à primeira vista”. O Manuel Bandeira (1931) de Portinari é uma composição clássica em sua estrutura, regularmente geométrica e no cromatismo, suave e brando, de tons atenuados, dominado por uma luminosidade difusa que unifica os dois registros da tela. Nela tudo procede por gradações, tudo se harmoniza, revelando um grande domínio técnico por parte do artista, aliado a uma sutil notação psicológica”. Vide FABRIS, Annateresa (Org.) **Portinari, amigo mio**: Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Campinas/Rio de Janeiro: Mercado de Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995.p. 15-16.

Sobre esta troca de impressões acerca dos dois retratos de Manuel Bandeira, vide carta de Mário de Andrade para Manuel Bandeira, datada de São Paulo, 10 de setembro de 1931, que principia com a seguinte frase: “Aproveito uma meia hora de descanso para conversar com você a respeito do quadro de Maron”. In: MORAES, Marcos Antonio (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: IEB/USP, 2000. p. 523-527; incluindo reprodução fotográfica dos dois retratos de Manuel Bandeira.

**Friedrich Maron** (1887-1944). Pintor, desenhista e gravador alemão. Estudou em Berlim, aperfeiçoando-se no conhecimento da gravura em metal com Hans Meyer. Depois da Primeira Guerra Mundial, continuou seus estudos sob a orientação de Ernest Moritz. Expôs em Berlim, Munique, Dresden e Darmstadt. Chegou ao Brasil em 1922, atuou no Rio de Janeiro onde expôs no “Salão Revolucionário” de 1931 com dois retratos e uma paisagem; participou das exposições da Sociedade Pró-Arte: no 3º Salão em 1933 no Rio de Janeiro e, em São Paulo em 1938, nestes salões seu tema predominante eram as paisagens dos arredores do Rio, desenhadas e compostas com realismo e interesse na vegetação tropical. Em 1940, participou do concurso Flamboyant, organizado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes; e em 1941, teve duas gravuras incluídas na mostra “Alberto Dürer e a gravura alemã”, no MNBA. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. **Coleção Mário de Andrade**: Artes Plásticas. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: IEB/USP, 1998. p.306.

<sup>24</sup> As “investidas insidiosas” de Lasar Segall contra Portinari datam de 1934, quando o pintor de Brodóski inaugura uma exposição individual em São Paulo, em 8 de dezembro de 1934, com cinquenta obras entre as quais, “Mestiço”. Mário de Andrade em carta a Henriqueta Lisboa, assim descreve o problema ‘Segall-Portinari’: “[...] Segall assim que viu a pintura de Portinari, inteligente e conhecedor como é, logo percebeu que tinha um rival pela frente e começou a agir. Até comigo que ele sabia já amigo de Portinari, ele se esforçou para diminuir o ímpeto da minha admiração, me incutindo vários defeitos que eu devia apontar na futura crítica que eu tinha de escrever sobre Portinari. Passeava comigo pela exposição, fazia vários elogios, aliás sempre comedidos e como que concedidos, e de vez em quando vinha com um “mas” sorrateiro. Eu “manjando o cara”, como se diz na Lapa. E quando escrevi a minha crítica, embora concordasse no íntimo com duas ou três das reservas feitas pelo Segall, fiz outras e não essas e principalmente muitos elogios. O que causou um primeiro “resfriado” as minhas sempre até então ótimas relações com o russo-israelita...” In: FABRIS, **op. cit.**, p.17.

<sup>25</sup> Entrevista de Gilda de Mello e Souza com Antonio Dimas, para o Jornal da Tarde, 25 de fevereiro de 1978. In: MELLO E SOUZA, **op. cit.**, p. 36-37.

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_ **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (v. 1)

<sup>27</sup> PENNA, Christina. Portinari: drama e poesia. In: **Catálogo da exposição**: Portinari retrospectiva. São Paulo: MASP, 1997. p. 25-26.

<sup>28</sup> Mário de Andrade em carta a Portinari, datada de 30 de outubro de 1942, enumera as seguintes obras sugeridas ao educador Fernando de Azevedo: 1-Colona sentada (o meu quadro); 2-São João; 3-Estudo do homem sentado com faca na mão; 4- A Composição (aquela que é minha); 5- Estudo de três cabeças de índios; 6- O Negro (que pertence ao Drummond); 7- Café (do Museu Nacional de Belas Artes); 8- O meu afresco Cabeça de Índio; 9- O meu retrato (daquela italianinha de olho só). Fernando de Azevedo usa oito reproduções de Portinari: exclui duas das obras sugeridas por Mário de Andrade, como Estudo do homem sentado com a faca na mão e o retrato nº 9 e inclui ‘Mestiço’ (da Pinacoteca do Estado de São Paulo). Na primeira parte do livro – “Os fatores da cultura”, ‘Mestiço’ é uma das ilustrações do primeiro capítulo (“O país e a raça”); ‘Cabeça de Índio’ e ‘Índios’ (sem indicação de autoria), ‘Negro’ e ‘Colona’ ilustram o quinto capítulo (“Psicologia do Povo Brasileiro”). Na segunda parte, “A Cultura” comparecem três ilustrações no quinto capítulo (“A Cultura Artística”): ‘Café’, ‘São João’ e ‘Composição’ (Retirantes). A reprodução de ‘Café’ vem acompanhada da seguinte legenda: “Obra de Cândido Portinari, um dos grandes pintores brasileiros e o mais vigoroso, dentre os modernos”. Em “A Cultura Brasileira”, Fernando de Azevedo vê em Portinari o prosseguidor de uma linha expressiva inaugurada por Almeida Júnior e caracterizada por uma preocupação de cunho realista, cuja fonte de inspiração está nas “paisagens geográficas e sociais do país”. Experimentador nato e dono de uma “técnica maravilhosa”, Portinari é guiado por uma visão ao mesmo tempo ingênua, clara e penetrante. Sua percepção da paisagem social é “concentrada” e “profunda” e a ela se

---

associa um poder deformador que confere uma grande força expressiva a uma obra “estranha pelo aspecto, mas poderosa pelo pensamento, de um sentido nacionalista, mas carregada de verdade e riqueza de conteúdo humano”. O Portinari do Ministério da Educação e Saúde é um Rivera “com menos poder de imaginação e menos largueza de composição talvez, mas com uma sensibilidade mais aguda e maior poder psicológico de penetração”. In: AZEVEDO, Fernando de. **A Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1943. p. 265, 274-275.

<sup>29</sup> Sobre as revistas “Cultura Política” e “Ciência Política”, vide VELLOSO, Mônica Pimenta. *Cultura e Poder Político: uma configuração do campo intelectual*. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 71-108.

GOMES, Ângela de Castro. **História e historiadores: a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. 220 p.il.

### TRAVEL IN BRAZIL

<sup>1</sup> A Divisão de Turismo do DIP foi criada segundo Alzira Vargas do Amaral Peixoto, à pedido do Prefeito de Poços de Caldas, Francisco de Assis Figueiredo: “que sugerisse ao Patrão [Getúlio Vargas], com a máxima urgência, a criação de um organismo que se dedicasse à propaganda de nossas belezas naturais, e fomentasse a vinda de turistas estrangeiros a nosso país”. Além, da divulgação do nosso potencial turístico no exterior, esta divisão tinha como finalidade principal “superintender, organizar e fiscalizar os serviços turísticos”, bem como, “a organização de exposições, um serviço de distribuição de fotografias das principais cidades turísticas”; editava folhetos em diversas línguas e as revistas *Travel in Brazil* e *Brasil Novo*; promovia a vinda de pessoas famosas ao Brasil, como Walt Disney, Orson Welles, Nelson Rockefeller. In: PEIXOTO, Alzira Vargas do Amaral. **Getúlio Vargas, meu pai**. Rio de Janeiro: Globo, 1960. p. 360. GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990. p. 72-73.

<sup>2</sup> A definição de cartão-postal, encontra-se em Nelson Schapochnik – “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”: “Os cartões-postais são como um convite à viagem, uma prenda delicada àqueles que estão distantes. Imagens cuidadosamente escolhidas servem de moldura a juras de amor, reiteram plasticamente laços de amizade, perplexidade e encantamento. Impossível tentativa de enraizamento, o postal parece revelar o minucioso trabalho que incide na conquista da paisagem pelo olhar do viajante. A conjugação que se estabelece entre o texto e a imagem sublinha a atitude deliberada do remetente em persuadir o destinatário a compartilhar, ao seu modo, o gosto da viagem. De uma maneira ou de outra, o cartão procura estabelecer uma comunicação entre ausentes e assim restituir uma distância”. In: SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade*. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.423-512. (v. 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio)

<sup>3</sup> O ‘gaúcho’, além de ser o homem do campo ligado ao pastoreio, é um gentílico que indica todos os nascidos no Estado (os gaúchos). Porém, gaúcho pode ser pensado como uma “figura emblemática: construída a partir do que se convencionou chamar, numa metáfora da natureza, ‘raízes’, esta figura expressaria uma determinada imagem dos habitantes da região, transmitindo idéias sobre como seriam (ou deveriam ser) os gaúchos. Esta figura, muito além do estereótipo e do clichê, é um emblema, um símbolo, presentificando e personalizando um conjunto social, e como tal pertence ao imaginário, mobiliza representações e sintetiza valores e julgamentos”. In: MACIEL, Maria Eunice. *Procurando o imaginário social: apontamentos para uma discussão*. In: FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio P. (Orgs.) **Mitos e Heróis: construção de imaginários**. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1998. p.83

<sup>4</sup> As reproduções da Capela de Brodósqui são as seguintes: 1) O Cristo; 2) detalhes de Santa Luzia; 3) Santa Luzia com os simbólicos olhos; 4) A cabeça de São João Batista; 5) A cabeça de São Pedro; 6) São Pedro; 7) A bela mão de Maria; 8) Os diferentes pés de Maria. Consta na revista que as fotografias são de Almeida. Estas reproduções constam no caderno de ilustrações.

<sup>5</sup> FABRIS, Annateresa (Org.) **Portinari, amigo mio: Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari**. Campinas/Rio de Janeiro: Mercado de Letras/Autores Associados/Projeto Portinari, 1995. p. 82. Mário de Andrade escreveu um artigo intitulado: “Uma Capela de Portinari”, para o Suplemento em Rotogravura do jornal “**O Estado de S. Paulo**”, de 15 de abril de 1941. p. 16-17. Neste artigo, Mário de Andrade acentua que “se a beleza da pintura é admirável, não menos admirável é a expressividade que o artista imprimiu a essas figuras. Como firmeza de desenho, o São Pedro alcança aquela nobre melodia de um Nuno Gonçalves, de um Van Eyck, enquanto o Cristo, tratado mais evasivamente no traço, pela riqueza dos entretoms mais delicados entre o marfim do rosto e o louro dos cabelos, é de uma efusividade mística impressionante”. E, quanto à Santa Luzia “É a glorificação da beleza física e há que nos transportarmos à Itália renascentista [...]”. In: ANDRADE, Mário de. **Será o Benedito!**: artigos publicados no Suplemento em Rotogravura de O Estado de São Paulo (setembro/1937 – novembro/1941). São Paulo: EDUC/Giordano, 1992. p.98-102.

**Nuno Gonçalves**, pintor português, viveu no século XV. Foi nomeado pintor régio por D. Afonso V, que lhe concedeu uma pensão anual. Por volta de 1882 são encontrados alguns painéis com motivos sacros no Paço de São Vicente, em Lisboa. No começo do século XX, José de Figueiredo é o primeiro a chamar a atenção para Nuno Gonçalves, atribuindo-lhe a autoria dos painéis, feitos para o altar-mor da Igreja de São Vicente. No século XVI, Francisco de Holanda já lhe atribuíra também, o quadro de “Cristo açoitado por dois homens”, existente no Mosteiro da Trindade. Os painéis, depois foram juntados num tríptico, posteriormente são reunidos num políptico – **“Políptico de São Vicente”** e levados ao museu parisiense Jeu de Paume, e hoje, encontra-se no Museu de Arte Antiga, em Lisboa. Seu estilo assemelha-se ao dos pintores flamengos do século XV, daí advém a controvérsia quanto à autoria do políptico atribuído a Nuno Gonçalves. Há quem afirme tratar-se de obra de pintor flamengo ou de pintor português que tenha vivido ou trabalhado em Flandres. O “Políptico de São Vicente” foi executado em óleo sobre madeira, compõe-se de quatro quadros menores colocados lateralmente, tendo ao centro o maior; segundo alguns experts, a figura central é São Vicente enquanto para outros é Santa Catarina. Alguns identificam como figura principal Santo Eduardo, patrono de D. Duarte, apontando ainda as figuras de D. Afonso V e D. Isabel, no conjunto.

**Van Eyck**, pintores flamengos. Trata-se dos irmãos Hubert van Eyck (c. 1370-1426) e Jan van Eyck (c. 1390-1441). Jan van Eyck teria sido discípulo do irmão mais velho. Trabalhou em 1422 em Haia; a partir de 1425, esteve ligado à corte dos duques de Borgonha; mas trabalhou sobretudo em Flandres, região dos Países Baixos que corresponde à atual Bélgica. Sua obra mais famosa é um gigantesco retábulo com numerosas cenas, na cidade de Gand, na Catedral de Saint Bavo. Numa capela lateral, encontra-se o retábulo chamado **“Adoração do cordeiro”**. Consta que esse políptico foi iniciado por Hubert, sobre quem pouco se sabe, e concluído por Jan em 1432. Esta grande obra dos irmãos Van Eyck é a primeira grande obra de pintura à óleo, cuja descrição é a seguinte: no centro do altar fica uma paisagem com muitas flores, minuciosamente pintadas, em torno da adoração do cordeiro místico; a torre dos fundos parece ser a da catedral de Utrecht; os painéis laterais do retábulo: ‘Os juízes íntegros’ e ‘Os cavaleiros de Cristo’ com santos e peregrinos afluindo para a adoração do cordeiro. Acima, as figuras majestosas de Deus Pai, da Virgem e de Batista e dos dois lados, as célebres representações de anjos que cantam e tocam órgão; nas extremidades Adão e Eva nus. O altar fechado mostra o doador Jodokus Vydt e sua esposa. Quanto à técnica empregada, diz-se que foi “pintura à óleo” mas, trata-se de aplicação da já conhecida técnica de óleo resinoso, da iluminura para a madeira. Parece que os Van Eyck vieram da arte da iluminura: atribui-se-lhes o famoso “Livro de Horas”, da Biblioteca de Turim. Jan Van Eyck é autor da tela “O casal Arnolfini”, pintado em 1434 e pertence a Galeria Nacional, em Londres.

<sup>6</sup> Mário de Andrade comenta com diversos interlocutores sua ida à Brodóski. Em carta para Murilo Miranda, datada de São Paulo, de 15 de março de 1941, escreveu: “Na segunda de noite parto pra Brodowski ver a capela que o Portinari acabou, um dever inalienável das minhas obrigações pra com ele e aliás um prazer. Mas fico lá só dois dias no máximo”. In: ANDRADE, Mário. **Cartas a Murilo Miranda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 74. O ministro Capanema também manifestou seu encantamento com a capela de Brodóski, conforme missiva a Portinari, datada de 12 de março de 1941: “Recebi sua carta e as fotografias das pinturas que você está fazendo nessa pequena igreja de sua avó tão estimada. Estou maravilhado com esse seu novo trabalho. Que caras, que pés, que mãos! A cara severa e doce de São Pedro, a linda cara de Santa Luzia, a figura rústica de São Francisco de Assis, a cabeça de Jesus, tudo são novas, admiráveis expressões de sua aguda imaginação, de sua fina sensibilidade, de sua técnica excepcional. Vou dar no “O Jornal” uma notícia de seu trabalho, com reprodução de algumas fotografias. Caso você tenha tempo, tire para mim e me mande uma cópia, em tamanho natural, da cabeça de Jesus. Vou falar ao Rodrigo que mande tomar a igreja e faça ir até aí um técnico capaz de tirar, por um processo especial, fotografias das figuras inteiras”. In: GC/Portinari b. CPDOC/FGV.

<sup>7</sup> COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil de Jean Manzon. In: TURAZZI, Maria Inez (Org.) **Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN/MINC, 1998, n.º 27. p.139-159.

- Sobre a fotografia nas revistas brasileiras, vide: **A Revista no Brasil**. São Paulo: Abril, 2000. p. 88-109.

<sup>8</sup> Sobre o projeto editorial da “Obra Getuliana”, vide LACERDA, Aline Lopes de. **Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial Obra Getuliana**. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.) **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000. p. 103-139.

\_\_\_\_\_. A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, v. 7, n.º 14, 1994. p. 241-263.

<sup>9</sup> Segundo análise de Aline Lopes de Lacerda: “No trabalho de fotorreportagem, subverte-se o papel hegemônico tradicionalmente reservado ao texto escrito em termos de informação e constrói-se uma matéria ou uma história através de imagens que se sucedem em edições audaciosas e em grande formato, devendo o texto funcionar apenas como legenda suscinta e secundária à compreensão do tema”. [...] A valorização da fotografia, tanto pela sua capacidade de exprimir objetividade quanto por suas possibilidades de

---

experimentação, permite às correntes artísticas europeias “Nova Objetividade” e “Nova Visão” cultivá-la como meio de expressão único: o mundo visto através das lentes óticas é um mundo criado a partir de um olhar, o da fotografia”.( LACERDA, 2000: 116)

-Para esta analista, as novas técnicas fotográficas trazidas pelos fotógrafos estrangeiros que trabalhavam no Brasil, deveu-se principalmente “as novas máquinas “Leica” de pequeno formato (35mm) provenientes da Alemanha, que uma nova concepção do ato de fotografar começa a se difundir”.[...] A “Nova Objetividade” ao revelar um mundo realista, conferindo ao objeto fotografado “autenticidade”, em função da utilização das novas técnicas fotográficas e novos recursos técnicos (cortes, ângulos inusitados, luz, etc.)” (LACERDA, 1994: 252-253)

<sup>10</sup> SILVA, Sérgio Amaral. Poesia e História. In: **CULT 51**: Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos, nov. 2001. p. 59-61. MEIRELES, Cecília. **Escolha o seu sonho**: crônicas. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, s.d., p. 93-95. As crônicas reunidas neste volume foram extraídas dos programas de rádio “Quadrante”, da Rádio Ministério da Educação e “Vozes da Cidade”, da Rádio Roquette Pinto.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953. p. 109-110.

As fotografias que compõem o artigo de Cecília Meireles em “Travel in Brazil” são de Jean Manzon e algumas, do Photo Vieira mas, como cortesia da Revista da Semana: 1) Igreja de São Francisco de Assis (Ouro Preto), 2) Ruas de Ouro Preto, 3) Praça Tiradentes ao fundo o Museu da Inconfidência, 4) Igreja das Mercês e Escola de Minas, 5) Aspectos religiosos do povo de Ouro Preto, com fotografias dos coroinhas com incenso, crianças vestidas de anjo, procissões: de Nossa Senhora das Dores e do Senhor Morto; ofícios religiosos da Semana Santa: “lava-pés”, “última ceia”; cenas da crucificação de Cristo e de Maria Madalena.

<sup>11</sup> João do Rio mostrou no seu romance epistolar – “**A correspondência de uma estação de cura**”, de 1917, que um dos personagens, Teodomiro Pacheco chega à estação hidromineral trazendo duas grandes malas, uma contendo roupas e objetos pessoais e a outra totalmente repleta, de produtos de higiene e beleza. Além, do personagem explicar a sua “neurastenia” ou seja, na estação de cura as pessoas buscavam uma oportunidade para dar vazão às suas mais desabridas propensões “patológicas”. Segundo Sevcenko: “Era a política da saúde, em vias de se tornar o esteio do turismo e, mais tarde, quando em meados dos anos 30 [do século XX] o Estado varguista instituiu o direito geral ao repouso anual, a fonte dessa fantasia magna de todos os que tivessem acesso aos bens do mercado, a loucura das férias”. In: SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. \_\_\_\_\_.(Org.) **História da vida privada no Brasil**.

República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998. p. 562-563

As fotografias que ilustram o artigo sobre Poços de Caldas demonstra o empenho que a Divisão de Turismo do DIP fazia na promoção de determinados pontos turísticos. No ensaio fotográfico, as imagens mostram os seguintes aspectos: 1) Palace Hotel de Poços de Caldas, 2) Aeroporto de Poços de Caldas, 3) Vista Geral da cidade, 4) o hall de entrada do Palace Hotel, 5) contém cinco fotografias de aspectos internos do Palace Hotel, 6) contém cinco fotografias da aprazível cidade, com bicicletas e charretes, a romântica fonte, campos de golfe e jogos de golfe e passeios à cavalo.

<sup>12</sup> BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 119 p.il.; BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. 8. impres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 107. Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, de 26 de julho de 1937, asseverou: “Agora vou me atirar ao Guia de Ouro Preto”. In: MORAES, Marcos Antonio de (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: IEB/EDUSP, 2000. p. 638.

<sup>13</sup> Com o advento da modernidade e, conseqüentemente, os novos ritmos que a vida moderna imprimiu com o automóvel, a eletricidade, o rádio, o cinema, etc. Entre as virtudes do automóvel era facilitar essa “coqueluche” dos novos tempos: o **turismo**. Segundo Nicolau Sevcenko: “Essa circunstância veio se compor com uma tendência já crescente a partir deste século, que era a grande vocação para o corpo e a saúde despertada no coração dos “novos homens” pelo seu impulso instintivo para a concorrência, a agressividade e o sucesso. A saúde, nesse sentido, imprimia uma conotação de auto-estima, auto-confiança e combatividade, inscrita na coloração irradiante da pele, nos músculos tonificados, na estrutura sólida, nas proporções adequadas, nas formas esbeltas e na insinuação de uma sexualidade desperta e fértil. A saúde enfim era a chave de um corpo moderno. Papel semelhante passavam a ter os banhos de mar, os passeios ao ar livre, os piqueniques, o clima das montanhas e as estâncias hidrominerais”. In: SEVCENKO, **op.cit.**, p.559.

<sup>14</sup> Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, datada de 20 de abril de 1941. In: CASTRO, Moacyr Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 112. Realmente, pela data da carta a revista do DIP que Mário de Andrade colaborou foi “**Travel in Brazil**”, com dois artigos: “**Brazilian Music** [v. 1, nº 1, 1941] e “**A chapel decorated by Portinari**” [v. 1, nº 3, 1941].

<sup>15</sup> “**Estética do exótico**” é uma expressão cunhada por Maria Inez Turazzi ao analisar a fotografia nas exposições universais do século XIX: a autora se refere a “fotografia de paisagens” e a exposição da flora e fauna “in natura”. In: TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Minc/Funarte/Rocco, 1995. p. 145-148.

<sup>16</sup> Sobre este assunto, vide SCHWARCZ, Lilia K. M. Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: ANPOCS, n.º 29, out. 1995. p. 49-63; MENDONÇA, Ana Rita. **Carmem Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999. 209 p.il.

<sup>17</sup> SCHAPOCHNICK, **op. cit.**, p. 424.

**TABELA DE AUTORES E ARTIGOS:**

**Travel in Brazil: 1941 - 1942**

<b>autores</b>	<b>artigos</b>
Angelo A. Murgel	The home of the “caboclo”
Aires de Matta Machado Filho	Diamond mining
Aloísio Napoleão	Itamaraty Palace
Austen Amaro	The last lap of a journey to Belo Horizonte
Basílio de Magalhães	The packtrains of Minas Gerais
Cecília Meireles	Brazil, this wonderful land
	Holy week in Ouro Preto
	The Imperial museum
	Carnival in Rio
H. Grillo	The jewel of plant-life
Manuel Bandeira	Ouro Preto, the old Vila Rica
Mário de Andrade	A chapel decorated by Portinari
	Brazilian music
Menotti del Picchia	São Paulo, city of tourists
Moreira de Souza	The national school of physical education of Brazil
Nóbrega da Cunha	Brazilian handmade lace
Paulo Rónai	A european’s impression of Rio in 1941
Rachel de Queiróz	The dams of the northeast
Raymundo Magalhães Júnior	Jangadas e jangadeiros

**ATLÂNTICO: REVISTA LUSO-BRASILEIRA:**

<sup>1</sup> GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1990. p. 73-74. Segundo Silvana Goulart, a **Seção de Intercâmbio Luso-Brasileiro** promovia “a divulgação da literatura e da vida literária, em Portugal e nas colônias, através da remessa de originais; publicava no Brasil trabalhos inéditos de escritores portugueses, o que originou a revista “Atlântico”; promovia um serviço regular de informações telegráficas sobre a vida cultural brasileira, fornecendo resumos de artigos, estudos, conferências, entrevistas – todo esse material era reproduzido pela imprensa portuguesa. Enviavam-se também fotos de atualidades, de monumentos artísticos e históricos, de personalidades, assim como livros publicados pelo DIP, reproduções da Biblioteca Nacional, notícias bibliográficas de escritores, personalidades, cientistas e artistas”. A Seção de Intercâmbio “estimulava o contato entre instituições culturais do Brasil e de Portugal, como a Biblioteca Nacional, a Academia Brasileira de Letras, o Arquivo Nacional, o Museu Histórico, a Imprensa Oficial, no Brasil. Eram enviadas publicações dessas instituições para as similares portuguesas”. Além disso, distribuíam-se para academias, escolas, bibliotecas, professores e intelectuais portugueses obras várias como o livro de Gaspar Barléus – “Rerum per Octennium in Brasília”, publicado em 1647, em Amsterdam; publicações do DIP e dos ministérios; a obra do Presidente Vargas – “A Nova Política do Brasil”; entre outras. Dando continuidade à política de aproximação cultural entre os dois países, foi criada a “Revista Brasília”, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de Coimbra. A Seção de Intercâmbio organizava e arquivava recortes de artigos e notícias enviados de Portugal, destacando-se os que se referiam ao Brasil.

<sup>2</sup> Conferir: CAYOLLA, Júlio. Brasil – terra lusíada. Lisboa: 1942. p. 19 apud RAMOS, Maria Bernardete. A intimidade luso-brasileira – Nacionalismo e Racialismo. In: RAMOS, Maria Bernardete et alii. **O beijo através do Atlântico**: o lugar do Brasil no panlusitanismo. Chapecó: Argos/Universitária, 2001. p. 355-421.

<sup>3</sup> **Id.**, p. 361-362.

---

<sup>4</sup> Cf. GUEDES, Fernando. Antônio Ferro e sua política do espírito. Comunicação apresentada na Academia Portuguesa de História, 1997. p. 10. In: RAMOS, **op. cit.**, p. 362.

<sup>5</sup> Vide CATROGA, F. **História da História em Portugal**. Século XIX e XX. Coimbra: Edição de Temas e Debates e Autores, 1998. p. 238-245. apud RAMOS, **op. cit.**, p.363

<sup>6</sup> FERRO, António. **Atlântico**: revista luso-brasileira, n.º 3, 1943.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Vargas e os intelectuais**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, s.d. p. 1-2. (exemplar mimeografado)

<sup>8</sup> Sobre a literatura nas revistas literárias, vide ANTELO, Raúl. **Literatura em Revista**. São Paulo:Ática, 1984. 376 p. il.

<sup>9</sup> SENNA, Homero. **República das Letras** (20 entrevistas com escritores). Rio de Janeiro: São José, 1957. p. 219. Estas entrevistas que compõem o livro foram iniciadas em 1944 para publicação em “**O Jornal**”, no Rio de Janeiro e na “**Revista da Globo**”, em Porto Alegre.

<sup>10</sup> Annateresa Fabris em seu estudo “**O Futurismo Paulista**”, asseverou: “A gênese de Orpheu tem raiz dupla. É fruto, de um lado da idéia de Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor de fundar uma revista de novos que congregasse Brasil e Portugal. Responde, por um lado, ao desejo de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro de dar vida a um surto inovador, propiciando o surgimento daquele “super-Camões” que a crítica hodierna considera uma auto-referência do primeiro”. Para esta autora, o estudo de Arnaldo Saraiva – “**O modernismo brasileiro e o modernismo português**” (1986) “não desmente esta origem dupla, mas enfatiza o papel do poeta brasileiro, que teria sido determinante no surgimento de Orpheu. Se Montalvor sugeriu o nome da revista ainda em 1914, quando da sua estada no Rio de Janeiro na qualidade de secretário da embaixada de Portugal, caberá a Ronald de Carvalho insta-lo a levar adiante o projeto após seu regresso a Lisboa naquele mesmo ano. Só depois de ter recebido uma carta do amigo, datada de janeiro de 1915, na qual se propunha a criação de “uma revista de novos daqui e daí”, com sede no Rio de Janeiro, é que Montalvor teria exposto o projeto – do qual assume a autoria – a Pessoa e Sá Carneiro, dele resultando a fundação imediata de Orpheu”. E, continua a analista: “Se foi explicada a gênese carioca de Orpheu, resta, entretanto, esclarecer a lisboeta, posto que o periódico deixa de ser o projeto de dois poetas identificados com um pós-simbolismo de sabor mallarmeano para transformar-se no primeiro episódio do modernismo português. Como já foi dito, Pessoa e Sá Carneiro constituem a outra ponta do projeto. Desde 1912, estão preocupados com a renovação da arte lusitana, chegando a planejar, em 1914, a publicação da revista Europa, idéia que abandonam diante da proposta de Montalvor”. In: FABRIS, Annateresa. **O Futurismo Paulista**: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1994. p.33-34.

<sup>11</sup> Raul Bopp assim se refere a casa-salão de Ronald de Carvalho: “[...] ficava à rua Paissandu, onde eram, do mesmo modo, acolhidos carinhosamente moços de vanguarda literária. Ronald contava com um grupo de fiel admiradores. Era muito do seu agrado ter consigo, em reuniões improvisadas, elementos jovens para tomarem parte na conversa”. In: MASSI, Augusto (Org.). **Poesia Completa de Raul Bopp**. Rio de Janeiro/São Paulo: José Olympio/EDUSP, 1998.

<sup>12</sup> CUNHA, Augusto. No tempo do Paulismo e do “Orpheu”. In: **Atlântico: Revista luso-brasileira**. Lisboa/Rio de Janeiro; DIP/SPN, n.º 5, 1944. p. 34. Segundo análise de Annateresa Fabris: “Na verdade, desde o número 1, Pessoa e Sá Carneiro são os reais animadores de Orpheu, Ronald de Carvalho nada mais faz do que publicar cinco poemas (“A alma que passa”, “Lâmpada Noturna”, “Torre Ignota”, “O elogio dos repuxos” e “Reflexos”) na edição de janeiro-março, enquanto Montalvor, além da “Introdução” já citada, edita no número 2 o poema “Narciso”. (...) Se tivesse sido realizada apenas por Carvalho e Montalvor, Orpheu não teria sido uma revista modernista, embora o espírito decadentista que caracterizava o editorial do número 1 e algumas das sugestões e metáforas presentes nos poemas do brasileiro pudessem ser consideradas elementos de renovação no ambiente literário português. É o que afirma, mesmo se em outro contexto, Fernando Pessoa, quando apresenta Montalvor como um simbolista mallarmeano, por “estilo e orientação espiritual”, eivado de elementos sensacionistas, “coisas inteiramente tiradas de Mallarmé, mais intelectualmente profundas, mais sinceramente sentidas no cérebro”.(Fernando Pessoa – Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação, p. 149). [...] Se a tônica de Orpheu era, portanto, simbolista-decadentista, não há motivos que expliquem a exclusão do nome de Ronald de Carvalho do expediente redacional do número 2, pelo menos ao encararmos a questão sob o ponto de vista estético”. In: FABRIS, **op. cit.**, p. 36-39.

<sup>13</sup> Sobre a revista “Klaxon”, vide MARTINS, Ana Luíza. **Revistas em Revista**: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial, 2001. p. 551-553; FABRIS, **op. cit.**, p.135-215

<sup>14</sup> GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. **Novíssima**: estética e ideologia na década de vinte. São Paulo: IEB/USP, 1987. p. 103-104.

<sup>15</sup> Sobre o Estado Novo português e brasileiro, vide PAULO, Heloísa. **Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil**. Coimbra: Minerva, 1994. p. 168. O presidente Getúlio Vargas em seu diário fez duas anotações acerca do escritor. A primeira, com data de 4 de setembro de 1941, no qual anotou: “Também

recebi, com o diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, o Sr. António Ferro, assinando, na minha presença, o convênio entre os departamentos de Propaganda do Brasil e Portugal”. (p. 420) A segunda, com data de 1º de dezembro de 1941, no qual anotou: “Audiências, entre estas, o Sr. António Ferro, chefe do Departamento de Propaganda de Portugal, que me fez várias perguntas sobre a situação política do Brasil”.(p.439) In: VARGAS, Getúlio. **Diário**: 1937-1942. São Paulo/Rio de Janeiro: Siciliano/FGV,1995. v. 2. Getúlio Vargas em 7 de junho de 1933, anotou em seu diário: “Despachei, após, um longo expediente e continuei a leitura do livro de António Ferro sobre Salazar”. In: VARGAS, **op. cit.**, p. 216 v.1. O livro intitula-se “Salazar: o homem e sua obra”, que reunia cinco entrevistas que António Ferro realizou com o primeiro-ministro português António de Oliveira Salazar.

**António Joaquim Tavares Ferro** (1895-1956). Jornalista, escritor e diplomata. Ministro de Portugal junto ao Vaticano; Diretor do Secretariado de Propaganda Nacional que, depois se chamou Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo; Presidente da Emissora Nacional.

<sup>16</sup> GUIMARÃES, Fernando. A geração de Orpheu e o simbolismo. In: \_\_\_\_\_. **Simbolismo, modernismo e vanguarda**. Portugal/Vila da Maia: Imprensa Nacional, 1982.

<sup>17</sup> Entre os principais eventos que mobilizaram os dois países – Portugal e Brasil, enumeramos os principais: o reconhecimento da República portuguesa pelo Brasil, em 1910 e a instalação da Embaixada de Portugal no Brasil; a criação da Cadeira de Estudos Brasileiros na Faculdade de Letras de Lisboa, em 1916; a travessia atlântica num aeroplano de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em 1922; a viagem do Presidente da República Portuguesa ao Rio de Janeiro, por ocasião dos festejos da comemoração do Primeiro Centenário da Independência do Brasil, em 1922; o Acordo Ortográfico de 1931; a inauguração do Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, em 1934; a visita de Júlio Cayola - Agente Geral das Colônias ao Brasil, em 1937; a participação do Brasil nas Comemorações Centenárias de 1940; a criação da Sala do Brasil, em 1937, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, transformada em 1941, em Instituto de Estudos Brasileiros; a Embaixada Extraordinária de Portugal ao Brasil, em 1941; a assinatura do Acordo Cultural Luso-Brasileiro, em 1941; a criação da Revista Brasília, em 1942, com o apoio do Instituto para Alta Cultura e do Secretariado da Propaganda Nacional; o aparecimento de outras revistas, como a “Atlântida” de João do Rio e João de Barros e “Atlântico” do DIP/SPN; a “Revista Ocidente” (revista portuguesa, dirigida por Manuel Múrias, criada em 1938, que se propunha a tratar dos assuntos relacionados com a “grande responsabilidade portuguesa nos destinos do mundo, depois da passagem do Cabo da Boa Esperança”); a “Nação Portuguesa” (revista de cultura nacionalista, inscreve no seu programa o estudo e a defesa da confederação ibero-americana, criada em 1922, sob a direção de António Sardinha, substituído por Manuel Múrias. Dedicou um número especial ao Brasil – “Número consagrado à gloriosa nação brasileira”, nº 11, 1923); a “Lusitânia” (revista de Estudos Portugueses, que se “consagra a unir portugueses e brasileiros, no amor da tradição e da língua comum”); “O Mundo Português” (revista de Cultura e Propaganda – Arte e Literatura Coloniais), todas revistas de cultura nacionalista que ensinaram, estudaram, publicaram, pediram, aplaudiram, tudo que favorecesse a aproximação entre as duas nações ou a criação da consciência da lusitanidade. In: RAMOS, **op. cit.**, p.382-383.

<sup>18</sup> “O Brasil surge aqui não apenas como uma criação bem sucedida de Portugal: é uma imagem forte, a partir da qual Portugal procurará mostrar ao mundo a sua força, aquilo que está ainda em fase de criação sobretudo nos territórios africanos. Se este elemento já aparece em algumas das conferências do encontro de Alta Cultura Colonial e na Exposição de Mundo Português [o Brasil participou das celebrações centenárias de 1940, construindo um Pavilhão na Exposição do Mundo Português, inaugurado pelo Presidente Vargas], é a partir da década de 1950, com o luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, que o Brasil ganhará grande proeminência com relação aos destinos do Império”. In: THOMAZ, Omar Ribeiro. Do saber colonial ao luso-tropicalismo: “raça” e “nação” nas primeiras décadas do Salazarismo. In: MAIO, Marcos Schor; SANTOS, Ricardo Ventura (Orgs.). **Raça, Ciência e Sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz/CCBB, 1996. p. 100-101.

<sup>19</sup> JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). In: **Revista USP**: Dossiê 50 anos de final da Segunda Guerra Mundial. São Paulo: USP, n.º 26, jun./ago. 1995. p. 174-175.

<sup>20</sup> SERPA, Êlio. Brasil e Portugal nas revistas portuguesas: língua, literatura e história. In: RAMOS, **op.cit.**, p. 96-97.

<sup>21</sup> Lúcia Lippi Oliveira em seu estudo, intitulado “**O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo**”, assim se refere a questão da americanização do Brasil: “Mais recentemente, Antonio Pedro Tota [O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra, 2000] renova o desafio de entender a figura de Lourival Fontes. Ao estudar a americanização do Brasil, Tota observa como os rádio-jornais foram importantes na divulgação dos feitos de guerra das tropas americanas. Relata que os programas produzidos em colaboração com o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, agência do governo Roosevelt sob direção de Nelson Rockefeller, eram divulgados no Brasil pelo DIP. Os programas de rádio produzidos para o Office eram transmitidos em ondas curtas de Nova York e retransmitidos no Brasil. A Hora do Brasil cedia cinco minutos de sua programação para os programas do Office. Ou seja, a

---

americanização pelas ondas de rádio envolveu uma estreita relação com o DIP, que começou antes da saída de Lourival Fontes: a viagem de Willian Paley, presidente da CBS, para acertar acordos com o DIP; a visita de John Hay Whitney, diretor da Divisão de Cinema do Office, que recebe sugestão de Lourival Fontes para realizar um filme sobre o carnaval. O livro de Tota como que atualiza o desafio. Se o controle do DIP era total sobre a imprensa e o rádio, podemos supor que foi o DIP que permitiu a americanização do Brasil”. In: BOMENY, Helena (Org.) **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2001. p. 38.

#### VAMOS LÊR! : UMA REVISTA DE VARIEDADES

<sup>1</sup> Álvaro Cotrim (1904-1985). Foi o mestre do *portrait-charge* de sua geração, deixou nas páginas de “Vamos Lêr!” uma notável série de retratados entre outros Getúlio Vargas e Cândido Portinari. Publicou em vários órgãos da imprensa, como “O Cruzeiro” e “Para Todos”, assim como foi ilustrador de capas para livros das décadas de 1920 a 1950. Seus melhores trabalhos foram reunidos num álbum intitulado “Hoje tem espetáculo”(1945) e, em “Alvarus e seus bonecos”(1954). In: LAGO, Pedro Corrêa do. **Caricaturistas Brasileiros: 1836-1999**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999. p. 128-133.

<sup>2</sup> **Djalma Pires Ferreira**, o **Théo** (1901-1980). Como colaborador de “O Malho” desde 1926, acompanhou todo o governo de Washington Luís produzindo charges, sobretudo em torno da eleição de 1930 e no primeiro governo Vargas. Foi colaborador em “O Globo” e na “Caretta”, onde apresentou muitas caricaturas e charges políticas, sendo seu alvo preferido Getúlio Vargas. In: LAGO:1999: 120-123.

<sup>3</sup> **Mário de Oliveira Mendes**, o **Mendez** (1907-1996). Contribuiu com seus *portrait-charges* e caricaturas na imprensa brasileira por muitas décadas; publicou um manual intitulado “Aprenda a desenhar caricaturas”(1950), o qual teve sua importância para a disseminação da técnica básica do desenho de humor. In: LAGO,1999:134-135.

<sup>4</sup> **Antonio Gabriel Nássara** (1910-1996). Nássara pertence a uma geração que emergiu na vida cultural brasileira depois da Revolução de 1930 e que mudou o país, assim sua biógrafa começa a descrição de sua vida e da sua obra. Isabel Lustosa foi quem melhor sintetizou este homem múltiplo, que além de caricaturista foi um grande compositor de sambas e marchinhas. Colaborou na imprensa brasileira em “O Globo”, na “Crítica” de Mário Rodrigues, no “Última Hora” e na revista “Diretrizes”, ambos de Samuel Wainer. In: LUSTOSA, Isabel. **Nássara**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.136 p. il. (Perfis do Rio).

<sup>5</sup> **Augusto Rodrigues** (1913-1993). Desenhista, caricaturista, pintor e professor. Em Pernambuco, seu estado natal, integrou-se ao grupo que em 1929, fundou o Salão de Artes do Estado, depois trabalhou em ilustração e publicidade com Percy Lau em cujo atelier conviveu com vários artistas. Com eles participou, em 1934, do 1º Salão dos Independentes de Pernambuco, considerada a primeira coletiva de arte moderna naquele estado. Em 1933, realizou a primeira exposição individual em Recife. A partir de 1936, fixou-se no Rio de Janeiro. Colaborador de vários órgãos da imprensa, como no “Diário de Pernambuco”, “A Nota”, “O Jornal”, “A Cigarra”, “O Cruzeiro”, “Vamos Lêr!”, “Sombra” e outros periódicos. Também ilustrou várias obras literárias. Seus desenhos de traços rápidos e esquemáticos visavam quase sempre a crítica social e política. Realizou uma exposição individual em São Paulo em 1940 e outra, no Rio de Janeiro em 1942, com cerca de cem desenhos enfocando o frevo. Expôs na II Bienal de São Paulo (1953) e no Salão Nacional de Arte Moderna entre 1952 e 1964, ganhando o prêmio viagem à Europa em 1953. De volta, realizou individuais em São Paulo (1956 e 1964) e no Rio de Janeiro (1956, 1961 e 1963). Seu interesse pela arte infantil levou-o a fundar, em 1948, no Rio de Janeiro, a Escolinha de Arte do Brasil e a organizar diversas exposições de trabalhos de crianças. Na década de 1960 foi convidado a organizar Escolas de Arte na Argentina e no Paraguai. In: BATISTA, Marta Rossetti (Org.). **Coleção Mário de Andrade**: artes plásticas. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: IEB/USP, 1998. p.312.

<sup>6</sup> **José Guido Rosasco** (1900). Desenhista e caricaturista. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e, no início da década de 1920, colaborou com caricaturas para vários periódicos: “Diário da Noite”, “O Combate”, “A Gazeta”, além de vinhetas e desenhos de humor para “A Cigarra”, Revista de São Paulo” e “A vida moderna”, num estilo que não fugiu à influência de J. Carlos. Foi o criador do personagem “seu Abóbora”: um tipo que caracterizava todos os ridículos, humilhações e falhas do homem e que, por algum tempo, fez parte do dia a dia na sátira da imprensa paulista. In: LIMA, Yone Soares de. **A ilustração na produção literária**: São Paulo – década de vinte. São Paulo: IEB/USP, 1985. p. 198-199.

<sup>7</sup> **Oswaldo Goeldi** (1895-1961). Gravador, desenhista e professor. Filho do naturalista suíço Emílio Goeldi passou os primeiros anos da infância em Belém do Pará e seguiu com a família para Berna, na Suíça em 1901. Iniciou os estudos de Química Industrial em Zurique, em 1915. Em Genebra, em 1917, ingressou no Liceu de Artes e Ofícios onde ficou por seis meses e frequentou o *atelier* de Serge Pahnke e Henri van Muyden. Realizou sua primeira exposição individual de desenhos (Berna, 1917). O contato com as obras expressionistas de Alfred Kubin e Edvard Munch causou-lhe profunda impressão. Retornou ao Brasil em

---

1919, fixando-se no Rio de Janeiro. Em 1921, realizou exposição individual de desenhos expressionistas no Liceu de Artes e Ofícios, que entusiasmou Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira e Quirino Silva. Colaborou com ilustrações para revistas, entre outras “Vamos Lêr!” e “Revista Acadêmica” e para livros, como Cobra Norato (edição de 1937), de Raul Bopp e vários editados pela José Olympio. Em 1924 iniciou-se na xilogravura com Ricardo Bampi. No final da década de 1920 estava em contato com os modernistas de São Paulo e Mário de Andrade escreveu sobre ele. Suas xilogravuras são fortemente marcadas pelo expressionismo, apresentando um clima noturno e visionário. Em 1930, editou um álbum de gravuras prefaciado por Manuel Bandeira e viajou para a Europa para conhecer Kubin, com quem mantinha correspondência; expôs seus trabalhos em Zurique, Berna e Berlim. Participou de diversas exposições do Salão Nacional de Belas Artes. Em 1938 realizou individual em Belém do Pará e integrou o II Salão de Maio em São Paulo. Expôs individualmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador entre 1952 e 1960. Participou da Bienal de Veneza em 1950, 1952 e 1958; das três primeiras Bienais de São Paulo (1951 – prêmio de melhor gravador nacional, 1953 e 1955) e da de 1961, que lhe dedicou Sala Especial. No ano de 1961, realizou-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma grande retrospectiva de seus trabalhos. Lecionou gravura na Escola de Arte do Brasil e na ENBA, a partir de 1955. In: BATISTA, 1998:300-301.

<sup>8</sup> **Andrés Guevara** (1904-1964). Paraguaio de nascimento, o que levou o escritor Humberto de Campos a se referir jocosamente como “o único paraguaio que venceu o Brasil”. Guevara colaborou ativamente na imprensa ilustrada da década de 1920, como “O Malho”, na “Crítica” e no “A Manhã”. O “estilo Guevara”: a inovadora arte geométrica na caricatura pessoal, com os volumes acentuados pelos meios-tons, influenciou seus contemporâneos como Théó, Alvarus, Nássara, Mendez e Augusto Rodrigues. Como grande amigo de Aparício Torelly – o Barão de Itararé, colaborou no Almanhaque e em outros periódicos até 1952. In: LAGO, 1999:116-119.

<sup>9</sup> **Tomás Santa Rosa Júnior** (1909-1956). Pintor, ilustrador, cenógrafo, crítico de arte, gravador bissexto e professor. Realizou os primeiros estudos na Paraíba; transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1932, onde trabalhou como bancário. Travou conhecimento com o meio artístico carioca e iniciou-se como autodidata, sofreu influências de Portinari. Em 1937 participou do I Salão de Maio, na cidade de São Paulo. Realizou a 1ª exposição individual no Rio de Janeiro, em 1941 e, em 1942, deixou as funções de bancário. Destacou-se como ilustrador, ao trabalhar para a “Revista Acadêmica”, para as publicações do Ministério da Educação e para a Editora José Olympio, entre outras. O que o levou a ilustrar obras dos grandes escritores nacionais e estrangeiros. Trabalhou como desenhista do Ministério da Educação. Foi professor de desenho da ENBA e de artes gráficas na FGV, além de ministrar cursos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi diretor da Escola de Teatro do Serviço Nacional de Teatro. Criou o atelier de Decoração Teatral, sendo considerado um reformulador da cenografia brasileira. Participou do júri da I Bienal de São Paulo (1951). Escreveu sobre arte em periódicos e publicou: Roteiro de Arte e Teatro, realidade mágica. In: BATISTA, 12998:313.

<sup>10</sup> **Álvaro Marins – o Seth** (1891-1949). Desenhista nato, embora tenha freqüentado o curso de desenho do Liceu de Artes e Ofícios na cidade de Rio de Janeiro. Trabalhou como chargista, caricaturista e ilustrador de importantes jornais e revistas, como “O Malho”, “O Cutelo”(Campos, R. J.), “O Tico-Tico”, “O Gato”, “A Noite”, “Fon-Fon”, “Seleta”, “D. Quixote”, “Vamos Lêr!” e “Figuras & Figurões” (2ª fase). Seth lança em 1917, no cinematógrafo Pathé, o primeiro filme de caricaturas inspirado em Nilo Peçanha. Publicou de 1930 a 1935, o álbum “Flagrantes Cariocas”, no qual satirizava os costumes populares do Rio de Janeiro. Também, publicou dois livros de História do Brasil: “Meu Brasil” e “O Brasil pela imagem”, sendo que o último foi publicado em capítulos em “Vamos Lêr!” e o primeiro compunha a série de cadernos da ‘Coleção Seth’ para o ensino de Aritmética, Desenho, História do Brasil e outras disciplinas. In: LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 4. p.1220-1242.

<sup>11</sup> **Benedito Bastos Barreto – Belmonte** (1896-1947). Pintor, desenhista, caricaturista, escritor e historiador. Autodidata, deixou uma vasta obra que se caracterizou na dualidade de sua linguagem: a visual e a humorística. Sua estréia se deu na revista “Rio Branco: órgão literário humorístico”, em 1914, onde assinava “Barreto”. A partir desta data, colaborou em “O Queixoso”, “O Pirralho”, “Fon-Fon”, “Caretá”, “A Cigarra”, “A Vida Moderna”, “A Garoa”, “Para Todos”, “Vida Paulista”, “Revista do Brasil”, “Novíssima”, “Revista da Semana”, “Vamos Lêr!”, além de diferentes jornais do Brasil e de periódicos da Argentina, Portugal, Alemanha, Estados Unidos e em Paris, no “Le rire”. Foi o criador do personagem “Juca Pato” que simbolizava o pequeno burguês paulista bem pensante, sempre perplexo com o poder público que não o representava. Belmonte recebeu convites para trabalhar no Rio de Janeiro e nos Estados Unidos para a produtora Metro Goldwin Mayer, porém jamais aceitou deixar São Paulo. Em 1921, faz uma primeira exposição individual. Sua obra inclui publicações (entre 1926 e 1939), como álbuns de desenho e de caricaturas, crônicas, estudos históricos como o que apresentou na revista “Vamos Lêr!”: São Paulo Setecentista, com textos e imagens; além de um livro para crianças. Seu traço foi influenciado por J. Carlos, no entanto, a exatidão de traço e decorativismo em suas criações registram a presença do *art-déco*, tornando-as inconfundíveis – inclusive nas ilustrações da obra de Monteiro Lobato. Avesso às idéias modernistas, seu

---

lápiz não poupou as manifestações do grupo, muito embora, tenha ilustrado páginas da “Novíssima” e obras literárias do grupo de Menotti del Picchia. Sua afinidade eletiva o ligava ao grupo de Monteiro Lobato, o qual se reunia na sede da chamada “Colméia”. In: LIMA, 1985:190. LAGO, 1999:100-107.

<sup>12</sup> **Carlos Artur Thiré** (1917). Desenhista e pintor. Paralelamente a seus estudos de Direito começou a desenhar histórias-em-quadrinho para o Suplemento Juvenil, Correio da Manhã e O Jornal, colaborou como desenhista dos periódicos do grupo “A Noite”, especialmente “Vamos Lêr!”. Posteriormente, dedicou-se a arte publicitária. No ano de 1947, estudou em Paris com André Lhote e realizou exposições de desenhos na Galerie du Dragon. Participou da Sociedade Brasileira de Belas Artes, expôs no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) em 1948, no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1950 e, na década de 1960 na Petite Galerie na cidade de São Paulo. In: PONTUAL, Roberto (Org.). **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 521-522.

<sup>13</sup> **Axel Leskoscsek** (1889-1975). Pintor, gravador e professor. Realizou sua formação artística na Áustria, sua terra natal. Publicou na Áustria álbuns de xilogravuras e águas-fortes. Em fins da década de 1930, veio residir na cidade do Rio de Janeiro, como refugiado de guerra. Durante sua permanência no Brasil que se estendeu até o final da década de 1940, trabalhou como ilustrador de livros para a Editora José Olympio, com destaque para os romances de Dostoievski e para a Editora RA, da Revista Acadêmica de Murillo Miranda, com destaque para o livro de Carlos Lacerda – Uma Luz Pequeninina e de Graciliano Ramos – Dois Dedos. Lecionou gravura na FGV, e foi mestre de Renina Katz, Fayga Ostrower, Misabel Pedrosa e Ivan Serpa. Voltou a residir em Viena, na Áustria. In: PONTUAL, 1969:309-310.

<sup>14</sup> **Raymundo Magalhães Júnior** (1907-1981). Jornalista e escritor. Escreveu peças teatrais, contos, poesias, biografias e crônicas. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e membro da ABL. Colaborou em diversos órgãos da imprensa, como “Diário de Notícias”, “A Noite Ilustrada”, “Carioca” e “Vamos Lêr!”, escreveu sobre Teatro na revista “Cultura Política” do DIP. Publicou entre outros: “Três Panfletários do Império” (1956), “A vida vertiginosa de João do Rio” (1978) e “Artur de Azevedo e sua época” (1953).

<sup>15</sup> **Joel Silveira** (1918). O sergipano Joel Silveira chegou ao Rio de Janeiro em 1937, onde colaborou nos mais conceituados órgãos da imprensa brasileira como um importante repórter: no hebdomadário “Dom Casmurro” de Álvaro Moreyra; na revista “Diretrizes” de Samuel Wainer; nos “Diários Associados” de Assis Chateaubriand para quem cobriu a Segunda Guerra Mundial. Publicou vários livros: “Na Fogueira: memórias” (1998), “Tempo de Contar” (1985), “II Guerra, Momentos Críticos” (1995), “Viagem com o Presidente Eleito”, entre outros.

<sup>16</sup> SILVEIRA, Joel. **Na fogueira**: memórias. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 130-131.

<sup>17</sup> **Mariza Lira** (1899-?). Professora, jornalista e folclorista. Foi diretora da Sociedade Luso-Brasileira de Etnografia e membro da Comissão Nacional de Folclore. Publicou entre outros, “Brasil Sonoro” (1938), “Chiquinha Gonzaga” (1939), “A posição de João Ribeiro no folclorismo nacional” (1944), “Migalhas folclóricas” (1951), “Estudos de folclore luso-brasileiro” (1952). Foi colaboradora assídua na revista “Vamos Lêr!”. In: Souto-Maior, Mário. **Dicionário de folcloristas brasileiros**. 2. ed. ampl. Goiânia: Kelps, 2000. p. 167.

<sup>18</sup> Sobre Álvaro Marins – o Seth, vide nota número 10 deste capítulo e sobre o livro “**O Brasil pela Imagem**”, vide: PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Os livros de História do Brasil de Álvaro Marins, “Seth”. In: **Anais da XVII Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica**, São Paulo: SBPH, 1997. p. 39-42; \_\_\_\_\_. O Brasil pela imagem. In: **Anais do II Encontro**: Perspectivas do Ensino de História, São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 1996. p. 735-738

<sup>19</sup> **Adolfo Morales de los Rios Filho** (1887-1973). Engenheiro-Arquiteto formado pela ENBA, em 1914. Exerceu o magistério em inúmeras instituições de ensino da cidade do Rio de Janeiro. Autor de projetos em “estilo manuelino”, como para o edifício do Conselho Municipal (1914); construiu o Palácio da Fiação da Exposição do Centenário da Independência (1922); classificado em 1º lugar no concurso de refúgios para as praças públicas do Distrito Federal (Rio de Janeiro), em 1933 e, obteve o primeiro prêmio pelo projeto “Azulejo” para o portão colonial da Exposição do Centenário em 1922. Sendo que, os dois últimos projetos foram feitos em colaboração com seu progenitor, o Professor Morales de los Rios. Colaborador em vários periódicos: “Vamos Lêr!”, “Letras Brasileiras”, “Vitrine”, “Jornal do Comércio”, “A Noite”, “O Jornal”, “Jornal do Brasil”, “Boletim do Clube de Engenharia”. Publicou as seguintes obras: “O Rio de Janeiro Imperial” (a 1. edição é de 1946), “Dois notáveis engenheiros: Pereira Passos e Vieira Souto” (1951) e “Teoria da filosofia da arquitetura” composto de dois volumes ilustrados (1955-1960).

<sup>20</sup> RIOS FILHO, Adolfo Morales de. **O Rio de Janeiro Imperial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. 549 p. il.

<sup>21</sup> Sobre as revistas no Brasil, vide **A Revista no Brasil**. São Paulo: Abril, 2000. 249 p.il.

<sup>22</sup> MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: Imprensa e práticas culturais em tempos de República. São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP/FAPESP/Imprensa Oficial, 2001. p. 557

<sup>23</sup> **Murilo Mendes** (1901-1975). Poeta e ficcionista. Autor de “Poemas” (1930), “História do Brasil” (1932), “Tempo e eternidade” (1935), “A poesia em pânico” (1938), “Mundo enigma” (1945), “Poesia liberdade” (1947), “Tempo espanhol” (1950), dentre outros.

<sup>24</sup> **Henrique Pongetti** (1899-1979). Jornalista, cronista e dramaturgo. Colaborador na imprensa brasileira, escreveu peças de teatro e textos para cinema. Foi proprietário da Editora Irmãos Pongetti, onde publicou suas memórias: “O carregador de lembranças” (1971).

<sup>25</sup> “Joujoux e Balangandãs” foi uma marchinha carnavalesca de 1939, de Lamartine Babo, que deu título à revista musical em dois atos do escritor Henrique Pongetti. A marchinha foi gravada originalmente pela Colúmbia por Mário Reis e Mariah, acompanhados por Kolman e sua Orquestra do Cassino da Urca e lançada em disco de 78 rpm; no coro atuaram Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Nilo Chagas e Tertuliano Chagas, dentre outras.

<sup>26</sup> Sobre os Almanques, vide MAYER, Marlyse (Org.). **Do Almanak aos almanques**. São Paulo: Ateliê/Memorial da América Latina, 2001. 204 p.il.

<sup>27</sup> Cf. GOMES, Ângela de Castro. **História e historiadores**: a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. p. 125-127; OLIVEIRA, Lúcia Lippi. O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, Helena (Org.) **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2001. p. 142-143.

<sup>28</sup> GOMES, **op. cit.**, p. 163

<sup>29</sup> **Id.**, p.163

<sup>30</sup> **Ibid.**, p. 147-148

<sup>31</sup> HOLANDA, Guy de. **Programas e compêndios de História para o ensino secundário brasileiro: 1931-1956**. Rio de Janeiro: INEP/MEC, 1957. p. 130-131.

<sup>32</sup> MARTINS, **op. cit.**, p. 237-243.

<sup>33</sup> Cf. VELLOSO, Mônica Pimenta. **O mito da originalidade brasileira**: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo). Rio de Janeiro: PUC/RJ, Dissertação de Mestrado em Filosofia, 1983. 190p.; GOMES, **op. cit.**, p. 25 e ss.

<sup>34</sup> Portinari executou os “14 Passos da Via Sacra”, e em colaboração com Alfredo Ceschiatti executou o mural “São Francisco se despojando das vestes”, além dos baixos-relêvos do batistério que tem como tema ‘a criação de Adão, a criação de Eva, a árvore da tentação e a expulsão do Éden’ na Igreja de São Francisco de Assis. Também, fez a composição do painel externo de azulejos com cenas da vida de São Francisco executadas pela Osirarte de Paulo Rossi Osir. Vide FABRIS, Annateresa. A batalha da Pampulha. In: \_\_\_\_\_ . **Fragmentos urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p. 183-212.

<sup>35</sup> **Adolfo Aizen** (1907-1991). Considerado “o rei dos quadrinhos no Brasil”. Nasceu em Juazeiro, cresceu em Salvador e aos 23 anos mudou-se para o Rio de Janeiro onde trabalhou: “O Malho”, “O Tico-Tico”. Em 1933, passou uma temporada nos Estados Unidos como correspondente de diversas publicações, vindo a conhecer editores e criadores de uma nova onda de quadrinhos de super-heróis que por essa época invadia o mercado americano. Ao voltar para o Brasil, Aizen lançou no jornal “A Nação”, o Suplemento Infantil, que em suas primeiras edições apresentou Flash Gordon, Mandrake e o nacional “As aventuras de Roberto Sorocaba”; posteriormente, passou-se a chamar “Suplemento Juvenil” – e ficou sendo um marco nas histórias em quadrinhos do Brasil. Fundou em 1945 a Editora Brasil-América (Ebal). In: **A Revista no Brasil**. São Paulo: Abril, 2000. p. 192.

<sup>36</sup> O livro “**Getúlio Vargas para crianças**” foi escrito por Alfredo Barroso e ilustrado por Fernando Dias da Silva, as notas tipográficas assinalam que foi publicado como volume especial da “Biblioteca Pátria”, pela Empresa de Publicações Infantis, em 1942, com 112 páginas ilustradas, patrocinado pelo “Suplemento Juvenil”, “Mirim” e “O Lobinho”. Este livro é uma biografia de Getúlio Vargas, contada em oito capítulos: 1. Infância e Estudos; 2. A vida militar; 3. De Ministro a Presidente; 4. A Revolução de Outubro; 5. A Reconstrução do Brasil; 6. O Estado Novo; 7. Força e Trabalho; 8. O homem simples e bom. Sobre este livro, vide PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. Os “catecismos” de civismo e o discurso biográfico de Getúlio Vargas. In: **IV Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre: PUC/R.S., 2000.

<sup>37</sup> BITTENCOURT, Circe. Livros didáticos entre textos e imagens. \_\_\_\_\_.(Org.) **O saber histórico na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998. p. 69; NADAI, Elza. O ensino de história no Brasil: trajetória e perspectivas. In: **Revista Brasileira de História**: dossiê ensino de história (memória, história, historiografia). São Paulo: Marco Zero/ANPUH/FAPESP/CNPq, v. 13, n.º 25/26, set. 92/ago. 93. p. 143.

<sup>38</sup> LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. **Colunas da educação**: a construção do Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN, CPDOC/FGV, 1996. p. 277-297

<sup>39</sup> O escritor Mário de Andrade em carta para Oneyda Alvarenga, datada do Rio de Janeiro, de 14 de setembro de 1940, começa assim este precioso documento para a “crítica de arte”: “Vou começar esta noite uma carta a você que não sei si acabo amanhã nem quando. Mas sua última carta falando tão energicamente

---

sobre a necessidade imprescindível do conhecimento técnico para a compreensão da obra-de-arte, não só exige que eu explique o meu pensamento a você, mas o esclareça a mim mesmo com alguma extensão. Deve ser um bocadinho de egoísmo, porém a verdade é que como em toda a minha vida me dediquei ao conhecimento mais ou menos estético-técnico (desculpe...) de todas as artes, não tenho muito pensado sobre o assunto que você me propõe. Ou melhor, não tenho pensado mais extensivamente sobre o meu próprio pensamento a respeito disso. O que mais tenho feito é de vez em quando dar uns trancos, em artigos, nos artistas que exigem dos escritores que os admiram e sobre eles escrevem, que conheçam tecnicamente as artes lá deles, seja a pintura ou seja a música”. A partir destas considerações iniciais, o autor de “Paulicéia Desvairada” passa a sua tese que é enunciada assim: **“É preciso ou não o conhecimento técnico de uma arte para compreensão das suas obras?”**. As respostas partem da 1ª argumentação: “Há uma resposta um pouco fácil a dar: Quanto maior conhecimento tivermos de uma determinada especialidade, mais temos possibilidade de compreender profundamente o que se realiza dentro dessa especialidade”. O escritor enumera suas sugestões anotadas na margem, como: I. Conservador; Conhecer ou supor conhecer; II. Analítico (2ª argumentação); Conhecimento psicológico (3ª argumentação: o que é conhecer); Pansensualidade ou Bivitalidade; Pro artista é indispensável; Como se dá a compreensão estética; Charitas; Quantitativo; Outros exemplos; Os penduricalhos. I. Didáticos; Cabotinismo didático; Conhecimento técnico dá prazeres estéticos parciais; Inflação do conhecimento técnico deformação da arte; Conhecimento técnico e a técnica; Goethe e o caipira; Inflação atual do conhecimento técnico; Técnica à parte; Rilke; Técnica nunca é demais, Conhecimento técnico infla; Mística do conhecimento técnico; Papel do intelectual escritor; Que atitude tomar; Técnica da compreensão estética?; Assunto; O Hai-cai japonês é incompreensível; Abstrato europeu é compreensível; Comparação; Objeção; Resposta; Aristóteles e nomenclatura do Belo; 1º Obra-de-arte; 2º público; 3º Artista; O costume; Conclusão; Que é Arte. In: ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 266-299. A destinatária desta carta acrescentou alguns comentários ao pé da página 298, onde asseverou que: Mário de Andrade realizou conferências sobre estética para os alunos de Portinari e ressalta a importância desta carta para esclarecer “a posição intelectual de Mário de Andrade em face da função do conhecimento técnico na apreciação da obra de arte, como dá indicações preciosas sobre a formação intelectual e espiritual dele”.

<sup>40</sup> Trata-se do pintor espanhol Francisco Goya (1746-1828). Foi pintor de retratos da corte espanhola, segundo Gombrich: “As feições dos seus retratados revelam impiedosamente toda a sua fatuidade e ambição, toda a sua feiúra e vacuidade. Nenhum pintor da corte, antes ou depois de Goya, deixou semelhante registro de seus poderosos clientes”. Goya produziu um grande número de gravuras com a técnica chamada aquarela, a qual permite não só traçar as linhas características da água-forte, mas também criar manchas sombreadas. As gravuras de Goya consistem em visões fantásticas de bruxas e aparições sobrenaturais. Daí, os críticos formularem uma série de perguntas: Estaria Goya pensando na triste sina do seu país, na sua opressão por guerras e pela loucura humana? Ou estaria simplesmente criando uma imagem como se cria um poema? O que Goya produziu foi o mais notável efeito da ruptura com a tradição, como nos aponta Gombrich.

<sup>41</sup> FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 94-98.

<sup>42</sup> KELLY, Celso. **Portinari: quarenta anos de convívio**. Rio de Janeiro: GLT/MEC/INEP, 1966. 119 p. il. Este livro se divide em nove capítulos, a seguir: I. De Brodowski para o mundo; II. Retratos além do modelo; III. Composição, ponto alto da técnica; IV. Incrédulo, no mundo religioso...; V. Encontro do social, do histórico e do plástico; VI. A formação do artista, influências e assimilação; VII. Uma interpretação; VIII. Últimos tempos: debate, poesia e revelação; IX. A projeção internacional.

<sup>43</sup> Sérgio Miceli em seu livro “Imagens Negociadas”, assim se referiu ao retrato de Celso Kelly por Portinari: “Dos três retratos com que Portinari se apresentou no Salão de 1927, o de Celso Kelly é o mais interessante justamente por suas incongruências. A primeira delas e a mais importante consiste na adoção de uma definição social do retratado que não se concilia bem com a dimensão dominante que o mesmo desejou reter de sua prática profissional, acerto seguramente negociado entre o cliente e o retratista”. (p. 44-45) Retrato de Celso Kelly, óleo sobre tela, mede 1,20 x 1,20m, assinado pelo artista. No Salão de 1927, Celso Kelly expôs as telas “Colegial” e “De mais alto...”. Kelly concluiu em 1928, seus estudos na Faculdade de Direito e na ENBA, tendo investido como escritor em três direções: história e crítica de arte (Aleijadinho, Belmiro de Almeida e Portinari), ensaios culturais e dramaturgia. No mesmo ano do retrato, Portinari presenteou os irmãos Celso Kelly e Prado Kelly, com dois trabalhos seus: “Árvore” (guache sobre papel, de 22,5 x 31cm, assinado, datado e com dedicatória) e “Marinha” (óleo sobre tela, de 45 x 80 cm, assinado e datado). In: MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 44-45 e 155-156.

<sup>44</sup> Sobre “Raquel”, existem duas obras de Portinari que possuem a personagem: a primeira, **“Raquel lamentando o massacre dos inocentes”**, datada de 1939, cuja técnica é óleo com areia sobre tela, medindo 38 x 46 cm, pertence à coleção particular; a segunda, Raquel está na cena da obra **“O massacre dos**

---

**inocentes**”, datada de 1943, cuja técnica é têmpera sobre tela, medindo 150 x 150 cm, pertence ao MASP, compõe a Série “Bíblica” (1942-1943), que foi uma encomenda da Rádio Tupi.

<sup>45</sup> Trata-se do pintor holandês **Bartholomeus Van der Helst** (1613-1670). Provavelmente influenciado por Frans Hals, não foi uma personalidade dominante como este artista ou como Rembrandt, mas os seus retratos estão entre os mais perfeitos da Escola Flamenga. Com retratista, também foi influenciado por Van Dyck. Viveu em Amsterdam, onde pintou personalidades da cidade; artista fecundo são atribuídos a ele mais de 950 quadros, alguns de grandes dimensões, como o “Banquete da guarda civil por ocasião da paz da Vestfália” (1648) que encontra-se no Rijkmuseum, em Amsterdam; seu auto-retrato está na Galeria dei Uffizzi, em Florença.

<sup>46</sup> O óleo sobre tela “**Espantelhos**”, de Cândido Portinari, datado de 1940, medindo 80 x 100cm, pertence a Coleção Gilberto Chateaubriand. Segundo o Catálogo Portinari Desenhista, foi no ano de 1938 que: “Portinari, Maria e Olga, se transferem da Sul-América no Cosme Velho para a Av. Beira Mar num edifício em que mais tarde também mora seu grande amigo, Manuel Bandeira. Nas palavras do poeta: “É o ano em trouxe para o mundo da plástica o tema dos espantelhos, talvez inspirado nos terrores da infância, fonte do que há de mais pessoal na sua pintura, de uma multidão de outros temas, ora fagueiros como os balões de São João, os pinhões, as arapucas, o circo; ora sinistras como a perna de pau do acidentado, os urubus, as caveiras de boi, os tristes enterros sem acompanhamento em que quatro caipiras chegam da campina desolada cavalgando em marcha batida um caixão de anjinho”. In: CAMARGO, Ralph (Org.) **Portinari desenhista**. Rio de Janeiro/São Paulo: MNBA/MASP, 1977. p. 162-163.

<sup>47</sup> MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes**: o corpo do herói. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 232.

<sup>48</sup> CO-5801 – carta de Cândido Portinari a Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1944. Projeto Portinari/PUC/R.J.

<sup>49</sup> TEIXEIRA COELHO, A caricatura e o lobo do homem. In: **Arquivos em Imagens**: Série Última Hora – Ilustrações. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo, 1999. v. 3. p. 108-111.

<sup>50</sup> **Id.**, p. 111

<sup>51</sup> Cf. DE-22 – Entrevista de Álvaro Cotrim para a Série Depoimentos do Projeto Portinari, realizada no Rio de Janeiro, em 16 de maio de 1983.

<sup>52</sup> Informação prestada informalmente pelo Professor Walter Fernando Piazza, sobrinho-neto do comerciante Hipólito Boiteux.

## **FESTA: REVISTA DE ARTE E PENSAMENTO**

<sup>1</sup> Na primeira fase, do número 1 ao 6, “Festa” é publicada no dia 1º de cada mês, a começar de outubro (esta indicação se acha sobre-impressa à do mês de agosto). Durante todo esse tempo, a revista que consta com 16 páginas, tem o formato de 38 x 28 cm, e de 33 x 22,5 cm de espelho. Do número 7 ao 12, sai no dia 15 de cada mês (de abril a setembro), e o formato menor – 32 x 23 cm, espelho 25,5 x 18,5 – é compensado pelo aumento do número de páginas que passa a 24. O número 6 é datado de 1º de março de 1927, quando deveria ser de 1928, não tendo sido corrigido o erro no mês seguinte. Na segunda fase, suprimida a indicação do dia em que a revista é publicada, conserva-se apenas a do mês e ano. O primeiro número sai em julho de 1934, mantendo-se a periodicidade mensal até outubro, quando a revista perde a continuidade de até então: temos um número em dezembro de 1934, os demais em janeiro, março, maio, e o último em agosto de 1935. Com exceção do primeiro, que conta com 20 páginas, os outros voltam à constância dos primeiros tempos – 16 páginas, sendo que toda a segunda fase retoma praticamente o formato original, embora em papel bem mais grosso: 36 x 27,5 cm e 33 x 22,5 cm de espelho. O número 8 consta como 9, engano corrigido num “Aviso” da redação, no número seguinte.

- Uma análise minuciosa desta revista, vide CACCESE, Neusa Pinsard. **Festa**: contribuição para o estudo do modernismo. São Paulo: IEB/USP, 1971. 242 p.il.

<sup>2</sup> CACCESE, **op. cit.**, p. 21-26; SILVEIRA, Tasso da. Renovação: a propósito de um livro de Tristão de Ataíde. **Festa**, Rio de Janeiro: Of. Gráficas Alba, (2): 6-8, nov. 1927.

<sup>3</sup> “O Grupo Festa e sua significação”, a redação da revista transcreve três artigos sobre a revista: 1º) de Mário de Andrade, no qual justifica a posição da Semana de Arte Moderna, relacionando seus participantes com os do grupo “Festa”. 2º) de Luís Delgado, comenta um estudo de Tasso da Silveira sobre Tristão de Ataíde, em que este crítico literário se refere às duas correntes do nosso modernismo, já existentes e a terceira, inexistente – “a mística”. Para Luís Delgado existe já a “mística literária”, de “Festa”; falta a “mística vital”. 3º) o artigo de Tristão de Ataíde a respeito de três tendências do modernismo brasileiro: o primitivismo, o dinamismo e o espiritualismo. Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima) detém seu artigo nesta última, que sendo adotada pelo grupo “Festa” é filiada ao Simbolismo. É, por isso mesmo, exaltado: representa o modernismo continuador, baseado na tradição. Faz restrições ao nome da revista, que contrasta com a angústia da vida moderna.” In: CACCESE, **op. cit.**, p.132

<sup>4</sup> Cf. GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio...modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999. p. 43. Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, de 2 de setembro de 1928, teceu alguns comentários nada lisonjeiros sobre Andrade Muricy e o “grupo Festa”. In: MORAES, Marcos Antonio de (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: IEB/USP, 2000. p. 403

<sup>5</sup> – O curitibano **José Cândido de Andrade Muricy** (1895-1984), diplomou-se em Direito no Rio de Janeiro em 1919. Na então capital da República, viveu entre duas atividades, a da música e da literatura. Fundou a Academia Brasileira de Música, de que foi secretário e presidente. Foi um escritor dedicado ao desenvolvimento do gosto musical no país, como crítico de música no *Jornal do Commercio*, desde 1917, onde escreve mais de 1200 textos. Quanto à literatura, herdou de Nestor Vitor, morto em 1932, a missão de guardião da memória do simbolismo brasileiro. Fundou as revistas “América Latina” e “Festa”. Dentre as suas publicações, destaca-se o romance “A festa inquieta” (1926) e ensaios sobre Emiliano Pernetta e Vila-Lobos.

-**Tasso da Silveira** (1895-1968). Diplomou-se em Direito em 1918. Atuou como professor, jornalista e poeta; participou do o “grupo Festa”, do qual surgiu a revista homônima. Publicou poesias, ensaios, etc.

- **Manuel Azevedo da Silveira Neto** (1872-1942), grande figura do Simbolismo paranaense. Foi funcionário público, fundou algumas revistas literárias, como “Cenáculo”, colaborou na revista “Festa”. Escreveu poesias e estudos sobre o Simbolismo. Publicou literatura de viagem, poesia, ensaios e crítica.

<sup>6</sup> **Alceu Amoroso Lima**, o **Tristão de Ataíde** (1893-1983). Apontado como um dos maiores intelectuais católicos brasileiros do século XX, tornou-se figura proeminente do laicato nacional quase imediatamente à sua conversão à Igreja Católica Apostólica Romana, em 1928. Sua conversão fora fortemente influenciada por Jackson de Figueiredo, alguns meses após a profissão de fé de Alceu, o seu mentor espiritual falece. Sob a orientação do Cardeal D. Sebastião Leme, então Arcebispo do Rio de Janeiro, torna-se “porta-voz” da *intelligentsia* católica nacional, atuando através da Liga Eleitoral Católica, da Ação Católica e do Centro Dom Vital. Sendo que, este último possuía a revista “A Ordem” (1921-1963).

<sup>7</sup> Cf. LAMEGO, Valéria. **A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Record, 1996. 255 p. Esta obra contém como anexos: 1. Os comentários de Cecília Meireles na “Página da Educação” (1930-1933), no jornal “Diário de Notícias”; 2. Correspondência de Cecília Meireles e Fernando Azevedo, existente no Arquivo Fernando de Azevedo, do IEB/USP.

<sup>8</sup> Foram signatários do “**Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova**”, em 1932, as seguintes pessoas: Fernando de Azevedo, Afrânio Peixoto, Sampaio Doria, Anísio Spínola Teixeira, Lourenço Filho, Roquette Pinto, Frota Pessoa, Júlio de Mesquita Filho, Raul Briquet, Mário Casassanta, Delgado de Carvalho, A. Ferreira de Almeida Júnior, J. P. Fontenelle, Roldão Lopes de Barros, Noemy M. da Silveira, Hermes Lima, Atílio Vivacqua, Francisco Venâncio Filho, Paulo Maranhão, Cecília Meireles, Edgar Sússekind de Mendonça, Armanda Álvaro Alberto, Garcia de Resende, Nóbrega da Cunha, Paschoal Lemme e Raul Gomes.

<sup>9</sup> LAMEGO, **op. cit.**, p. 50

<sup>10</sup> MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 530-531.

<sup>11</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.) **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/FGV, 1996. p. 249

<sup>12</sup> Entrevista de Andrade Muricy a Neusa P. Caccese. In: CACCESE, **op. cit.**, p. 228.

<sup>13</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. 13 impressão. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 515-516.

<sup>14</sup> Cecília Meireles tinha sua imagem associada ao “oficialismo” da política pós-Revolução de 1930, devido aos seguintes motivos: 1. Num primeiro momento, a preocupação de Getúlio Vargas com a educação atraiu à atenção da educadora [Cecília Meireles foi professora da Escola Normal do Distrito Federal]; 2. O seu livro didático “Criança meu amor” [publicado no Rio de Janeiro, pelo Anuário do Brasil, em 1923] é um livro composto por pequenos textos de caráter didático, no qual a autora tenta passar para os alunos uma série de lições de comportamento, tanto na escola como em casa. O livro foi adotado nas décadas de 1920 e 1930, pela Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, na então capital da República, a cidade do Rio de Janeiro; 3. O jornal “A Manhã”, que começou a circular em agosto de 1941, como porta-voz do Estado Novo era dirigido por Cassiano Ricardo, previu a criação de quatro suplementos: “Infantil”, “Crítica de Idéias”, “Pensamento da América” e o suplemento literário “Autores e Livros”. Os dois primeiros não chegaram a sair, entretanto, caberia à Cecília Meireles a direção do Suplemento Infantil; 4. A poeta escreveu nas revistas publicadas pelo DIP [“Travel in Brazil” e “Atlântico”], sendo que à editoria de “Travel” coube à Cecília Meireles.

<sup>15</sup> CACCESE, **op. cit.**, p. 65

<sup>16</sup> Entrevista de Andrade Muricy a Neusa P. Caccese. In: CACCESE, **op. cit.**, p. 229

<sup>17</sup> BOSI, **op. cit.**, p. 388-389

<sup>18</sup> **Manoel Santiago** (1897-1987). Foi aluno de Theodoro Braga em Belém do Pará, onde residiu. Em 1919, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde cursou a ENBA e a Faculdade de Direito. Foi aluno de Visconti, de Rodolpho Chambelland e de Batista da Costa. Participou do “Grupo Bernardelli”. Segundo o crítico Frederico Moraes: “Pela via do Impressionismo”, que herdou do seu mestre Visconti, Santiago chegou a uma espécie de lirismo informalista, um pré-tachismo na efusão colorida de seus nus e paisagens”. Participou de várias exposições coletivas e individuais. Sérgio Miceli apontou que: em 1926, Manuel Santiago concorreu ao prêmio viagem com cinco óleos e dois carvões, entre os quais “O Curupira” [“composição original e equilibrada, o assunto puramente brasileiro da lenda amazônica, empolgou o jovem artista que conseguiu criar [...] o símbolo plástico da divindade indígena”], “A Cabocla” [“outra tela puramente brasileira: a figura adolescente do primeiro plano bem lançada e bem construída destaca-se sobre a linda paisagem do fundo, representando um rio caudaloso”] e “A Carta” [“um lindo estudo de nu”]. Já em 1927, quando ganhou o prêmio viagem, Manuel Santiago concorreu com seis telas, entre as quais a obra vencedora “Marajoaras”. (MICELI, 1996: 151-152)

**Haydéa Santiago** (1896-1980). Fez estudos de arte no Curso Livre da ENBA, onde foi aluna de Modesto Brocos, Eliseu Visconti e Rodolfo Amoedo. Esteve em Paris entre 1928 a 1932. Participou de várias exposições coletivas e individuais. Sua produção é assinalada por Waldir Ayala, “como de nível variado, em seus momentos mais felizes alcança estágio de alta qualidade num cotejo da pintura contemporânea brasileira”. Sérgio Miceli apontou que: em 1926, Haydéa Santiago expôs no salão as seguintes obras: “Hora da Missa” (Igreja de Santo Antônio) [“quadro histórico composto e pintado com mão de mestre. Desenho e perspectiva impecáveis, colorido justo e muito movimento nas figuras...”], “O Romance” [“um ar-livre bem composto, com lindos efeitos de luz”], “O portão da chácara”, “Galinheiro”, “Os pombos” e “Tarde de verão”. (MICELI, 1996: 152)

<sup>19</sup> Sara Villela de Figueiredo (?-?), casada com o arquiteto Nestor de Figueiredo, era uma renomada retratista.

<sup>20</sup> **Ismael Nery** (1900-1934). Pintor, desenhista e poeta, criou filosofia própria – o essencialismo – que de certa forma transmitiu na sua arte. Aos dezesseis anos ingressou na ENBA, não aderindo ao ensino acadêmico. Viajou para a Europa em 1920 e freqüentou a Academia Julian em Paris, entrando em contato com Léger, Lhote, Zadkine e Picasso. Percorreu a Itália e alguns países do Oriente e procurou conhecer os mestres da pintura antiga. De volta ao Brasil, nomeado desenhista-arquiteto junto à Diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda, criou vários projetos arquitetônicos de surpreendentes qualidades técnicas. Em 1922 casou-se com Adalgisa C. Noll Ferreira, mais tarde renomada poeta. Seguiu novamente para a Europa em 1927, período marcado pelo surrealismo, tendência que o artista absorveu no convívio com André Breton, Marcel Noll e Marc Chagall. Em 1929 realizou a primeira individual no Rio de Janeiro apoiado por um grupo de amigos e intelectuais, entre eles, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra, Antônio Bento e Murilo Mendes. Nesse mesmo ano expôs em Belém do Pará, na Argentina e no Uruguai. Participou do Salão Revolucionário de 1931 e da II Exposição da SPAM (São Paulo, 1933). A obra plástica de Ismael Nery foi estudada por Antônio Bento que a dividiu nas fases “expressionista-cubista” e surrealista. Seus poemas e textos de filosofia, escritos entre 1931 e 1933, ficaram conhecidos graças a Murilo Mendes que os publicou após a morte do pintor. Foi ainda Murilo Mendes quem organizou no Rio de Janeiro a primeira retrospectiva de sua obra, em 1935. A segunda seria realizada somente em 1966, no Rio de Janeiro. Incluído na Sala Especial sobre “Surrealismo e arte fantástica” na VIII Bienal de São Paulo (1965), esteve também representado na X Bienal (1969). Em 1970, o Museu de Arte Brasileira em São Paulo, dedicou-lhe uma retrospectiva com mais de duzentas obras. Suas obras pertencem a coleções particulares e de museus. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. **Op.cit.**, p. 308.

<sup>21</sup> **Victor Brecheret** (1894-1955). Escultor integrante do Modernismo. Chegou a São Paulo em 1904, tendo iniciado os estudos de desenho e modelagem no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1913, foi à Roma onde aprendeu a esculpir com Arturo Dazzi. Admirava as obras de Rodin e as do escultor iugoslavo Ivan Mestrovic. Por influência deste, utilizou em suas peças elementos arcaizantes, enfatizando o emocional através de estilizações e acentuação da musculatura das figuras. Ao retornar a São Paulo, em 1919, instalou atelier no Palácio das Indústrias, sendo descoberto pelo grupo modernista nos primeiros dias de 1920. Sua escultura causou grande admiração entre os inovadores e foi amplamente divulgada pelos jornais – principalmente através dos artigos de Menotti del Picchia e de Monteiro Lobato. Eram obras como a “Cabeça de Cristo” e “Vitória” – das quais Mário de Andrade adquiriu cópias em bronze. Por influência do grupo, executou maquete para o Monumento das Bandeiras (1920) e participou do concurso para o Monumento aos Andradas. Em 1921, pensionado por cinco anos pelo governo paulista, partiu para a Europa. Deixou as peças com que participou da Semana de Arte Moderna. Em Paris, influenciado pelo “art-déco” e por Brancusi, produziu esculturas com formas simplificadas, superfícies lisas e volumes curvilíneos. Expôs em vários salões franceses – entre eles, o do Outono e o das Tulherias. Veio a São Paulo em 1926, realizando sua primeira exposição individual. No segundo período de estágio em Paris, produziu obras com facetamento mais marcado. Esteve no Brasil no início da década de 1930 e, em 1932, estava entre os sócios-fundadores da

SPAM. Realizou exposições individuais em 1934, no Rio de Janeiro e em 1935, em São Paulo. Retornou definitivamente a São Paulo para erigir o Monumento das Bandeiras (1936-1953). Integrou-se ao movimento artístico da cidade de São Paulo, expondo nos três Salões de Maio (1937, 1938 e 1939) e no I Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias (1941). Nos anos de 1940, introduziu elementos brasileiros em sua obra, com interesse por aspectos indígenas; suas formas aproximam-se da abstração. Realizou pequenas peças e monumentos; trabalhou com o gesso, o bronze, a pedra e a terracota. Na I Bienal de São Paulo (1951) foi consagrado o melhor escultor nacional e na IV Bienal (1957) mereceu Sala Especial. In: BATISTA; LIMA, **op. cit.**, p.296

<sup>22</sup> **Dimitri Ismailovitch** (1892-1976). Pintor e desenhista russo, naturalizado brasileiro. Descende do pintor Ladislav Ismailovitch. Na Rússia, foi aluno de Zinovieff, Kantaski, Selezneff e Dimitrieff. Expôs em Kiev em 1918 e, entre 1918 e 1919, cursou a Escola de Belas Artes da Ucrânia. Viajou para Constantinopla onde se dedicou ao retrato e à paisagem, marcados por aspectos da arte bizantina. Em 1927, seguiu para Atenas e Londres, e depois para os Estados Unidos, onde expôs em Washington e New York. Veio nesse mesmo ano para o Brasil, apresentando seus trabalhos no Rio de Janeiro, onde se fixou. Foi professor de pintura e expôs freqüentemente sozinho ou com seus alunos. Em 1939, no Rio de Janeiro realizou mostra com Maria Margarida de Lima Soutelo – também, modelo de várias telas suas, quase sempre inspiradas em motivos do século XV, como “Madona russa” e “Princesa persa”. Retratou, no desenho e na pintura, várias personalidades da sociedade e da política; dedicou-se à natureza morta. Viajou pelo Brasil expondo em Salões locais; interessou-se pela paisagem e pelo tipo humano. Em Minas Gerais, impressionou-se com a arquitetura colonial e especialmente com a obra do Aleijadinho. Participou, recebendo prêmios do VI Salão Paulista de Belas Artes (1939), do Salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes (1941) e do I Salão Panamericano de Artes em Porto Alegre (1958). Ainda na década de 1970, apresentou-se em vários salões oficiais. In: BATISTA; LIMA, **op. cit.**, p.303

<sup>23</sup> **Paulo Gagarin** (1885-?). O russo Paulo Gagarin realizou seus primeiros estudos no Liceu e na Universidade de São Petersburgo. No final da Primeira Guerra Mundial, na qual atuou como oficial da Artilharia, transferiu-se para a França e, posteriormente, para o Brasil. Chegou ao Rio de Janeiro em 1921, e no ano seguinte, realizou sua primeira exposição individual no Saguão da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro. Num depoimento a Angione Costa, declarou: “Acredite: nunca estudei pintura. Não tive mestres. O meu mestre foi a natureza opulenta do Brasil. Achei que devia pintar: peguei os pincéis e comecei a copiá-la, aos poucos, a lentos espaços, com paciência, com amor, com vontade”. Era especialista em paisagens e retratos; obteve medalhas nos Salões de 1925, 1926, 1927 e 1928. Nesse último Salão, Gagarin exibiu oito paisagens de Petrópolis e do Leblon. Além do seu autorretrato, executou retratos do barítono Corbiniano Villaça e de Prado Kelly. Participou de exposições no Brasil até 1941. Portinari executou em 1924, um retrato de Paulo Gagarin, um óleo sobre tela, medindo 1,10 por 0,80 m, pertence a uma coleção particular.

<sup>24</sup> GOMES, **op. cit.**, p. 59.

#### Matérias de Festa: 1927-35

Matérias	1ª fase	2ª fase	Total	%
Crítica Literária	57	65	122	38,3
Poesia	45	70	115	36,0
Romance, conto, crônica	28	8	36	11,2
Artes	15	9	24	7,4
Desenho	1	21	22	7,1
<b>Total</b>	<b>146</b>	<b>173</b>	<b>319</b>	<b>100,0</b>

Fonte: GOMES, Angela de Castro. **Essa Gente do Rio...modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999. p. 66.

#### LANTERNA VERDE: boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira

<sup>1</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. 13ª impres. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 319.

<sup>2</sup> Sobre a revista “Lanterna Verde” e a “Sociedade Felipe d'Oliveira”, consultar os seguintes estudos: GOMES, Ângela de Castro. **Essa gente do Rio...modernismo e nacionalismo**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999. p. 77-103.

NAPOLI, Roselis Oliveira de. **Lanterna Verde e o modernismo**. São Paulo: IEB/USP, 1970. 168p.

<sup>3</sup> Manuel Bandeira em seu “Itinerário de Pasárgada”, assim descreveu o prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira: “O ano de 1937 me trouxe o primeiro provento material que me valeu a poesia: os 5.000 cruzeiros do prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira, da qual vim a fazer parte em 1942. Parece incrível, mas é verdade: aos 51 anos, nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão. Por isso, maior alvoroço me causaram aqueles cinco contos do que os cinquenta que me vieram depois, em 1946, como prêmio atribuído

pelo Instituto Brasileiro de Educação e Cultura”. In: BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. 8ª impres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 106.

<sup>4</sup> **Antonio Caringi** (1905-1981). Autor do monumento “O Laçador”, inaugurado em 20 de setembro de 1958, localizado em Porto Alegre. Esteve em Munique, na Alemanha, como prêmio viagem concedido pela Sociedade Felipe d’Oliveira em 1933.

<sup>5</sup> GOMES, **op. cit.**, p. 92-93. O grifo é nosso. Para Ângela de Castro Gomes, “a geração Fon-Fon” advém da revista dirigida por Álvaro Moreira, “do grupo dos sete da Globo” [numa referência à Livraria Globo, localizada na Rua da Praia, em Porto Alegre]. A revista “Fon-Fon” foi palco da revelação do modernismo e dos modernistas, antes da Semana de 1922. Esta “geração” era formada por Álvaro Moreira, Homero Prates, Eduardo Guimarães, Marcelo Gama, Carlos de Azevedo, Antonius e Francisco Barreto. Também, participaram dessa “geração”: Ronald de Carvalho, Rui Ribeiro Couto e Rodrigo Otávio Filho.

<sup>6</sup> As descrições tipográficas de “Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira” são as seguintes: O formato de 18 x 23 cm, sendo o espelho de 13 x 17 cm, com indicação da página inferior à direita. Na página de rosto temos o título: **Lanterna Verde**, em caixa-alta

<sup>7</sup> **Ronald de Carvalho** (1893-1935). Poeta e diplomata. Participou do grupo português de “Orpheu”, revista trimestral de literatura, cujo primeiro número saiu em 1915, com a participação de Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Luís de Montalvor, Pedro de Menezes, Almada Negreiros, José Pacheco e António Ferro. Ronald de Carvalho foi autor de extensa obra literária, como “Toda a América” (1926), “Epigramas irônicos e sentimentais” (1919), “Estudos Brasileiros” (1931), “Jogos Pueris” (1926). Entre as conferências de Ronald de Carvalho, destacam-se as seguintes: “**As bases da arte moderna**” (1925), publicada em “Lanterna Verde”; “**Imagens do México**”, realizada no Salão da Liga de Defesa Nacional, sob os auspícios do Centro Universitário Cuauhtémoc, em 10 de dezembro de 1929 [Rio de Janeiro, Edição de Anuario do Brasil, 1929. 30 p.]; “**Afirmações: um ágape de intelectuais**”, com Elysio de Carvalho, proferida no Restaurante Assírio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro [Rio de Janeiro, S. A. Monitor Mercantil, 1921. 54p.]

Convém ressaltar que, Mário de Andrade implicava com o “esteticismo cosmopolita” de Ronald de Carvalho e o alinhava com Graça Aranha. Em missiva para Manuel Bandeira, Mário de Andrade declarou: “O Ronald precisa deixar de ser o homem que faz conferências. Ou se as fizer não lhes dê essa importância de livro com títulos importantíssimos. Eu tenho o Ronald pela inteligência mais harmoniosa que conheço” (São Paulo, 10 de novembro de 1924). In: MORAES, Marcos Antonio de (Org.) **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: IEB/USP, 2000. p. 136

<sup>8</sup> **Manoel de Abreu (1892-1962)**. Médico. Trabalhou em Paris, no Nouvel Hôpital de la Pitié, no Laboratório Central de Radiologia do Hotel-Dieu e no Hospital Laennec. Quando retornou ao Brasil, em 1922, uma epidemia de tuberculose assolava o Rio de Janeiro, o que o levou a instalação de um serviço de radiologia destinado ao diagnóstico da doença. Passou a década de 1920 desenvolvendo estudos sobre a formação da imagem, que resultaram na radiogeometria, que resultou na “Abreugrafia”

<sup>9</sup> O baiano **Renato Costa Almeida** (1895-1981). Ensaísta e folclorista; funcionário do Ministério das Relações Exteriores; membro de IHGB, da Academia Brasileira de Música, da Comissão Nacional de Folclore (Secretário-Geral) e da Sociedade Felipe d’Oliveira. Encabeçou a redação da revista “América Brasileira” no início da década de 1920; publicou em 1926 a História da Música Brasileira; seu nome esteve ligado a partir da década de 1940 aos congressos de folclore realizados no Brasil.

<sup>10</sup> O mexicano **José de Vasconcelos** (1882-1959). Autor do livro “La raza cósmica” (1948), ensaio que tem como tese central a mestiçagem racial, uma espécie de teoria darwinista às avessas. Vasconcelos foi escritor, diplomata, Ministro da Educação e Cultura do México quando encomendou ao pintor Diego Rivera os murais da Secretaria de Educación Pública – SEP. Esteve no Brasil em 1922, por ocasião das comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil. Publicou contos, obras para teatro, memórias, livros de caráter filosófico, sociológico e crítico.

<sup>11</sup> **Paulo Prado** (1869-1943). Filho do Conselheiro Antônio da Silva Prado, ligado à cafeicultura paulista. Bacharel em Direito pela Academia do Largo de São Francisco, colaborador de vários órgãos da imprensa brasileira, participa da Semana de Arte Moderna de 1922, patrocinou várias revistas “modernistas” e a vinda do escritor franco-suíço Blaise Cendrars. Paulo Prado mantinha estreita relação com artistas e intelectuais do Brasil e da Europa, passava longas temporadas na França, com contatos com a vanguarda artística européia.

- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Col. Retratos do Brasil).

- Sobre Paulo Prado e Retrato do Brasil, vide

NOGUEIRA, Marco Aurélio. Paulo Prado – Retrato do Brasil. In: MOTA, Lourenço Dantas (Org.) **Introdução ao Brasil**: um banquete no trópico. 2. ed. São Paulo: Ed. do SENAC, 1999. p. 193-213.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena**: A obra de Paulo Prado. Campinas: Papirus, 2000. 248 p.

<sup>12</sup> Sobre a comparação entre Paulo Prado e Ronald de Carvalho, vide

---

GORGÔNIO, Clóvis; HERSCHMANN, Micael. **Ronald de Carvalho**: bárbaro ou alexandrino? Rio de Janeiro: UFRJ/ECO/CIEC, 1992. 25 p. (Papéis Avulsos, 38).

Alguns comentários merecem ser enfatizados, como o de Tristão de Ataíde, para quem “Ronald de Carvalho como todos os intelectuais do período foi influenciado por Silvio Romero e José Veríssimo, sua perspectiva não rompeu com a “tese das três raças”. Tanto Paulo Prado, como Ronald de Carvalho viam vantagens na imigração, ambos consideravam-na decisiva para o Brasil se tornar um país moderno. Conferir de Ronald de Carvalho, seus “**Estudos Brasileiros**”, 3ª série [Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1931. 170 p.]

<sup>13</sup> Ronald de Carvalho foi o declamador intemorato dos “Sapos” de Manuel Bandeira, na Semana de Arte Moderna e o arauto da vanguarda em “O Jornal”. Convém ressaltar que, Ronald de Carvalho deixou uma obra em grande parte de inflexão simbolista. Houve um estremecimento na amizade entre o poeta carioca e Mário de Andrade, relatada em carta pelo escritor paulista para Mário da Silva Brito: “uma feita, depois duma carta cheia de censuras a um livro dele, me falou que a amizade era um jogo de mútuas condescendências. Naquele tempo eu tinha a inflexibilidade da força do homem comigo, me recuei, as nossas relações esfriaram pra sempre e dele me nasceu o poema ‘Ponteando sobre o amigo ruim’” (19 de mar. 1944. In: Diário intemporal, p. 176-177). Em carta para Manuel Bandeira, datada de São Paulo, 10 de outubro de 1924, Mário de Andrade explica o que houve: “Mas esta ridícula rivalidade entre São Paulo e Rio eu sinto que continua. Ora o Ronald me mandou os Estudos Brasileiros e eu com toda esta abundância de coração disse-lhe o que sentia do livro. Acho o livro fraquíssimo. Começa pela empáfia do título. Estudos brasileiros implica qualquer coisa a mais do que já foi dito. Ora o livro não passa duma vulgarização que ainda por cima é sintética em vez de analítica. Logo: livro escolar. E com efeito o que há lá dentro de interessante é uma sistematização didática de ensinamentos. Isso é que é novo no livro, mas não tem importância alguma, senão como auxílio mnemônico. Aquelas subdivisões em ciclos, períodos literários, etc.” In: MORAES, **op. cit.**, p. 136. Entretanto, Manuel Bandeira acentuou que no volume “Toda a América” (1926), encontra ecos de “Leaves of grass” de Walt Whitman.

<sup>14</sup> Sobre a associação que a história literária brasileira costuma fazer entre Ronald de Carvalho (1893-1935) e Graça Aranha (1868-1931), existe a seguinte explicação: “Ronald de Carvalho e Graça Aranha foram os principais articuladores e teóricos do Movimento Modernista no Rio de Janeiro. Na casa de Ronald e nos quartos de hotel onde Graça Aranha se hospedava, se desenrolaram importantes encontros entre os adeptos da renovação nas artes. A Paulicéia Desvairada, de Mário de Andrade foi lida no Rio pela primeira vez na casa de Ronald, ainda em 1921, e no mesmo dia fez-se a leitura dos “Epigramas Irônicos e Sentimentais”, de Ronald de Carvalho. Neste grupo estavam presentes Manuel Bandeira e Alceu Amoroso Lima, entre outros. Nestas reuniões circularam figuras importantes do movimento, como Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda (até o rompimento, em 1924), e mesmo estrangeiros em visita, como Marinetti, em 1926. Graça Aranha e Ronald de Carvalho apesar de serem de diferentes gerações, eram ao contrário da maior parte dos Modernistas, autores reconhecidos pelo *establishment*, sendo Graça Aranha um dos fundadores da ABL [ocupou a cadeira nº 38], e Ronald fora premiado pela Academia por duas obras: a Pequena História da Literatura Brasileira, de 1919 e Poemas e Sonetos, de 1921. Os dois faziam parte do corpo diplomático e ambos haviam estado em contato direto com as correntes da vanguarda européia anteriores à 1ª Guerra”. In: GORGÔNIO; HERSCHMANN, **op. cit.**, p. 3.

<sup>15</sup> A conferência proferida por Mário de Andrade sobre “**O Movimento Modernista**” foi solicitada pelos moços da Casa do Estudante do Brasil. Mário de Andrade realiza em 30 de abril de 1942, no Itamaraty, no Rio de Janeiro, o que ele chamou de balanço/“confissão tão dolorosa”. Em carta a Paulo Duarte (exilado nos Estados Unidos), Mário de Andrade menciona a elaboração da conferência, deixando entrever o desassossego que marca este período da sua produção intelectual: “Amanhã parto pro Rio, onde vou fazer uma conferência [...]. É um caso bem típico do meu estado de espírito de agora. Fazem vinte anos justos da Semana de Arte Moderna, e era lógico que eu devia fazer uma espécie de processo do Modernismo, historiá-lo, analisa-lo e critica-lo. Saiu coisa inteiramente diversa, uma mistura maluca de recordações pessoais e maneiras críticas de ver que tornaram a conferência de um forte caráter polêmico. E no final botei uma confissão bastante cruel do que julgo que faltou à minha obra e à minha atitude vital. Por dentro, ah, quanto eu me sinto justificado de mim pelas muitas fatalidades que me perseguiram a vida e a enfraqueceram, mas o certo é que a Vida não tem nada com isso. E é diante desta vida que erre. Creio que há coisas comoventes no que eu digo. (28 abr. 1942, Mário de Andrade por ele mesmo, p. 228). In: MORAES, **op. cit.**, p. 661. A conferência está publicada no seguinte livro: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1974. p. 231-255.

<sup>16</sup> ANDRADE, Mário. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins/INL, 1972. p. 187.

<sup>17</sup> **Roberto Rodrigues** (1906-1929). Filho do jornalista Mário Rodrigues e de D. Maria Esther Falcão Rodrigues é irmão de dois notáveis jornalistas Nelson Rodrigues (1912-1980) e Mário Rodrigues Filho (1908-?). Roberto Rodrigues encontrou nos jornais dirigidos por seu pai “Crítica” e “A manhã”, amplo espaço para desenvolver suas habilidades como desenhista, capista e ilustrador, tendo sido criador e

---

colaborador da revista semanal “Jazz” e na “Para Todos”, de Álvaro Moreyra. Estudou na ENBA, onde ingressou em 1923, com seu traço moderno causou um certo rebuliço naquela instituição passadista, criticava ferozmente a Escola, alguns professores e o seu Salão anual. Roberto Rodrigues produzia desenhos “mórbido-eróticos”. Portinari o retratou num óleo sobre tela de 1926, medindo 1,80 x 0,65 m, com o título “Retrato do pintor Roberto Rodrigues”.

<sup>18</sup> Retrato do poeta Felipe d’Oliveira feito por Portinari, com data de 1934, óleo sobre tela medindo 73 x 59 cm, adquirida do artista por encomenda da Sociedade que levava o nome do poeta, pertence ao acervo do MASP.

<sup>19</sup> **Tsugouharu Foujita** (1886-1968). Pintor japonês, amigo do casal Portinari, do qual foi hóspede na sua estada no Rio de Janeiro, no apartamento da Rua Teotônio Regadas, no bairro da Lapa. Integrante do que se convencionou chamar de “Escola de Paris”, foi um mestre do desenho. Foujita deu continuidade à tradição da arte japonesa, principalmente gráfica: explorando o uso da linha, ao mesmo tempo, que absorveu influências artísticas ocidentais. Foujita instalou-se em Paris, em 1913, onde freqüentou um grupo de artistas que incluía Marc Chagall, Amedeo Modigliani e Chain Soutine.

<sup>20</sup> A ilustração de Portinari para os poemas de Manoel de Abreu, o Projeto Portinari tem a identificação da que se localiza na página 115 de “Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira” [n.º 6, abr. 1938, p. 113-119]. Esta ilustração intitula-se “**Paisagem com figuras**”, desenho a nanquim, bico-de-pena sobre papel, medindo 13,2 x 11,8 cm, assinada por Portinari e com data de 1938.

<sup>21</sup> Sobre a política de “americanização” do Brasil, vide TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000; Cf. Nota n.º 21, do capítulo da “Atlântico: revista luso-brasileira”

## REVISTA ACADÊMICA

<sup>1</sup> Título do artigo de Carlos Drummond de Andrade. Cf. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 23 jan. 1975. p. 5

<sup>2</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Quase memórias”, programa da Rádio MEC, 1954. apud ANTELO, Raúl. **Literatura em Revista**. São Paulo: Ática, 1984. p. 112.

<sup>3</sup> Sobre a relação da “Revista Acadêmica” com a arte moderna, vide RIBEIRO, Laura M. de Abreu Daniel. **Revista Acadêmica (1933-1948) e a arte moderna brasileira nas décadas de 1930-1940**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS: Dissertação de Mestrado em História, 1989. 334 p.il.

<sup>4</sup> **Murilo Miranda** (1912-1971). Advogado e jornalista. Segundo Moacyr Werneck de Castro: “Murilo Miranda já mostrava aquela característica que confirmaria vida afora, de excepcional animador de projetos culturais”. Além, de fundar e dirigir a “Revista Acadêmica”, foi diretor da Rádio Roquete Pinto e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; exerceu mandato como vereador pela União Democrática Nacional na Câmara Municipal do Distrito Federal entre 1960 e 1963.

<sup>5</sup> A expressão é de Moacyr Werneck de Castro em entrevista concedida a Raúl Antelo, em 8 de junho de 1980. In: ANTELO, **op. cit.**, p. 299.

<sup>6</sup> ANDRADE, Mário de. Contos e Contistas. In: \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins/INL, 1972. p. 5-8.

<sup>7</sup> Entrevista concedida a Laura Maria de Abreu Daniel Ribeiro por D. Yeda Braga Miranda (viúva de Murilo Miranda), em 5 de abril de 1989, na cidade do Rio de Janeiro. In: RIBEIRO, **op. cit.**, p. 306.

<sup>8</sup> O livro “O Aleijadinho e Álvares de Azevedo”, composto pelos ensaios “O Aleijadinho e sua posição nacional” e “Amor e Medo”, publicado pela RA (Revista Acadêmica) Editora, em 1935. Sobre o Aleijadinho, Mário de Andrade já escrevera no “**Diário Nacional**”, de São Paulo (“Aleijadinho”, em 30 maio 1930) e no número inaugural da “Atlântico: revista luso-brasileira” (“O gênio e a obra do Aleijadinho”). Álvares de Azevedo fora matéria de sua coluna do “Diário Nacional”, em 1931 (22-29 mar.; 23-30 ago.; 6 set.)

<sup>9</sup> Manuel Bandeira em seu “Itinerário de Pasárgada”, comenta as traduções dos poemas: “A primeira edição de minhas traduções (350 exemplares em papel vergé) foi muito carinhosamente preparada por Murilo Miranda (R. A. Editora, 1945: R. A. , Revista Acadêmica), com ilustrações de Guignard. As provas me foram dadas sem as capitulares, de sorte que a edição saiu com um erro que se repetiu na 2ª edição (Livraria do Globo) e de que até hoje não me consolei. Foi num dos nove poemas de Hoelderlin, que traduzi a pedido de Otto Maria Carpeaux (uma das maiores batalhas que já pejei na minha vida de poeta...)”. In: BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 3. ed. 8ª impr. Rio de Janeiro, 1984. p. 120-121. Mário de Andrade em carta a Murilo Miranda, datada de São Paulo, de 17 de fevereiro de 1945, assim se refere aos poemas traduzidos por Manuel Bandeira: “A edição do Manuel pela RA está simplesmente estupenda. Muito bonita mesmo. É pena (não é censura) ter saído sem os processos nobres de gravura, mas clichê reproduzindo desenhos. Estes, uma delícia. Mas o que encanta mais é o colorido geral do livro e a disposição tipográfica”. In: ANDRADE, Mário de. **Cartas a Murilo Miranda: 1934-1945**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 180.

<sup>10</sup> “**Grupo de Santa Tereza**” congregava artistas plásticos, que se reuniam nos ateliês do bairro do mesmo nome, na cidade do Rio de Janeiro. Neste bairro, situava-se o decadente Hotel Internacional e a Pensão Mauá; no primeiro, morou o casal Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva; no segundo, encontrava-se o *atelier* e a oficina de molduras de Tadashi Kaminagai (com o seu estilo conhecido como “fauve Kaminagai”), em torno do qual reuniam-se pintores jovens como Inimá de Paula, Tikashi Fukushima, Ivan Serpa, Mavignier, Flávio Shiró (Tanaka), entre outros.

<sup>11</sup> ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas décadas de 1930-1940**: o grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991. p. 35.

<sup>12</sup> Sobre a sociabilidade do “Grupo de Santa Tereza”, vide ZANINI, **op. cit.**, p. 35-36; RIBEIRO, **op. cit.**, p. 94-95.

<sup>13</sup> NAVARRA, Ruben. *Jornal de Arte* apud ZANINI, **op. cit.**, p. 36.

<sup>14</sup> **Id.**, p. 36. **Maria Clara Machado** (1921-2001), filha do escritor Aníbal Machado. Fundadora do Teatro Tablado, autora de peças infantis, como “Pluft, o fantasminha” (1955), “A bruxinha que era boa” (1954), “O cavaleiro azul” (1959). Estudou teatro em Paris e Londres.

<sup>15</sup> “**Salão Portinari**” era a designação para a residência de Maria e Cândido Portinari, na casa da Rua Cosme Velho, n.º 103, onde moraram entre fevereiro de 1943 a janeiro de 1951. Lá eram realizadas reuniões informais, dominicais, com amigos, entre os quais escritores, poetas, críticos de arte, burocratas, políticos, músicos, etc. Segundo informações, Dona Maria Portinari providenciava “lutas macarronadas” para os intelectuais e artistas.

O pintor Cândido Portinari morou nos seguintes endereços na cidade do Rio de Janeiro: 1924 – Rua Marquês de Santos, n.º 23; 1932 – Rua Teotônio Regadas, n.º 34; out. 1934 ao final de 1935 – Rua Pires de Almeida, n.º 76 – apto. 143; jan. a jul. 1936 – Rua do Catete, n.º 147; ago. 1936 a dez. 1938 – Rua Pires de Almeida, n.º 52 – apto. 77; jan. 1939 a jul. 1940 – Avenida Beira Mar, n.º 210 – apto. 1107; ago. 1940 a 1942 – Avenida Atlântica, n.º 228; fev. 1943 a jan. 1951 – Rua Cosme Velho, n.º 103; abr. 1952 até sua morte (fev. 1962) – Avenida Atlântica, n.º 900 – apto. 203.

<sup>16</sup> Entrevista de D. Yeda Braga Miranda, vide RIBEIRO, **op. cit.**, p.307-308.

<sup>17</sup> LIMA, Yone Soares de. **A ilustração na produção literária** (São Paulo – década de vinte). São Paulo: IEB/USP, 1985. p. 107.

<sup>18</sup> RIBEIRO, **op. cit.**, p. 207

<sup>19</sup> Os retratos executados por Portinari que aparecem nas páginas e capas da “Revista Acadêmica” são os seguintes: 1) **Retrato de Carlos Drummond de Andrade** (capa da revista n.º 56, julho 1941), óleo sobre tela, medindo 72 x 58 cm, assinado e datado “Portinari 1936”, coleção particular; 2) **Retrato de Manuel Bandeira** (capa da revista n.º 23, novembro 1936), desenho à crayon sobre papel, medindo 50,5 x 36,5 cm, assinado e datado “Portinari 1936”, coleção particular; 3) **Retrato de Jorge de Lima** (capa da revista n.º 70, dezembro 1948), óleo sobre tela, medindo 73 x 60 cm, assinado no canto superior direito “Portinari”, reproduzido como frontispício do livro “A túnica inconsútil” (1938); 4) **Retrato de Graciliano Ramos**, desenho à crayon e carvão sobre papel, medindo 32,5 x 27,5 cm, original para a ilustração da “Revista Acadêmica”, assinado e datado com dedicatória: “Para o Graciliano com um abraço de Portinari 937”, presente do artista a partir da encomenda feita por Murilo Miranda. Cf. MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas**: retratos da elite brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 166-167. **Retrato de Hahneman Guimarães**, desenho à crayon sobre papel pardo, medindo 42,5 x 35,5 cm, c.1930-1932, coleção particular. Dados fornecidos pelo Projeto Portinari/R.J.

<sup>20</sup> Segundo nota da redação da “Revista Acadêmica”, n.º 54, de maio de 1941: “o Rondó do Recenseamento foi feito por ocasião da estadia de Portinari nos Estados Unidos, quando o nosso grande pintor apresentava a sua exposição individual no Museu de Arte Moderna de New York [em 8 de outubro de 1940 inaugurou-se no MOMA, a exposição “Portinari of Brazil”], no mesmo momento, em que no Brasil, se realizava o Recenseamento de 1940. Mandado para o pintor em New York, só agora com a volta de Portinari, obtivemos esse Rondó, que aqui publicamos”.

**Rondó** – composição poética originariamente francesa, que traz a idéia de circularidade do nome: *rondeau* (do latim, rotundu (m), “redondo, em forma de roda”). O rondó português se caracteriza por adotar como estribilho uma quadra que se repete ao fim de oitavas ou de duas quadras. Como se sabe, de início o rondó foi feito para ser cantado, ou para ser acompanhamento de uma dança chamada ronde. Cf. LUCAS, Fábio. Introdução: o lirismo arcádico de Silva Alvarenga. In: **Glaura**: poemas eróticos de Silva Alvarenga. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 15-16.

<sup>21</sup> O catálogo da “Exposição Portinari” – da Associação dos Artistas Brasileiros, realizada no Palace Hotel, na cidade do Rio de Janeiro. O “in-fólio” com a apresentação de 22 pinturas, 18 retratos e 6 desenhos. Entre as pinturas, se destacam “Café”, “Morro”, “Futebol”, “A Colona”, “Mestiço”, “Negro”, “Mulato da Enxada”.

<sup>22</sup> Este poema consta do Livro de Sonetos, de Vinicius de Moraes, com o título “Sonetinho a Portinari”, datado de Oxford, de 1939. Aparece com variações no terceiro e quarto versos: “É cor de pintura/Muito

---

louro, vi-o/Dentro da moldura./De um quadro de aurora/O olhar frio:/-Lá ia ele embora...” In: MORAES, Vinicius de. **Livro de sonetos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 47.

<sup>23</sup> **Rubens**. O flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640). Chegou em Roma em 1600, onde deve ter conhecido obras de Caravaggio, Carraci, entre outros. Em 1608, regressou a Antuérpia. Entre as suas obras, destacam-se “Cabeça de Criança” (c. 1615), “Os esposais de Santa Catarina” (c. 1629), “Alegorias sobre as bênçãos da paz” (c.1630), “Autoretrato” (c. 1639).

<sup>24</sup> **Paul Cézanne** (1839-1906). Participou das exposições impressionistas, mas refugiou-se em Aix-en-Provence. Seus primeiros trabalhos mostram a influência de Delacroix e Courbet, posteriormente, abandonou o impressionismo, encaminhando-se para uma interpretação mais abstrata. Entre suas obras, se encontram “Monte Sainte-Victoire” (c.1885), “Madame Cézanne” (1890-1892), “Montanhas na Provence” (c.1886), “Natureza Morta” (c.1878).

<sup>25</sup> **Velázquez**. Diego Rodrigues da Silva y Velázquez (1599-1660). Pintor espanhol, da Corte de Felipe V, estudou em Roma as pinturas dos grandes mestres, sobretudo Caravaggio. Em sua primeira fase opta por uma orientação nitidamente naturalista com predileção por cenas populares. Em 1623 é nomeado pintor do rei e se torna o principal artista de sua época, retratando a nobreza espanhola. É a partir de sua segunda viagem à Itália, em 1649, onde entra em contato íntimo com a pintura veneziana do Renascimento. Entre as suas obras, encontram-se “O Papa Inocêncio X” (c. 1650), “O Aguadeiro de Sevilha” (c. 1620), “Las Meninas” (1656), “O Infante Felipe Próspero da Espanha” (c. 1660).

<sup>26</sup> **Van Eyck**, pintores flamengos. Trata-se dos irmãos Hubert van Eyck (c.1370-1426) e Jan van Eyck (c.1390-1441). Cf. Nota n.º 5, do capítulo “Travel in Brazil”.

<sup>27</sup> **Hans Holbein**, “o moço”. (c. 1497-1543). Pintor de corte de 1536 em diante, registrou em cerca de 150 obras as personalidades da Corte de Henrique VIII. A maior coleção de Holbein pertence a Rainha da Inglaterra, destaca-se “Os Embaixadores” (1533).

<sup>28</sup> Entrevista de Moacyr Werneck de Castro para Raúl Antelo. In: ANTELO, **op. cit.**, p. 295.

**Antônio Machado** (1875-1939). Poeta espanhol. No começo de sua vida literária colaborou com os escritores da geração de 1898. Em sua poesia preferia o campo e a paisagem de Castela, os camponeses, as pequenas aldeias melancólicas e as recordações de infância. Durante a guerra civil espanhola (1936-1939) pôs sua obra a serviço da República. Em 1939, acompanhou o êxodo da Catalunha para ir morrer em Collioure, nos Pirineus Oriental. Machado foi ao lado de Rubén Darío e Juan Ramón Jiménez, o ponto de partida da poesia contemporânea.

**Federico Garcia Lorca** (1898-1936). Escritor espanhol, nascido em Granada. Estudou Literatura e Direito. A partir de 1919, viveu quase sempre em Madrid. Quando da proclamação da República em 1931, tomou a direção do teatro universitário “La Barraca”, que representou papel importante na evolução do teatro espanhol. Quando explodiu a guerra civil em 1936, Garcia Lorca foi fuzilado em Granada pelos partidários do General Franco. A obra de Lorca apresentou dois aspectos: o do poeta e do dramaturgo. Como poeta publicou em 1921, seu “Libro de poemas”, o qual ligado à lírica de Juan Ramón Jiménez, indicava uma grande personalidade que desabrocharia no seu “Romanceiro Gitano” (1928). Os temas de Lorca são quase sempre de uma Andaluzia misteriosa e imaginária, onde o homem se sente impelido para uma série de forças obscuras, um mundo no qual o instinto predomina sobre a razão, onde a morte e o amor são personagens principais. Os temas e os processos de Lorca estão ligados à poesia popular e folclórica andaluza. Entre as suas obras teatrais, encontram-se “Bodas de Sangre” (1913), “Yerma” (1934) e “La Casa de Bernarda Alba” (1935).

**Jacques Maritain** (1882-1973). Licenciado em Filosofia pela Sorbonne, sofreu influência do poeta e pensador religioso Charles Péguy e em leituras de Henri Bergson. Intelectual católico atuante na França. As idéias de Jacques Maritain influenciaram o laicato católico na América Latina, especialmente no Brasil, devido a característica “liberal” da sua filosofia política.

**Heitor Moniz** (1906). Bacharel em Direito, cronista, crítico, ensaísta, jornalista, funcionário público. Membro da Academia Carioca de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, entre outras instituições culturais.

**Carlos Maul** (1889-1973). Poeta, teatrólogo, contista, jornalista, ensaísta, político, membro da Academia Fluminense de Letras.

<sup>29</sup> **Id.**, p. 300.

<sup>30</sup> Sobre o papel do DIP e do seu predecessor, vide GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990. 175 p. e SILVEIRA, Joel. **Na fogueira**: memórias. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 177-180.

<sup>31</sup> RIBEIRO, **op. cit.**, p. 309. Os grifos são nossos.

<sup>32</sup> Carta de Murilo Miranda a Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 29 de março de 1940. GC/Miranda, M. CPDOC/FGV.

<sup>33</sup> **Bruno Giorgi** (1905-1993). Escultor. Foi aluno de Maillol em Paris, após passagem por Roma entre 1920 e 1922; frequentou as Academias de Ranson e da “Grande Chaumière”, em 1936. De volta ao Brasil, em 1939, passou a exercer grande influência sobre as novas gerações. Premiado com a medalha de prata na Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes; participou nos Bienais de São Paulo entre 1951 e 1957. Entre as suas obras destacam-se “Monumento à Juventude Brasileira” (1944-1945) e “A Montanha” (1942).

<sup>34</sup> Carta de Murilo Miranda a Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1945. GC/Miranda, M. CPDOC/FGV. O poeta **Augusto Frederico Schmidt** (1906-1965) foi criador de jornais literários, editor católico, *dândi* de confeitaria. Publicou entre seus livros de poesia: “Canto do brasileiro” (1928), “Pássaro cego” (1930) e “Estrela solitária” (1940).

<sup>35</sup> Cartas de Cândido Portinari para Paulo Cláudio Rossi Osir, ambas sem local e data. Arquivo Professor Flávio Motta, FAU/USP. Sobre o filme “**Pintura Brasileira: 270 trabalhos do pintor Cândido Portinari**”, realizado pelo Departamento Nacional de Propaganda, Rio de Janeiro, nov. 1939. [filme sonoro, 16mm, 3 minutos, P&B]

<sup>36</sup> Segundo depoimento de Carlos Drummond de Andrade, a “eterna briga” entre Rio de Janeiro e São Paulo, refletiu neste episódio conhecido como “Luís Martins-Drummond”: “É que um americano, Robert Smith, historiador de arte, homem de valor, conhecendo pouco a pintura moderna do Brasil, escreveu uma carta ao Ministro da Educação pedindo para ele indicar nomes de artistas brasileiros que poderiam participar de uma possível exposição de arte brasileira nos Estados Unidos. O ministro Capanema encarregou-me de cuidar disso, fazendo um levantamento dos nomes mais representativos. Com relação ao Rio de Janeiro, para mim foi fácil, porque eu conhecia Portinari e os outros elementos novos que pudessem interessar no caso. Quanto a São Paulo, não me sentia com a mesma segurança. Achei muito natural pedir opinião de Portinari, e ele prontamente, com a maior boa vontade, indicou alguns nomes de artistas novos paulistas. Esses nomes foram incorporados à lista geral que o ministro Capanema mandou para os Estados Unidos, e nós achamos que tínhamos cumprido o nosso dever”. Entretanto, Portinari não incluiu o nome de Tarsila do Amaral na lista., o que levou à reação do escritor e crítico de arte Luís Martins, o que provocou uma “polêmica desagradável”. Cf. Depoimento de Carlos Drummond de Andrade para o Projeto Portinari, realizado em 21 de novembro de 1983, na cidade do Rio de Janeiro, p. 5-6. DE-43/Projeto Portinari.

<sup>37</sup> Sobre as encomendas do editor George Macy para ilustrar “A verdadeira história de Hans Staden”, cf. nota n.º 12, do capítulo “Portinari em Revista”; e para os painéis da Fundação Hispânica do Congresso em Washington, vide FABRIS, Annateresa. Uma visão do Novo Mundo: os painéis de Portinari para a Fundação Hispânica em Washington. In: BESSONE, Tânia M. T.; Queiroz, Tereza A. P. (Orgs.) **América Latina: imagens, imaginação e imaginário**. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/Expressão e Cultura, 1997. p. 335-350.

<sup>38</sup> **Álvaro Moreyra** (1888-1964). O gaúcho Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Velhinho Rodrigues Moreira da Silva, estudou com os jesuítas em São Leopoldo, completando o Curso de Ciências e Letras em 1907. Iniciou-se no jornalismo, participando da vida literária. Em 1910, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde dirigiu a revista “Fon-Fon”. Bacharel em Direito. Jornalista atuante, trabalhou em vários periódicos, como “O Malho”, “Ilustração Brasileira”, “Para Todos” e “Dom Casmurro”. Na área teatral, fundou com Eugênia Moreyra o grupo “Teatro de Brinquedo”, que estréia em novembro de 1927; escreveu várias peças teatrais; dirigiu a Companhia de Arte Dramática a partir de 1937. Escreveu suas memórias “As amargas, não”; ganhou o prêmio de melhor disco de poesia “Pregões do Rio de Janeiro”; membro da ABL; notabilizou-se como jornalista, teatrólogo, comentarista de rádio, cronista e poeta.

**Brício de Abreu** (1903-1970). Luís Leopoldo Brício de Abreu foi jornalista, crítico teatral, poeta, teatrólogo, fundador do hebdomadário “Dom Casmurro” e da revista “Comédia”, redator em “O País”, “Boa Noite”, “A Razão”, “A Tribuna”, “O Jornal”, “O Cruzeiro”. Foi conselheiro da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

<sup>39</sup> Cf. SILVEIRA, *op. cit.*, p. 132-147.

<sup>40</sup> **De Chirico**. Giorgio De Chirico (1888-1978). Estudou em Atenas. Foi para Munique em 1906, tendo recebido nessa época influências do romantismo de Böcklin e do simbolismo de Klinger. Entre 1911 e 1915 morou em Paris, onde entrou em contato com as vanguardas artísticas. Suas telas foram admiradas por Breton e Apollinaire. Durante a Primeira Guerra Mundial retornou à Itália. Nesse período, junto com Carrá e Morandi, introduziu idéias de uma pintura metafísica, que interrogavam dimensões do conhecimento, onde o vazio existencial se faz presente. De Chirico contribuiu para o Surrealismo proposto por André Breton, em 1924. Mais tarde, rompeu com esses movimentos e passou a pesquisar técnicas de pintura copiando, inclusive, quadros renascentistas.

<sup>41</sup> **Vênus de Milo**, célebre estátua grega de Afrodite, que hoje se encontra no Museu do Louvre, em Paris. A estátua foi descoberta em 1820, na Ilha de Milo (antiga Melos). A Vênus de Milo excede pelo harmonioso conjunto de formas grandiosas, pela nobreza do porte, pela serenidade. Em seu estado atual a estátua carece dos seus dois braços. Quanto à sua execução, conjectura-se que tenha sido da lavra de um discípulo de Escopas, pelo século IV A.C. Discussões artísticas revelam que a obra foi criada diretamente de um modelo

---

natural. As vestes quase diáfanas apresentam dobras discretas e cobrem a parte inferior do corpo. A estátua mede 2,038 m de altura, reunindo cinco fragmentos e apresentando pouquíssimas restaurações, que estiveram à cargo de Bernardo Lange (1754-1839).

<sup>42</sup> **Bruegel**, nome da família de pintores flamengos do século XVI e XVII. Destacam-se Pieter, o Velho, Pieter, o Moço e Jan, o Veludo. **Pieter, o Velho** (c. 1528-1569), discípulo de Hieronymus Bosch. Dedicou-se ao desenho e a gravura, notabilizou-se com gravuras alegóricas de seu “mundo fantástico”: “Os vícios” (1556-1557) e “A queda dos anjos rebeldes” (1562). Dentro da composição de Bosch, Bruegel pinta temas relacionados às “culturas do povo”, como “Provérbios flamengos” (1559) e “Jogos infantis” (c. 1559). Pintou a série “Os meses”, com “O casamento rústico” e a “Dança camponesa”. Nestes quadros Bruegel imortalizou a “alegria” e a “conduta” do povo flamengo, como a “Parábola dos cegos” (1568) e “O país da Cocanha” (1567). **Pieter, o Moço** (1564-c. 1637), filho de Pieter, o Velho. Copiou alguns quadros famosos do pai, como em “O massacre dos inocentes” e o “Caminho do calvário”. Foi cognominado “Pieter do Inferno”, por ter pintado cenas fantásticas e infernais, incêndios, interiores de bodegas de alquimistas, etc. **Jan de Veludo ou do Paraíso**. Jan Bruegel (1568-1625), filho mais moço de Pieter, o Velho. Começou pintando flores e frutas para dedicar-se mais tarde, às paisagens. Foi, sobretudo, um colorista, deixando obra numerosa, delicada e pitoresca. Sua obra-prima foi “Batalha de Arbelas”. Colaborou com Rubens, pintando flores e paisagens.

<sup>43</sup> Sobre o caso Luís Martins-Drummond, vide Nota n.º 36, deste capítulo.

**Tarsila do Amaral** (1886-1973). Pintora paulista, integrante do grupo modernista, conhecido como o “grupo dos cinco”: Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. Iniciou seus estudos de escultura com Mantovani e Zadig e, depois, de pintura, com Pedro Alexandrino e Elpson. Em 1921 foi à Paris onde estudou na Academia Julian. Retornou à Paris em 1923, quando entrou em contato com Léger, Cendrars e outros integrantes da vanguarda. Iniciou-se no cubismo através das lições de Lhote, Gleizes e Léger. Em 1924, participou da viagem de “descoberta” do Brasil, onde visitou as cidades históricas de Minas Gerais na Semana Santa. Desta viagem, resultou a fase “Pau-Brasil”. Com a tela “Abaporu” (1928), iniciou a fase “antropofágica”. Participou de exposições individuais e coletivas, no Brasil e no exterior. Sobre a biografia de Tarsila, vide GOTLIB, Nádya Battella. **Tarsila do Amaral**, a modernista. São Paulo: Ed. do Senac, 1998. 213 p.il.

<sup>44</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Conversa com Carlos Drummond de Andrade sobre o caso Luís Martins-Portinari. In: **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 2 out. 1939 apud ANTELO, **op. cit.**, p. 175. Esta polêmica envolveu o meio artístico e intelectual, a ponto de Lasar Segall explicar em carta a Paulo Rossi Osir, o que segue: “Em resposta à sua carta de 10 de setembro a respeito do artigo de Luiz Martins no “Dom Casmurro” de 26 de agosto, declaro que deve ter havido um mal entendido por parte do Luiz Martins, porque é absolutamente certo que você nunca me mostrou carta alguma de C. Portinari onde se indicasse nomes de artistas que deveriam mandar biografias e fotografias de suas obras para o Ministério da Educação, nem você me tinha feito referências, em conversa, a tal carta. É também certo que nada falei ao Luiz Martins a respeito da mesma, o que aliás, se depreende do acima dito. Fiz todavia referências – como tem sido de seu conhecimento – a uma carta do Ministério da Educação de que você me tinha falado, devendo ter sido esse o motivo da confusão”. São Paulo, 13 de setembro de 1939. In: CO-5419/Projeto Portinari.

<sup>45</sup> Homenagem Municipal. In: **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, Ano IV, n.º 144, 6 abr. 1940. p. 5

<sup>46</sup> Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 141.

<sup>47</sup> As relações de amizade entre Portinari e Mário de Andrade ficaram abaladas. Os motivos do descontentamento do escritor para com o pintor, segundo analistas: “por ocasião da conferência sobre o Movimento Modernista, o pintor fora “duma inconsciência, duma leviandade e duma crueldade incrível”, atacando publicamente o empreendimento de 1922, que definira “uma brincadeira sem valor”. No ano seguinte, fora injusto para com ele numa “briga dura” com um amigo comum. Isso fizera transbordar o cálice “por dentro” com visíveis repercussões no ensaio para o Editorial Losada [de Buenos Aires, a qual encomendou um ensaio sobre Portinari], que “engasgou aqui, e um ressentimento não deixa ele sair”. In: FABRIS, Annateresa. (Org.) **Portinari, amigo mio**: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari. Rio de Janeiro/Campinas: Projeto Portinari/Autores Associados/Mercado de Letras, 1995. p. 36-37.

<sup>48</sup> **José Oswald de Sousa Andrade - Oswald de Andrade** (1890-1954). Participante ativo da Semana de Arte Moderna de 1922. Fundou o periódico “O Piralho”, que circulou de 1911 a 1918. Publicou “Memórias sentimentais de João Miramar”, “Os condenados”, “O rei da vela”, “A estrela do absinto”, “Serafim Ponte Grande”, “Pau-Brasil”, entre outros. Colaborou em importantes periódicos da imprensa brasileira.

- Oswald de Andrade foi amigo de Portinari na década de 1930. Portinari foi seu interlocutor preferido no Rio de Janeiro. Colocou seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho) para estudar pintura com Portinari, em 1931. Em 1935, escolheu-o para padrinho de seu casamento com Julieta Guerrini. Aplaudiu entusiasticamente o trabalho do artista que inaugurava exposição em julho de 1931, no Palace Hotel, no Rio de Janeiro: “Foi com uma pequenina esquadra de papel sobre uma mesa de trabalho que Cândido Portinari

---

destruiu os calhambeques da Escola e algumas vistosas naves que se diziam modernistas”. Nesta exposição de Portinari, depois da viagem à Europa, o pintor exhibe obras de temática brasileira – cenas de infância, circos, cirandas – “impregnadas de ingenuidade e lirismo”. In: BOAVENTURA, Maria Eugénia. **O Salão e a selva**: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas/São Paulo: Ed. da UNICAMP/Ex Libris, 1995. p. 188-189.

<sup>49</sup> Sobre Sérgio Milliet, vide GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet**, crítico de arte. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1992. 198 p. il. O “**Roteiro do Café**” foi publicado em quatro edições: a 1ª em 1938, a 2ª em 1939, a 3ª em 1941 e a 4ª em 1946. Este estudo, em sua edição definitiva, inclui sete capítulos: 1. Introdução; 2. A situação em princípios do século XIX; 3. O caminho percorrido; 4. Grandeza e decadência do café; 5. A zona norte; 6. A zona central; 7. Conclusões (e ainda um apêndice sobre o município de Piracicaba). In: GONÇALVES, **op. cit.**, p. 68-69.

<sup>50</sup> Segundo Afonso Arinos de Melo Franco, Pedro Calmon era um “autêntico fidalgo brasileiro [...], o mestre baiano [...] embrenha-se nas alcovas e salões das casas-grandes rurais e das mansões urbanas da Bahia, essa Bahia das baronesas e dos marqueses, dos bispos e poetas, dos latinistas e oradores, dos juristas e parlamentares, essa sociedade refinada e graciosa tão forte, tão brasileira, tão representativa como a outra, aquela perenizada por Jorge Amado. [...] Calmon faz um pouco a biografia dessa elite brasileira...” In: CALMON, Pedro. **Miguel Calmon**, uma grande vida. Rio de Janeiro: José Olympio/Pró-Memória/INL, 1983. (Col. Documentos Brasileiros).

<sup>51</sup> Sobre os “homens-sanduíches”, vide SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 58-71.

<sup>52</sup> Sobre “Cangerão”, de Emil Faraht (Rio de Janeiro: José Olympio, 1939. 209 p.), Mário de Andrade em “O empalhador de passarinho”, faz uma análise de “Cangerão”. In: ANDRADE, Mário. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins/INL, 1972. p. 169-172.

**Emil Faraht** (1914-2000). Bacharel em direito. Romancista, ensaísta, tradutor, jornalista e publicitário.

<sup>53</sup> **Rodolfo Amoedo** (1857-1941), pintor baiano, aluno da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1878, ganhou o prêmio de viagem, estabelecendo-se em Paris por um período, onde frequentou a Academie Julien e École des Beaux Arts, teve como mestres Cabanel e Puvis de Chavannes, que muitas marcas deixaram na sua produção pictórica, sobretudo quanto ao tratamento cromático. Foi professor da ENBA. Entre seus temas, escolheu aqueles passíveis de apreciação no meio acadêmico, como bíblicos, literários, mitológicos e históricos, os retratos e os interiores, as cenas de gênero e as paisagens, tendo predileção pela figura humana recorrente na sua obra.

**Eliseu D’Angelo Visconti** (1866-1944). Nasceu na Itália, mas veio criança para o Brasil, com os seus pais fixar residência no Rio de Janeiro. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, teve entre seus mestres Victor Meireles, José Maria de Medeiros em Desenho e Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, em pintura. Em 1892, conquistou o primeiro concurso para o prêmio de viagem, realizado para a ENBA. Em 1893, parte para Paris, onde se inscreve no concurso de admissão a École des Beaux Arts. Frequentou até 1897 a Escola de Artes Decorativas, dirigida por Grasset. Em 1903, retorna ao Rio de Janeiro. Foi contratado para executar o “pano de boca”, do painel decorativo circular do *plafond* da platéia, bem como, dos frisos sobre o proscênio: para executá-los instalou-se no atelier de Neuilly, na França. Em 1907, toma posse no cargo de Professor da antiga ENBA, e exonera-se em 1913, ano em que é incumbido para fazer a decoração do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1923, realiza em colaboração com Oswald de Andrade, a decoração do vestibulo do Conselho Municipal do antigo Distrito Federal, e no ano seguinte, o painel relativo à assinatura da primeira constituição republicana para a antiga Câmara Federal do Rio de Janeiro. Na pintura passou por vários estilos: pelo acadêmico, quando aluno da ENBA; pelo pré-rafaelismo, estilo desenvolvido na Inglaterra. Entre 1905 a 1914, dedicou-se à experiência pontilhista e como decorrência, o impressionismo. Visconti procurou, nessa técnica que o acompanhou até 1944, as formas e as cores que pudessem propiciar iridescência e conseqüente luminosidade aos temas que abordava: paisagens, retratos e grandes painéis decorativos.

<sup>54</sup> **Helios Aristides Seelinger** (1878-1965). Foi um dos artistas plásticos mais originais do pré-modernismo brasileiro. Tendo estudado na antiga ENBA e, em seguida, em Munique. Seu trabalho logo alcança uma repercussão crítica considerável, a novidade dos temas e do tratamento pictórico tendo suscitado uma reação favorável por ocasião de sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, em 1902. No ano seguinte, aos 25 anos de idade, Seelinger conquista o prêmio viagem ao estrangeiro com a tela “Boêmia”, composição em que retrata diversos intelectuais e artistas então residentes na capital federal. Após esse segundo estágio europeu, desta vez, com Laurens em Paris, retorna ao país integrando-se ao establishment artístico carioca: torna-se funcionário do MNBA, aceita sucessivas encomendas para trabalhos decorativos, apresenta-se com frequência no Salão Anual, colabora regularmente como desenhista e caricaturista em diversas publicações, tendo se especializado em alegorias sobre as festas do carnaval carioca. Em meio a todas essas atividades, Seelinger acabou ocupando uma posição original de “franco-atirador” em matéria de pintura, influenciado

---

pelas linguagens e tiques da corrente simbolista. Foi um dos integrantes do júri que concedeu a Portinari, por unanimidade, o prêmio de viagem ao estrangeiro, em 1928. In: MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 74

<sup>55</sup> **Samuel Wainer** (1912-1980). Jornalista. Iniciou-se em 1934 na “Revista Brasileira”, depois na “Revista Contemporânea” (1935) e “Diretrizes” (1938). Em 1951, fundou o jornal “Última Hora”, em que reformulou o conceito de jornal, que teria filiais em São Paulo, Porto Alegre, Recife e Curitiba. Em 1966, produziu na Grécia o filme “Pastores da desordem”, selecionado para o Festival de Veneza.

**Azevedo Amaral**. Antônio José do Azevedo Amaral (1881-?). Ensaísta, jornalista, formado em Medicina. Fundador da revista “Diretrizes”.

WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**: memórias de um repórter. 18. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001. p. 49-50.

<sup>56</sup> WAINER, **op. cit.**, p. 59-60.

<sup>57</sup> ALMEIDA, **op. cit.**, p. 156-157.

<sup>58</sup> **Id.**, p.158. Neste artigo, Oswald de Andrade usa como referência um dos seus livros preferidos: “**Ulisses**”, do romancista e contista irlandês James Joyce (1882-1941). Também, cita o poeta, dramaturgo e romancista italiano Gabriele D’ Annunzio (1863-1938), o qual teve uma aproximação com o fascismo, como “modêlo” de um intelectual brasileiro. Quanto às pessoas que nomeia são as seguintes: O escritor potiguar João Peregrino da Rocha Fagundes Júnior (1898-1983), conhecido como **Peregrino Júnior**, teve grande atuação na imprensa do Rio de Janeiro, para onde se transferiu em 1920. Médico de formação, foi professor de Medicina e elegeu-se em 1945 para a ABL, quando foi saudado por Manuel Bandeira. Além de estudos médicos, publicou “Vida fútil” (1923), “Histórias da Amazônia” (1936), “O movimento modernista” (ensaio, 1954), etc. **Genolino Amado** (1902-1989). Bacharel em Direito. Ensaísta, jornalista, tradutor, professor. Foi chefe da censura teatral e cinematográfica em São Paulo durante o Estado Novo, redator-chefe do DIP, diretor da Agência Nacional. Membro da ABL. Colaborou em “O Cruzeiro”, “Leitura” e “A Noite”.

Marcus Vinicius de Melo Moraes - **Vinicius de Moraes** (1913-1980). Poeta e diplomata. Estudou literatura inglesa em Oxford. Desde os finais da década de 1950, dedicou-se a composição de letras de músicas. Publicou entre outros: “Forma e exegese” (1935), “Antologia Poética” (1960), “Para viver um grande amor” (1962).

**Henrique Bernardelli** (1858-1936). Nasceu em Valparaíso, no Chile mas veio por volta da década de 1860 para o Brasil. Os pais dos irmãos Bernardelli (Rodolpho e Henrique) tiveram as funções de preceptores das princesas imperiais. Em fevereiro de 1870, matriculou-se com o irmão Rodolpho [que seguiu na estatutária] na Academia Imperial de Belas Artes. Recebeu lições de Zeferino Costa, Agostinho da Mota e Vitor Meirelles. Estudou em Roma para estudos de aperfeiçoamento, onde freqüentou ateliês, especialmente de Domenico Morelli (1826-1901). Em 1886, voltou ao Brasil, para uma exposição individual que causou um verdadeiro impacto no reduzido público e na crítica de arte da época, pelas novidades da técnica, especialmente a pastosidade e o vigor da pincelada, contrariando a pincelada fluída e reflexiva de outros contemporâneos fiéis aos princípios do neoclassicismo. Apesar de sua evidente modernidade às sensibilidades tradicionais do tempo, poucos anos depois ocupou o cargo de professor de pintura da Academia Belas-Artes, para o qual fora nomeado em dezembro de 1890, que teve como seu substituto Batista da Costa. Participou de diversas exposições coletivas; realizou diversos trabalhos decorativos, entre os quais os medalhões para a fachada da antiga ENBA, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na Biblioteca Nacional e no Museu Paulista.

<sup>59</sup> ANTELO, **op. cit.**, p. 229-230. **Georges Braque** (1882-1963). Freqüentou a Escola de Belas-Artes de Paris, depois com Othon Friesz e Raoul Dufy marcou a experiência fauvista. Anteriormente, foi influenciado pelo impressionismo. Braque e Picasso trabalharam intensamente até 1914, com composições cubistas. Entretanto, em 1912, alcança um estágio decisivo para a evolução da arte moderna: a colagem diretamente na tela de vários materiais – papel, tecido, corda. Aqui, o seu cubismo evolui, recupera cor e atinge o auge de uma aventura onde a arte, até então descrita, consegue, através da síntese, liberar-se da descrição do objeto, criando espaço para o abstracionismo, o surrealismo e outras vanguardas históricas. **Marc Chagall** (1887-1985). Pintor russo atuante na França a partir de 1922. Iniciou-se na pintura como um retratista de Vitebsk, sua cidade natal. Em 1907, entrou na Escola Imperial de Encorajamento às Artes e no ano seguinte, na Escola Zvarseva, onde Leon Bakst o fez descobrir Cézanne, Gauguin e Van Gogh; descobriu também o valor expressivo da cor e da deformação. Em 1910, instalou-se em Paris, onde conheceu Blaise Cendrars, Max Jacob, Apollinaire e logo Modigliani, Delaunay e La Fresnaye: entrou em contato com a pintura impressionista e cubista. Com a vitória da Revolução de 1917, tornou-se Comissário das Belas Artes em sua cidade, na qual fundou uma Academia aberta a todos os movimentos modernos. Em 1919, participou da primeira exposição oficial da Arte Revolucionária, em Petrogrado. Sua atitude liberal colocou-o contra Malevitch e o suprematismo. Sua primeira retrospectiva aconteceu em Paris, em 1924. Ilustrou inúmeras obras literárias à pedido do marchand Vollard.

<sup>60</sup> Sobre as “intrigas” dos literatos, vide Carta de Paulo Rossi Osir para Cândido Portinari, datada de São Paulo, 29 de setembro de 1939. CO-3787/Projeto Portinari. Carta de Paulo Rossi Osir para Cândido Portinari, datada de São Paulo, 5 de outubro de 1939. CO-3788/Projeto Portinari.

<sup>61</sup> Carta de Santa Rosa para Cândido Portinari, datada do Rio de Janeiro, 20 de março de 1939. CO-5335/Projeto Portinari. **Oswald de Andrade Filho** (1914-1972). Iniciou sua formação em Paris. Ao regressar ao país, recebeu orientação de Cândido Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, filiando-se desde então, às tendências inovadoras nas artes plásticas brasileiras. Durante algum tempo, exerceu a crítica de arte na imprensa paulista.

<sup>62</sup> BOAVENTURA, **op. cit.**, p. 188-189.

<sup>63</sup> Cf. CAPELATO, Maria Helena. **O Movimento de 1932** – a causa paulista. São Paulo: Brasiliense, 1981; MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 88-140.

<sup>64</sup> ANTELO, **op. cit.**, p. 230-232.

<sup>65</sup> Jorge Amado tornou-se amigo pessoal de Portinari e um correspondente contumaz. Esta amizade firmou-se quando o pintor filia-se ao Partido Comunista Brasileiro e exerce sua militância, inclusive candidatando-se ao Senado Federal. Vide FABRIS, Annateresa. A militância política. In: \_\_\_\_\_. **Cândido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 141-150. A relação entre Jorge Amado e Portinari já existia desde 1934, quando pintou o óleo sobre tela “Retrato de Jorge Amado”, medindo 46 x 38 cm, pertence a coleção Jorge Amado.

-Sobre as correspondências entre Cândido Portinari e Jorge Amado, vide Série “Correspondências” do Projeto Portinari/Rio de Janeiro. Nestas correspondências, Jorge Amado, vive no exílio, em Dobris, na Tchecoslováquia, nas quais insiste para que Portinari e sua família fossem morar lá.

- Cf. GATTAL, Zélia. **Jardim de Inverno**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. 225 p.

<sup>66</sup> Sobre a história de vida de José Olympio Pereira Filho e da sua casa-editora, vide VILLAÇA, Antônio Carlos. **José Olympio**: o descobridor de escritores. Rio de Janeiro: Thex, 2001. 292 p.il.

Sobre os escritores, vide MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979. p. 89

<sup>67</sup> Depoimento prestado a Homero Senna. In: SENNA, Homero. **República das Letras** (20 Entrevistas com Escritores). Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957. p. 240.

<sup>68</sup> Jorge Amado assim descreve, sobre o ambiente da livraria: “A livraria freqüentada por Hermes Resende, propriedade de importante casa editora, era no momento o mais famoso desses centros intelectuais, o mais prestigiado nos meios literários. Ali se reuniam os grandes nomes da literatura, os jovens autores também, em comentários sobre os últimos livros aparecidos, sobre os acontecimentos políticos nacionais e estrangeiros, sobre a vida privada dos confrades. Ali se faziam e desfaziam reputações, ali Schopel lançara suas teorias e descobertas geniais, os críticos literários dos suplementos dominicais vinham, como um bando de ratos famintos, sondar o interesse publicitário dos editores capaz de lhes render algum bom jantar regado a vinho, ali se decidia sobre a distribuição dos prêmios anuais de literatura. Por volta das cinco horas da tarde a livraria formigava de literatos. [...] Algumas vezes, o editor aparecia, gordo e repousado, e críticos, poetas e romancistas o cercavam, ouviam-lhe respeitosamente os conceitos [...]”. In: AMADO, Jorge. **Os subterrâneos da liberdade**: a luz no túnel. 41. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001. v. 3., p. 52-53.

<sup>69</sup> ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1974. p. 248

<sup>70</sup> Cf. Cópia do Ofício do Diretor do DIP, Amílcar Dutra de Menezes, datado do Rio de Janeiro, 3 de julho de 1944. Ofício de Samuel Wainer ao Diretor do DIP, datado do Rio de Janeiro, 5 de julho de 1944. In: GC/Wainer, S. CPDOC/FGV.

<sup>71</sup> Entrevista de D. Yeda Braga Miranda. In: RIBEIRO, **op. cit.**, p. 313.

<sup>72</sup> ANDRADE, Mário. Polêmicas. In: \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**, p. 173-177.

<sup>73</sup> GOMES, Ângela. **Essa gente do Rio...**, p. 20

<sup>74</sup> Carta de Mário de Andrade a Murilo Miranda, datada de São Paulo, 17 de abril de 1941, escrita após a polêmica “portinarismo” versus “anti-portinarismo”. Na qual, escreveu: “[...] É uma situação delicadíssima a das nossas relações atuais. Devo, sinão favores, ao menos presentes valiosos ao Portinari, sempre favores. Por outro lado, dominado pela genialidade dele que acho incontestável fui levado pelas fatalidades e estupidez da hora a me constituir numa espécie de cavaleiro andante, um Quixote a auxilia-lo, a defende-lo contra tudo e todos. E com isso ele como que fica (e imagina ficar) a me dever favores, quando nada faço que não seja em pura defesa da fé, da admiração, do amor que tenho por ele. Não tem dúvida nenhuma que eu tenho por Portinari umma verdadeira dedicação. Mas si ele a merece! E o delicadíssimo caso está justamente nisso. E que para mim Portinari não me nega nada – o que me tira toda liberdade de pedir. Eu peço a você que compreenda a delicadeza desta situação. Como vou pedir ao Portinari umas pontas-secas grátis para ilustrar um livro com o qual um Pedro Ramos que nem conheço vai ganhar?”. In: ANDRADE, Mário de. **Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 81-82. Sobre a personagem “**Quixote**” de que fala o escritor paulista, trata-se da monumental obra-prima “Dom Quixote de

---

La Mancha”, escrita pelo espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616). Seu romance mostra “Dom Quixote” e “Sancho Pança” nos poeirentos caminhos da Andaluzia, montado no seu cavalo “Rocinante”, no qual celebra as fantasias de um fidalgo enlouquecido, que sai pelo mundo em defesa dos ideais cavaleirescos de paz e justiça, mas confunde moinhos de vento com gigantescos malfeitores.

<sup>75</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 149-157.

<sup>76</sup> HADJINICOLAOU, Nicos. La producción artística frente a sus significados. México, Siglo XXI, 1981. Apud CANCLINI, **op. cit.**, p. 151. O óleo sobre tela “A liberdade guiando o povo (O 28 de julho)”, em 1831, medindo 90 x 118 cm, da coleção do Museu do Louvre, em Paris. Este quadro pode ser visto como um panfleto político exaltando a Revolução de 1830. Não obstante, vale pela autenticidade, pelas cores, luzes e sombras. Adquirida por Luís Felipe, a tela foi destinada ao Museu Real do Palácio de Luxemburgo, onde permaneceu por longos anos.

<sup>77</sup> FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**, p. 118-122.

## EPÍLOGO

<sup>1</sup> WAINER, Samuel. **Minha razão de viver**: memórias de um repórter. 18. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001. p. 36

<sup>2</sup> ARANTES, Otília (Org.). **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III, Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 19998. p. 155-161.

<sup>3</sup> Descrição extraída da ficha técnica do mural “Café”, do Palácio Gustavo Capanema. Dados do Projeto Portinari.

<sup>4</sup> NAVES, Santuza Cambraia. A estética da monumentalidade. In: \_\_\_\_\_. **O violão azul**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998. p. 74-75.

<sup>5</sup> **Id.**, p. 66-76

<sup>6</sup> REBELO, Marques. **O Trapicheiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 435. (O espelho partido, v. 1). A primeira edição desta obra é de 1959.

<sup>7</sup> A trilogia “O espelho partido”, de Marques Rebelo, compunha-se de três volumes: “O trapicheiro”, “A mudança” e “A guerra está em nós”. Sobre este autor e sua obra, vide TRIGO, Luciano. **Marques Rebelo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Rio Arte, 1996. (Col. Perfis do Rio, 9)

<sup>8</sup> Entrevista de Israel Pedrosa para a série depoimentos do Projeto Portinari, realizada no Rio de Janeiro, em 6 de dezembro de 1983. DE-49, apêndice da entrevista datado de Niterói, julho de 1984. p. 63-65.

<sup>9</sup> Entrevista de Israel Pedrosa para a revista **Época**, São Paulo, 6 jan. 2003, n.º 242. p. 90-91.

<sup>10</sup> FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 81

<sup>11</sup> **Regulamento do 2º Congresso de Brasilidade**. Rio de Janeiro: “O Globo”, 1942. 12 p.

<sup>12</sup> Carta de Valentim Benício da Silva para Gustavo Capanema, datada do Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1941. GC/Silva, V. série b/Arquivo Gustavo Capanema/CPDOC/FGV. O General Valentim Benício da Silva era Comandante da 1ª região militar, com sede na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> Carta de Gustavo Capanema para General Valentim Benício da Silva, datada do Rio de Janeiro, de 17 de outubro de 1941. GC/Silva, V. CPDOC/FGV. O dia 12 de outubro é comemorado no Brasil, como o “Dia da Raça”, o “Dia da América” e mais recentemente, o “Dia da Padroeira do Brasil – Nossa Senhora da Conceição Aparecida”.

<sup>14</sup> Carta de Cândido Portinari para Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1943. CO-5806/Projeto Portinari.

## BIBLIOGRAFIA

**A REVISTA NO BRASIL.** São Paulo, Abril, 2000.

ABREU, J. Capistrano de. **CAPÍTULOS DE HISTÓRIA COLONIAL (1500-1800).** 4. ed. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu, 1954.

ABREU, Regina. **A FABRICAÇÃO DO IMORTAL: MEMÓRIA, HISTÓRIA E ESTRATÉGIAS DE CONSAGRAÇÃO NO BRASIL.** Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **DE ANITA AO MUSEU.** São Paulo: Perspectiva, 1976. (Col. Debates, 133)

AMADO, Jorge. **OS SUBTERRÂNEOS DA LIBERDADE: ÁSPEROS TEMPOS.** 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AMADO, Jorge. **OS SUBTERRÂNEOS DA LIBERDADE: AGONIA DA NOITE.** 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMADO, Jorge. **OS SUBTERRÂNEOS DA LIBERDADE: A LUZ NO TÚNEL.** 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade. In: **ESTUDOS HISTÓRICOS: CULTURA POLÍTICA.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. n.º 24, v. 13. p. 393-418.

AMARAL, Amadeu. **DIALETO CAIPIRA.** São Paulo: Anhembi, 1955.

AMARAL, Aracy A. **ARTE PARA QUÊ?: A PREOCUPAÇÃO SOCIAL NA ARTE BRASILEIRA 1930-1970.** 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

AMARAL, Aracy. **ARTES PLÁSTICAS NA SEMANA 22: SUBSÍDIOS PARA UMA HISTÓRIA DA RENOVAÇÃO DAS ARTES NO BRASIL**. 5. ed. rev. ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998.

AMARAL, Aracy. **BLAISE CENDRANS NO BRASIL E OS MODERNISTAS**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34/Fapesp, 1997.

AMARAL, Aracy (Org.). **CORRESPONDÊNCIA MÁRIO DE ANDRADE & TARSILA DO AMARAL**. São Paulo: EDUSP/IEB, 2001.

AMARAL, Aracy. **TARSILA CRONISTA**. São Paulo: EDUSP, 2001.

AMARAL PEIXOTO, Alzira Vargas do. **GETÚLIO VARGAS, MEU PAI**. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: Globo, 1960.

ANDERSON, Benedict. **NAÇÃO E CONSCIÊNCIA NACIONAL**. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mario de. **A LIÇÃO DO AMIGO: CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, ANOTADAS PELO DESTINÁRIO**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

ANDRADE, Mario de. **CARTAS A ANITA MALFATTI: 1921-1939**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ANDRADE, Mario de. **MÁRIO DE ANDRADE-ONEYDA ALVARENGA: CARTAS**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mario de. **CARTAS A MURILO MIRANDA: 1934-1945**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981.

ANDRADE, Mario de. **CARTAS A UM JOVEM ESCRITOR: DE MÁRIO DE ANDRADE A FERNANDO SABINO**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, Mario de. **CORRESPONDENTE CONTUMAZ: CARTAS A PEDRO NAVA, 1925-1944.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ANDRADE, Mário de. **O EMPALHADOR DE PASSARINHO.** 3. ed. São Paulo: Martins Ed./INL, 1972.

ANDRADE, Mário de. **SERÁ O BENEDITO!.** São Paulo: Giordano/O Estado de São Paulo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. **PAU BRASIL.** 4. ed. São Paulo: Globo, 2000.

ANJOS, Cyro dos. **O AMANUENSE BELMIRO.** São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ANTELO, Raul. **LITERATURA EM REVISTA.** São Paulo: Ática, 1984. (Col. Ensaaios, 105).

ANTELO, Raul (Org.). **PARQUE DE DIVERSÕES ANÍBAL MACHADO.** Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis : UFSC, 1994.

ANTONIL, André João. **CULTURA E OPULÊNCIA DO BRASIL.** 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia ; São Paulo, EDUSP, 1982. ( Col. Reconquista do Brasil, 70).

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **SENTIDO DA FORMAÇÃO: TRÊS ESTUDOS SOBRE ANTÔNIO CÂNDIDO, GILDA DE MELLO E SOUZA E LÚCIO COSTA.** São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Otilia (Org.). **ACADÊMICOS E MODERNOS: TEXTOS ESCOLHIDOS III - MÁRIO PEDROSA.** São Paulo: EDUSP, 1998.

ARANTES, Otilia (Org.) **POLÍTICA DAS ARTES: TEXTOS ESCOLHIDOS I – MÁRIO PEDROSA.** São Paulo: EDUSP, 1995.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. Ronda noturna : narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu. In: **ESTUDOS HISTÓRICOS: CAMINHOS DA HISTORIOGRAFIA**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1988. n.º 1, p. 28-54.

ARRUDA, José Jobson; TENGARRINHA, José Manuel. **HISTORIOGRAFIA LUSO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**. Bauru: Edusc, 1999.

AZAMBUJA, Darcy. **NO GALPÃO: CONTOS GAUCHESCOS**. 8. ed. Porto Alegre: Globo, 1960. (Col. Província)

AYALA, Walmir. **DICIONÁRIO DE PINTORES BRASILEIROS**. Rio de Janeiro: Spala/Bozzano Simonsen, 1986. 2 v.

BADARÓ, Murilo. **GUSTAVO CAPANEMA: A REVOLUÇÃO NA CULTURA**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BALANKRISHNAN, Gopal (Org.). **UM MAPA DA QUESTÃO NACIONAL**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BALDUS, Herbert. **BIBLIOGRAFIA CRÍTICA DA ETNOLOGIA BRASILEIRA**. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954.

BANDEIRA, Manuel. **ESTRELA DA VIDA INTEIRA**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1993.

BASTOS, Elide Rugai. Gilberto Freyre e a questão nacional. In: Reginaldo Moraes et alii (Orgs.). **INTELIGÊNCIA BRASILEIRA**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 43-76.

BASTOS, Elide Rugai; MORAES, João Quartim de. (Orgs.) **O PENSAMENTO DE OLIVEIRA VIANNA**. Campinas: Ed. da Unicamp. 1993.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. (Org.) **COLEÇÃO MÁRIO DE ANDRADE: ARTES PLÁSTICAS**. 2. ed. São Paulo: IEB/USP, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **A MODERNIDADE DE BAUDELAIRE**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **ESCRITOS SOBRE ARTE**. São Paulo: Imaginário, 1998.

BELOCH, Israel; ABREU, Alzira Alves de (Coord.) **DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO – 1930-1983**. Rio de Janeiro: Forense Universitária/FGV/CPDOC, 1984. 4 v.

BENJAMIN, Walter. **MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1)

BEZERRA, Elvia. **A TRINCA DO CURVELO: MANUEL BANDEIRA, RIBEIRO COUTO E NISE DA SILVEIRA**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **LIVRO DIDÁTICO E CONHECIMENTO HISTÓRICO: UMA HISTÓRIA DO SABER ESCOLAR**. São Paulo: USP/ Tese de Doutorado em História, 1993.

BITTENCOURT, Circe (Org.). **O SABER HISTÓRICO NA SALA DE AULA**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998. (Col. Repensando o Ensino).

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 POR 22: A SEMANA DE ARTE MODERNA VISTA PELOS SEUS CONTEMPORÂNEOS**. São Paulo: EDUSP, 2000.

BOMENY, Helena. **GUARDIÃES DA RAZÃO: MODERNISTAS MINEIROS**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Ed. Tempo Brasileiro, 1994.

BOMENY, Helena. **OS INTELLECTUAIS DA EDUCAÇÃO**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Descobrimo o Brasil).

BOMENY, Helena (Org.). **CONSTELAÇÃO CAPANEMA: INTELLECTUAIS E POLÍTICAS**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2001.

- BOPP, Raul. **POESIA COMPLETA**. São Paulo / Rio de Janeiro: EDUSP/José Olympio, 1998.
- BOSI, Alfredo. **HISTÓRIA CONCISA DA LITERATURA BRASILEIRA**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **A ECONOMIA DAS TROCAS SIMBÓLICAS**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Col. Estudos. 20)
- BOURDIEU, Pierre. **O PODER SIMBÓLICO**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **MODERNISMO: GUIA GERAL**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. Oliveira Viana : populações meridionais do Brasil. In.: MOTA, Lourenço Dantas. **UM BANQUETE NO TRÓPICO**. São Paulo: Ed. do SENAC, 2001.
- BRUAND, Yves. **ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1999.
- BURKE, Peter. **O RENASCIMENTO ITALIANO: CULTURA E SOCIEDADE NA ITÁLIA**. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- CACCESE, Neusa Pinsard. **FESTA: CONTRIBUIÇÃO PARA O ESTUDO DO MODERNISMO**. São Paulo: IEB/USP, 1971.
- CALLADO, Antônio. **RETRATO DE PORTINARI**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CAMARGO, Ralph (Org.). **PORTINARI DESENHISTA**. São Paulo: MASP, 1977.
- CANCLINI, Néstor García. **CULTURAS HÍBRIDAS**. São Paulo: EDUSP, 1997. (Ensaio Latino-Americanos, 1).

- CANÇADO, José Maria. **OS SAPATOS DE ORFEU: BIOGRAFIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**. São Paulo: Página Aberta/Scritta, 1993.
- CAPELATO, Maria Helena R. **MULTIDÕES EM CENA: PROPAGANDA POLÍTICA NO VARGUISMO E NO PERONISMO**. Campinas: Papirus, 1998.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **DOMÍNIOS DA HISTÓRIA: ENSAIOS DA TEORIA E METODOLOGIA**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CASTRO, Moacir Werneck de. **MÁRIO DE ANDRADE: EXÍLIO NO RIO**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- CAVALCANTI Lauro. **AS PREOCUPAÇÕES DO BELO**. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). **MODERNISTAS NA REPARTIÇÃO**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Paço Imperial/Tempo Brasileiro, 1993.
- CHACON, Vamireh. **A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE: GILBERTO FREYRE E SUA GERAÇÃO**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001.
- CHARTIER, Roger. **A HISTÓRIA CULTURAL: ENTRE PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.
- CONTIER, Arnaldo D. **PASSARINHADA DO BRASIL: CANTO ORFEÔNICO, EDUCAÇÃO E GETULISMO**. Bauru: EDUSC, 1998.
- COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante (Dir.). **ENCICLOPÉDIA DE LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo/Rio de Janeiro: Global/Fundação Biblioteca Nacional/ABL/Depto. Nacional do Livro, 2001. 2 v.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. **HORIZONTES MODERNISTAS: O JOVEM DRUMMOND E SEU GRUPO EM PAPEL JORNAL**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

- DEL PICCHIA, Menotti. **JUCA MULATO**. São Paulo: Cultrix/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- DIEHL, Astor Antônio. **A CULTURA HISTORIOGRÁFICA BRASILEIRA: DO IHGB AOS ANOS 1930**. Passo Fundo: EdiuFP, 1998.
- DUARTE, Adriano Luiz. **CIDADANIA & EXCLUSÃO: BRASIL 1937 – 1945**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.
- DURAND, José Carlos. **ARTE, PRIVILÉGIO E DISTINÇÃO**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989. (Col. Estudos, 108).
- FABRIS, Annateresa (Org.). **MODERNIDADE E MODERNISMO NO BRASIL**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994. (Col. Arte : Ensaios e Documentos).
- FABRIS, Annateresa. **O FUTURISMO PAULISTA: HIPÓTESES PARA O ESTUDO DA CHEGADA DA VANGUARDA AO BRASIL**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1994. (Col. Estudos, 138).
- FABRIS, Annateresa (Org.). **PORTINARI, AMICO MIO: CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A CÂNDIDO PORTINARI**. Rio de Janeiro / Campinas / São Paulo: Projeto Portinari/Autores Associados/Mercado de Letras, 1995. (Col. Arte: Ensaios e documentos).
- FABRIS, Annateresa (Org.). **ARTE & POLÍTICA: ALGUMAS POSSIBILIDADES DE LEITURA**. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. C/Arte/FAPESP, 1998.
- FABRIS, Annateresa, **CÂNDIDO PORTINARI**. São Paulo: EDUSP. 1996. (Col Artistas Brasileiros, 4)
- FABRIS, Annateresa. **FRAGMENTOS URBANOS: REPRESENTAÇÕES CULTURAIS**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. (Col. Cidade Aberta).

FABRIS, Annateresa. Mário de Andrade e o Aleijadinho: o barroco visto pelo expressionismo. In.: **BARROCO Nº 12**, Ouro Preto: Congresso do Barroco no Brasil, 1982-1983. p. 227-230.

FABRIS, Annateresa. **PORTINARI, PINTOR SOCIAL**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP,1990. (Col. Estudos, 112).

FALCÃO, Luiz Felipe. **ENTRE ONTEM E AMANHÃ: DIFERENÇA CULTURAL, TENSÕES SOCIAIS E SEPARATISMO EM SANTA CATARINA NO SÉCULO XX**. Itajaí: UNIVALI, 2000.

FEBVRE, Lucien. **HONRA E PÁTRIA**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

FENTRESS, James; WICKHMAN, Chris. **MEMÓRIA SOCIAL: NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE O PASSADO**. Lisboa: Teorema. 1992.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Orgs.). **USOS E ABUSOS DA HISTÓRIA ORAL**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O PATRIMÔNIO EM PROCESSO: TRAJETÓRIA DA POLÍTICA FEDERAL DE PRESERVAÇÃO NO BRASIL**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/ IPHAN, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. **A REALIDADE FIGURATIVA**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1993.

FRANCO, Afonso Arinos de Meio. **A ALMA DO TEMPO: MEMÓRIAS**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **DESENVOLVIMENTO DA CIVILIZAÇÃO MATERIAL NO BRASIL**. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1971.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **SÍNTESE DA HISTÓRIA ECONÔMICA DO BRASIL**. Salvador: Livr. Progresso, 1958.

FREITAS, Marcos Cezar de. (Org.) **HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA EM PERSPECTIVA**. São Paulo: Contexto, 1998.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **O SIGNIFICADO SOCIAL DA ATUAÇÃO DOS ARTISTAS PLÁSTICOS OSWALDO TEIXEIRA E CÂNDIDO PORTINARI DURANTE O ESTADO NOVO**. Porto Alegre: PUC/RS: Dissertação de Mestrado em História da Cultura, 1983.

GARCIA, Nelson Jahr. **ESTADO NOVO: IDEOLOGIA E PROPAGANDA POLÍTICA – A LEGITIMAÇÃO DO ESTADO AUTORITÁRIO PERANTE AS CLASSES SUBALTERNAS**. São Paulo: Loyola, 1982.

GATTAL, Zélia. **JARDIM DE INVERNO**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GIRARDET, Raoul. **MITOS E MITOLOGIAS POLÍTICAS**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

GOMES, Angela de Castro (Org.). **CAPANEMA: O MINISTRO E SEU MINISTÉRIO**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2000.

GOMES, Angela de Castro. **HISTÓRIA E HISTORIADORES: A POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO NOVO**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996.

GOMES, Angelo de Castro. **ESSA GENTE DO RIO: ... MODERNISMO E NACINOALISMO**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999.

GOULART, Silvana. **SOB A VERDADE OFICIAL: IDEOLOGIA, PROPAGANDA E CENSURA NO ESTADO NOVO**. São Paulo: Marco Zero /CNPq, 1990.

GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. **NOVÍSSIMA: ESTÉTICA E IDEOLOGIA NA DÉCADA DE VINTE**. São Paulo: IEB/USP, 1987.

GUINSBURG, J. **O ROMANTISMO**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HABERMAS, Jürgen. **MUDANÇA ESTRUTURAL DA ESFERA PÚBLICA: INVESTIGAÇÕES QUANTO A UMA CATEGORIA DA SOCIEDADE BURGUESA.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HASKELL, Francis. **MECENAS E PINTORES: ARTE E SOCIEDADE NA ITÁLIA BARROCA.** São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 1997.

HEMINGWAY, Ernest. **PARIS É UMA FESTA.** 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. **NAÇÕES E NACIONALISMO DESDE 1780.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). **LEOPOLD VON RANKE: HISTÓRIA.** São Paulo: Ática, 1979. (Col. Grandes Cientistas Sociais).

HOLLANDA, Guy de. **PROGRAMAS E COMPÊNDIOS DE HISTÓRIA PARA O ENSINO SECUNDÁRIO BRASILEIRO 1931-1956.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos / Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, 1957.

HORTA, José Silvério Baía. **O HINO, O SERMÃO E A ORDEM DO DIA: A EDUCAÇÃO NO BRASIL 1930-1945.** Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1994.

IANNI, Octávio. **A IDÉIA DE BRASIL MODERNO.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

IGLÉSIAS, Francisco. **HISTORIADORES DO BRASIL.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

KANTOR, Iris. et alii. **A ESCOLA LIVRE DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA: ANOS DE FORMAÇÃO, 1933-1953.** São Paulo: Escuta, 2001.

KELLY, Celso. **PORTINARI: QUARENTA ANOS DE CONVÍVIO.** Rio de Janeiro: GTL, s. d.

KNAUSS, Paulo. (Coord.). **CIDADE VAIDOSA: IMAGENS URBANAS DO RIO DE JANEIRO**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **IDÉIA DO BRASIL: A ARQUITETURA IMPERFEITA**. São Paulo: Ed. do SENAC, 2001. (Série Livre Pensar).

LAMEGO, Valéria. **A FARPA NA LIRA: CECÍLIA MEIRELES NA REVOLUÇÃO DE 30**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LEHMKUHL, Luciene. **ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE: O CAFÉ E A IMAGEM DO BRASIL NA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS**. Florianópolis: UFSC: Tese de Doutorado em História Cultural, 2002. 195 p. il.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **MODERNISMO NO RIO GRANDE DO SUL: MATÉRIAS PARA O SEU ESTUDO**. São Paulo: IEB/USP, 1972.

LENHARO, Alcir. **NAZISMO: O TRIUNFO DA VONTADE**. 6. ed. São Paulo: Ática. 1998.

LENHARO, Alcir. **SACRALIZAÇÃO DA POLÍTICA**. Campinas: Papyrus, 1986.

LIMA, Yone Soares de. **A ILUSTRAÇÃO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA: SÃO PAULO – DÉCADA DE VINTE**. São Paulo: IEB/USP, 1985.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. **COLUNAS DA EDUCAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN;CPDOC/FGV, 1996.

LOBATO, Monteiro. **URUPÊS**. 37. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOPES, Sonia de Castro. **LOURIVAL FONTES: AS DUAS FACES DO PODER**. Rio de Janeiro: Litteris, 1999.

- LOPES NETO, J. Simões. **CONTOS GAUCHESCOS: LENDAS DO SUL**. 5. ed. conj. São Paulo: Globo, 2001.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **OPERÁRIOS DA MODERNIDADE**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1995.
- MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. **REVISTA USP**, São Paulo: Edusp, 1992. n.º 13, p. 48-57.
- MANGUEL, Alberto. **UMA HISTÓRIA DA LEITURA**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- MANGUEL, Alberto. **LENDO IMAGENS**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MARTINS, Ana Luiza. **REVISTAS EM REVISTA: IMPRENSA E PRÁTICAS CULTURAIS EM TEMPOS DE REPÚBLICA, SÃO PAULO 1890-1922**. São Paulo: EDUSP/FAPESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de. **A EDUCAÇÃO PELA NOITE & OUTROS ENSAIOS**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- MELLO E SOUZA, Antonio Cândido de. **OS PARCEIROS DO RIO BONITO: ESTUDO SOBRE O CAIPIRA PAULISTA E A TRANSFORMAÇÃO DOS SEUS MEIOS DE VIDA**. 7. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- MELLO E SOUZA. Gilda de. **EXERCÍCIOS DE LEITURA**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. (Col. O Baile das Quatro Artes).
- MELO, Ciro Flávio de Castro Bandeira de. **SENHORES DA HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DO BRASIL EM DOIS MANUAIS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX**. São Paulo: USP/ Tese de Doutorado em Educação, 1997.
- MICELI, Sérgio (Org). **ESTADO E CULTURA NO BRASIL**. São Paulo: Difel, 1984.

- MICELI, Sérgio. **IMAGENS NEGOCIADAS**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MICELI, Sérgio. **INTELECTUAIS E CLASSE DIRIGENTE NO BRASIL (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.
- MICELI, Sérgio. **INTELECTUAIS À BRASILEIRA**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MILLIET, Maria Alice. **TIRADENTES: O CORPO DO HERÓI**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MORAES, Eduardo Jardim de. **A BRASILIDADE MODERNISTA: SUA DIMENSÃO FILOSÓFICA**. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1978.
- MORAES, Luiz Carlos de. **VOCABULÁRIO SUL-RIO-GRANDENSE**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1935.
- MORAES, Marcos Antônio de. (Org.). **CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE ANDRADE & MANUEL BANDEIRA**. São Paulo: Edusp, 2000.
- MORAES, Vinícius de. **ANTOLOGIA POÉTICA**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- MORAES, Vinícius de. **LIVRO DE SONETOS**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- MORAES NETO, Geneton. **O DOSSIÊ DRUMMOND**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1994.
- NAPOLI, Roseli Oliveira de. **LANTERNA VERDE E O MODERNISMO**. São Paulo: IEB/USP, 1970.
- NAVA, Pedro. **BEIRA-MAR: MEMÓRIAS**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- NAVA, Pedro. **CHÃO DE FERRO**. São Paulo: Ateliê Editorial/Giordano, 2001. (Col. Memórias, 3).

- NAVES, Santuza Cambraia. **O VIOLÃO AZUL: MODERNISMO E MÚSICA POPULAR**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998.
- NIEMEYER, Oscar. **AS CURVAS DO TEMPO: MEMÓRIAS**. 7. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.
- NOVAIS, Fernando A. Condições da privacidade na colônia. In: SOUZA, Laura de Mello e. (Org.). **HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA NO BRASIL: COTIDIANO E VIDA PRIVADA NA AMÉRICA PORTUGUESA**. São Paulo: Cia das Letras, 1997. v. 1, p. 13-40.
- ODALIA, Nilo. **AS FORMAS DO MESMO: ENSAIOS SOBRE O PENSAMENTO HISTORIOGRÁFICO DE VARNHAGEN E OLIVEIRA VIANNA**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alii. **ESTADO NOVO: IDEOLOGIA E PODER**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (Coord.) **ELITE INTELECTUAL E DEBATE POLÍTICO NOS ANOS 30**. Rio de Janeiro: FGV/INL, 1980.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **VARGAS E OS INTELECTUAIS**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV. s.d. 22 p. (mimeo).
- OLIVEIRA VIANNA, Francisco. **POPULAÇÕES MERIDIONAIS DO BRASIL: O CAMPEADOR RIO-GRANDENSE**. Belo Horizonte: Itatiaia ; Niterói: Ed. da UFF, 1987. (Col. Reconquista do Brasil, v. 108)
- OLIVEIRA VIANNA, Francisco. **POPULAÇÕES MERIDIONAIS DO BRASIL: POPULAÇÕES RURAIS DO CENTRO-SUL**. Belo Horizonte: Itatiaia ; Niterói: Ed. da UFF, 1987. (Col. Reconquista do Brasil, v. 107)
- ORITZ, Renato. **ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS: CULTURA POPULAR**. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

- ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). **A LEITURA E OS LEITORES**. Campinas: Pontes, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. **SIGNIFICADO NAS ARTES VISUAIS**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1991.
- PANDOLFI, Dulce (Org). **REPENSANDO O ESTADO NOVO**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1999.
- PÉCAUT, Daniel. **OS INTELECTUAIS E A POLÍTICA NO BRASIL: ENTRE O POVO E A NAÇÃO**. São Paulo: Ática, 1990.
- PEDROSA, Mário. **DOS MURAI DE PORTINARI AOS ESPAÇOS DE BRASÍLIA**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PENTEADO, Ana Elisa de Arruda. **LITERATURA INFANTIL, HISTÓRIA E EDUCAÇÃO: UM ESTUDO DA OBRA CAZUZA, DE VIRIATO CÔRREA**. Campinas: UNICAMP: Dissertação de Mestrado em Educação, 2001. 219 p. il.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. In.: **ANAIS DO XX SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH**. Florianópolis: Humanitas/ANPUH, jul. 1999. p. 819-831.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). **LEITURAS CRUZADAS: DIÁLOGOS DA HISTÓRIA COM A LITERATURA**. Porto Alegre: Ed. Universidade da UFRGS, 2000.
- PONTUAL, Roberto (Org.). **DICIONÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PONTES, Heloisa. **DESTINOS MISTOS: OS CRÍTICOS DO GRUPO CLIMA DE SÃO PAULO 1940-1968**. São Paulo: Cia das Letras. 1998. 297 p.
- PORTINARI, Antônio. **PORTINARI MENINO**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

- PORTINARI, Cândido. **PORTINARI: O MENINO DE BRODÓSQUI**. Rio de Janeiro: Livraria. 1979. 117 p. il.
- RAMOS, Graciliano. **MEMÓRIAS DO CÁRCERE: VIAGENS**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- RAMOS, Graciliano. **MEMÓRIAS DO CÁRCERE: PAVILHÃO DOS PRIMÁRIOS**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- RAMOS, Graciliano. **MEMÓRIAS DO CÁRCERE: COLÔNIA CORRECIONAL**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- RAMOS, Graciliano. **MEMÓRIAS DO CÁRCERE: CASA DE CORREÇÃO**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- RAMOS, Maria Bernadete; SERPA, Élio; PAULO, Heloísa (Orgs.) . **O BEIJO ATRAVÉS DO ATLÂNTICO**. Chapecó: Argos, 2001.
- REBELO, Marques. **O TRAPICHEIRO**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (O Espelho Partido, 1).
- REMOND, René (Org.). **POR UMA HISTÓRIA POLÍTICA**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ/Ed. da FGV, 1996.
- REZNIK, Luís. **TECENDO O AMANHÃ: A HISTÓRIA DO BRASIL NO ENSINO SECUNDÁRIO: PROGRAMAS E LIVROS DIDÁTICOS – 1931-1945**. Niterói: UFF: Dissertação de Mestrado em História, 1992.
- RIBEIRO, Laura Maria de Abreu Daniel. **REVISTA ACADÊMICA (1933-1948) E A ARTE MODERNA BRASILEIRA NAS DÉCADAS DE 1930-1940**. Rio de Janeiro: UFRJ/Dissertação de Mestrado em História do Brasil, 1989.
- RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Dir.) **PARA UMA HISTÓRIA CULTURAL**. Lisboa: Estampa, 1998.

- RODRIGUES, José Honório. **A TEORIA DA HISTÓRIA DO BRASIL: INTRODUÇÃO METODOLÓGICA**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- ROMANO, Roberto. **CONSERVADORISMO ROMÂNTICO: ORIGEM DO TOTALITARISMO**. 2. ed. São Paulo, Ed. da UNESP, 1997.
- ROQUETE-PINTO, Edgar. **ENSAIOS DE ANTROPOLOGIA BRASILIANA**. 3. ed. São Paulo: Nacional, Brasília: Ed. UNB, 1982. (Col. Temas Brasileiros, v. 37).
- SALGADO, Plínio. **OBRAS COMPLETAS**. São Paulo: Ed. das Américas, 1955. (v. 11).
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. et alii. **LE CORBUSIER E O BRASIL**. São Paulo: Tessela/Projeto Editora, 1987.
- SCHAFF, Adam. **HISTÓRIA E VERDADE**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983. (Col. Novas Direções).
- SCHAPOCHNIK, Nelson. **LETRAS DE FUNDAÇÃO: VARNHAGEN E ALENCAR – PROJETOS DE NARRATIVA INSTITUINTE**. São Paulo: USP/Dissertação de Mestrado em História Social, 1992.
- SCHORSKE, Carl E. **PENSANDO COM A HISTÓRIA: INDAGAÇÕES NA PASSAGEM PARA O MODERNISMO**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O ESPETÁCULO DAS RAÇAS: CIENTISTAS, INSTITUIÇÕES E QUESTÃO RACIAL NO BRASIL, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva. (Orgs.). **RAÇA E DIVERSIDADE**. São Paulo: EDUSP/Estação Ciência, 1996.
- SCHWARTZMAN, Simon et alii. **TEMPOS DE CAPANEMA**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/EDUSP. 1984. (Col. Estudos Brasileiros, 81)

SEIGEL, Jerrold. **PARIS BOÊMIA: CULTURA, POLÍTICA E OS LIMITES DA VIDA BURGUESA 1830-1930**. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SENNA, Homero. **REPÚBLICA DAS LETRAS: 20 ENTREVISTAS COM ESCRITORES**. Rio de Janeiro: São José, 1957.

SENNET, Richard. **O DECLÍNIO DO HOMEM PÚBLICO: AS TIRANIAS DA INTIMIDADE**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SILVA, Janice Theodoro da. André João Antonil : cultura e opulência no Brasil. In.: MOTA, Lourenço Dantas. **UM BANQUETE NO TRÓPICO**. 2. ed. São Paulo: Ed. do SENAC, 1999.

SILVA, José Luiz Werneck da. (Org.). **O FEIXE E O PRISMA: UMA REVISÃO DO ESTADO NOVO - 1. O FEIXE: O AUTORITARISMO COMO QUESTÃO TEÓRICA E HISTORIOGRÁFICA**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

SILVEIRA, Joel. **NA FOGUEIRA: MEMÓRIAS**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SILVEIRA, Joel. **MEMÓRIAS DE ALEGRIA**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

SILVA, Regina Helena Alves da. **A CIDADE DE MINAS**. Belo Horizonte: UFMG/ Dissertação de Mestrado em Ciências Políticas, 1991.

SIMONSEN, Roberto C. **HISTÓRIA ECONÔMICA DO BRASIL: 1500-1820**. Rio de Janeiro/São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. (Col. Brasiliana, v. 100-101)

SKIDMORE, Thomas E. **PRETO NO BRANCO: RAÇA E NACIONALIDADE NO PENSAMENTO BRASILEIRO**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. (Col. Estudos Brasileiros, v. 9)

SOUZA, Eneida Maria de; SCHMIDT, Paulo. (Orgs.). **MÁRIO DE ANDRADE: CARTA AOS MINEIROS**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. (Org.). **CORRESPONDÊNCIA DE CABRAL COM BANDEIRA E DRUMMOND**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TEIXEIRA, Ivan. **MECENATO POMBALINO E POESIA NEOCLÁSSICA: BASÍLIO DA GAMA E A POÉTICA DO ENCÔMIO**. São Paulo: Edusp, 1999.

THOMPSON, Analucia. **A FÁBRICA DE HERÓIS: UMA ANÁLISE DOS HERÓIS NACIONAIS NOS LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA DO BRASIL**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, 1989.

VAINFAS, Ronaldo. Capistrano de Abreu: capítulos de história colonial. In.: MOTA, Lourenço Dantas. **UM BANQUETE NO TRÓPICO**. 2. ed. São Paulo: Ed. do SENAC, 1999.

VELLOSO, Monica Pimenta. A literatura como espelho da nação. In.: **ESTUDOS HISTÓRICOS: IDENTIDADE NACIONAL**. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunais, 1988, n.º 2. p. 239-263.

VELLOSO, Monica Pimenta. **MODERNISMO NO RIO DE JANEIRO: TURUNAS E QUIXOTES**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996.

VILLA, Marco Antonio. **A REVOLUÇÃO MEXICANA**. São Paulo: Ática, 1993.

VILLAÇA, Antônio Carlos. **JOSÉ OLYMPIO: O DESCOBRIDOR DE ESCRITORES**. Rio de Janeiro: Thex, 2001.

WAINER, Samuel. **MINHA RAZÃO DE VIVER: MEMÓRIAS DE UM REPÓRTER**. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WARNKE, Martin. **O ARTISTA DA CORTE: OS ANTECEDENTES DOS ARTISTAS MODERNOS**. São Paulo: Edusp, 2001.

- WEHLING, Arno. **A INVENÇÃO DA HISTÓRIA: ESTUDOS SOBRE O HISTORICISMO.** Rio de Janeiro: Ed. da Universidade Gama Filho; Niterói: EDUFF, 1994.
- WEHLING, Arno. **ESTADO, HISTÓRIA, MEMÓRIA: VARNHAGEN E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- WERNECK, Humberto. **O DESATINO DA RAPAZIADA: JORNALISTAS E ESCRITORES EM MINAS GERAIS.** São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. **CULTURA.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WISER, William. **OS ANOS LOUCOS: PARIS NA DÉCADA DE 20.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- WOLFF, Cristina Scheibe. **MULHERES DA FLORESTA: UMA HISTÓRIA - ALTO JURUÁ, ACRE (1890-1945).** São Paulo: Hucitec, 1999. (Col. Estudos Brasileiros, 33)
- ZANINI Walter. **A ARTE NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1930-40: O GRUPO SANTA HELENA.** São Paulo: NOBEL/EDUSP, 1991.
- ZILIO Carlos. **A QUERELA DO BRASIL – A QUESTÃO DA IDENTIDADE NA ARTE BRASILEIRA: A OBRA DE TARSILA, DI CAVALCANTI E PORTINARI (1922-1945).** 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

## **SUMÁRIO DAS ILUSTRAÇÕES**

1. **Pau-Brasil** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 250 cm. Assinada e datada na metade inferior direita “C. PORTINARI 1936-1944”. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
2. **Cana** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 247 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
3. **Gado** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 246 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
4. **Garimpo** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 298 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
5. **Fumo** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 294 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
6. **Algodão** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 300 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
7. **Erva-Mate** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 297 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
8. **Café** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 297 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
9. **Cacau** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 298 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
10. **Ferro** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 248 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
11. **Borracha** (1938) - Pintura mural a afresco, 280 x 248 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

12. **Carnaúba** (1944) - Pintura mural a afresco, 280 x 248 cm. Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
13. **Jogos Infantis** (1945) - Pintura mural a têmpera, 477 x 1295 cm. Assinada e datada no centro da margem lateral direito “PORTINARI 1945”. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
14. **Escola de Canto** (1945) - Pintura mural a têmpera, 490 x 405 cm (irregular). Assinada e datada na metade inferior direita “PORTINARI-945”. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
15. **Coro** (1945) - Pintura mural a têmpera, 490 x 412 cm (irregular). Assinada e datada na metade inferior esquerda “PORTINARI-945”. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
16. **Quatro Elementos – Água** (1945) - Pannel a óleo/tela, 200 x 250 cm (aproximadas). Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
17. **Quatro Elementos – Ar** (1945) - Pannel a óleo/tela, 200 x 250 cm (aproximadas). Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
18. **Quatro Elementos – Terra** (1945) - Pannel a óleo/tela, 200 x 250 cm (aproximadas). Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
19. **Quatro Elementos – Fogo** (1945) - Pannel a óleo/tela, 200 x 250 cm (aproximadas). Sem assinatura e sem data. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
20. **Estrelas-do-Mar e Peixes** (1942) - Pannel de azulejos, 990 x 1510 cm (painel irregular) 15 x 15 cm (azulejos). Sem assinatura e sem data. Inscrição no canto inferior direito “COMPOSIÇÃO C. PORTINARI EXECUÇÃO OSIRARTE S. PAULO”. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.

21. **Conchas e Hipocampos** (1941-45) - Painel de azulejos, 990 x 1510 cm (painel), 15 x 15 cm (azulejos). Sem assinatura. Data da inscrição, na margem inferior esquerda “COMPOSIÇÃO de C. PORTINARI EXECUÇÃO da OSIRARTE de SÃO PAULO 1941-1945”. Coleção Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ.
22. **Prédio do então Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), hoje Palácio Gustavo Capanema** – (1999) Localizado na Esplanada do Castelo, na cidade do Rio de Janeiro. Foto de autoria do arquiteto Luciano Pereira Lopes, do IPHAN.
23. **O Pensador** (1880-1881), de Auguste Rodin – Bronze, 71,5 x 40 x 58 cm. Acervo do Musée Rodin, Paris, França.
24. **Perfil de Gustavo Capanema** – Arquivo da família. IN: BADARÓ, Murilo. **GUSTAVO CAPANEMA: A REVOLUÇÃO NA CULTURA**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. (Encarte fotográfico).
25. **Peixe “Cara de Gente”** (c. 1942) – Painel de azulejos, 15 x 15 cm (azulejos). Coleção Palácio Gustavo Capanema.
26. **Carregadores de Café** (c. 1935) – Pintura a óleo sobre tela, 67 x 83 cm. Assinada no canto inferior direito “C. PORTINARI RIO”. Sem data. Coleção Particular - São Paulo.
27. **Série “Retirantes” – “Retirantes”** (1944) – Painel a óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Assinada e datada no canto inferior direito “PORTINARI 944”. Coleção do MASP – São Paulo.
28. **Série “Retirantes” – “Enterro na Rede”** (1944) - Painel a óleo sobre tela, 180 x 220 cm. Assinada e datada no canto inferior direito “PORTINARI 944”. Coleção do MASP – São Paulo.

29. **Série “Retirantes” – “Criança Morta”** (1944) - Pannel a óleo sobre tela, 180 x 190 cm. Assinada e datada no canto inferior direito “PORTINARI 944”. Coleção do MASP – São Paulo.
30. **Morro** (1936) - Pintura a óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Coleção Particular – Rio de Janeiro.
31. **Mestiço** (1934) – Pintura a óleo sobre tela, 81 x 65,5 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo – São Paulo.
32. **Despejados** (1934) – Pintura a óleo sobre tela, 37 x 65 cm. Coleção Particular – Fortaleza - Ceará.
33. **Colona** (1935) – Têmpera sobre tela, 97 x 130 cm. Coleção Mário de Andrade, IEB/USP, São Paulo.
34. **Capa da revista “Travel in Brazil”** [v. 1, n.º 3, 1941] - Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
- 35 e 36. **Artigo de Mário de Andrade** - sob o título “A chapel decorated by Portinari”, In: “Travel in Brazil” [v. 1, n.º 3, 1941. p. 1 – 5]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
37. **Capa da revista “Atlântico – Revista Luso-Brasileira”** – Rio de Janeiro / Lisboa, Edição do DIP/Secretariado da Propaganda Nacional, n.º 1, 1942. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
38. **Fumo** – Desenho de Cândido Portinari para um dos afrescos do MES. In: “Atlântico”, Rio de Janeiro/Lisboa, DIP/Secretariado da Propaganda Nacional, [n.º 1, 1942. p. 69]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
39. **Capa da revista “Vamos Lêr!”** – Rio de Janeiro [ano I, n.º 1, 6 ago. 1936]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.

40. **Ensaio Fotográfico de “Vamos Lêr!”** , que mostra estudos dos afrescos dos “ciclos econômicos. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
41. **Reportagem de Joel Silveira** , sob o título “Cândido Portinari – Criador de Vida”. In: “Vamos Lêr!”. Rio de Janeiro [ano IV, n.º 137, 16 mar. 1939]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
42. **Artigo de Henrique Pongetti**, sob o título “Uma figura singular do nosso panorama artístico: Portinari – Pintor Modernista”. In: “Vamos Lêr!”. Rio de Janeiro [ano II, n.º 71, 09 dez. 1937]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
43. **Artigo de José Emilio Burlamaqui**, sob o título “Portinari e o senso de realidade”. In: “Vamos Lêr!” . Rio de Janeiro [ano VIII, n.º 368, 19 ago. 1943]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
44. **Artigo de Celso Kelly**, sob o título “A procura de uma nova beleza” (em torno da pintura de Portinari). In: “Vamos Lêr!” . Rio de Janeiro [ano IV, n.º 177, 21 dez. 1939]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
45. **Artigo de Raymundo Magalhães Júnior**, sob o título “Arte latina em Nova York”. In: “Vamos Lêr!” . Rio de Janeiro [ano V, n.º 220, 17 out. 1940]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
46. **Caricatura de Portinari** , por Augusto Rodrigues. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
47. **Charge de Portinari** , por Alvarus, em “Vamos Lêr!” Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
48. **Caricatura de Portinari**, por Alvarus, em “Vamos Lêr!”. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.

49. **Charge de Alvarus** – Sobre a escultura “Prometeu Libertado”, de Jacques Lipschitz, em “Vamos Lêr!”. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
50. **Caricatura de Portinari**, por Alvarus, em “Vamos Lêr!”. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
51. **Capa de “FESTA: Revista de Arte e Pensamento”**, Rio de Janeiro [2ª fase, julho 1934]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
52. **Capa de “LANTERNA VERDE: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira”**, Rio de Janeiro [n.º 1, mai. 1934]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
53. **Retrato do poeta Felipe d’Oliveira** – Feito por Portinari, compõe o encarte do número inaugural de Lanterna Verde, Rio de Janeiro. [n.º 1, mai. 1934]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
54. **Ilustração de Portinari** – Para os poemas de Manoel de Abreu “Tarde Equatorial” e “Inquietação”. In: “Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira”, Rio de Janeiro [n.º 6, abr. 1938. p. 115 – 117]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
55. **Ilustração de Portinari** – Para os poemas de Manoel de Abreu “Tarde Equatorial” e “Inquietação”. In: “Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira”, Rio de Janeiro [n.º 6, abr. 1938. p. 115 – 117]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
56. **Capa da “Revista Acadêmica”**, Rio de Janeiro [n.º 48, fev. 1940]. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
57. **Capa da “Revista Acadêmica”**, Rio de Janeiro [n.º 23, nov. 1936]. Retrato de Manoel Bandeira, por Portinari. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.

58. **Capa da “Revista Acadêmica”**, Rio de Janeiro [n.º 56, jul. 1941]. Retrato de Carlos Drummond de Andrade, por Portinari. Acervo da Biblioteca do IEB/USP, São Paulo.
  
59. **Capa do Catálogo da Exposição “Portinari” no Museu Nacional de Belas Artes, 1939** – Coleção de Artes Visuais, IEB/USP, São Paulo.
  
60. **Visita do Presidente Getúlio Vargas a Exposição Portinari** – no Museu Nacional de Belas Artes, em 1939. Coleção Projeto Portinari.

OBS: A ficha técnica das obras de Portinari pertencem ao Projeto Portinari.

<b>REVISTAS E/OU JORNAIS</b>	<b>PUBLICAÇÃO DO ...</b>	<b>PERÍODO DA PUBLICAÇÃO</b>	<b>PRINCIPAIS COLABORADORES BRASILEIROS</b>	<b>LÍNGUA</b>	<b>PORTINARI EM REVISTA</b>
<b>Travel in Brazil</b>	Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), na cidade do Rio de Janeiro	1941 – 1942	Sérgio Buarque de Holanda, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Tasso da Silveira, Menotti Del Picchia, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Basílio de Magalhães, Raymundo Magalhães Júnior, Paulo Rónai.	Inglesa	Artigo de Mário de Andrade: “A chapel decorated by Portinari”, composto com oito fotos de Almeida, de detalhes das pinturas da Capela de Brodósqui. [v. 1, n.º 3, 1941, p. 1 – 5]
<b>Atlântico: Revista luso-brasileira</b>	Secretariado da Propaganda Nacional, da cidade de Lisboa – Portugal e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) -, da cidade do Rio de Janeiro – Brasil.	1ª fase: 1942 – 1945 2ª fase: 1946 – 1948	Mário de Andrade, Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Edgar Cavalheiro, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Marques Rebelo, Adalgisa Nery, Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Vianna Moog, Tristão de Athayde, Manuel Bandeira, Hélio Vianna, Caio Prado Júnior, Amando Fontes, Ribeiro Couto, Augusto Frederico Schmidt, Alphonsus de Guimaraens Filho, Octavio Tarquínio de Souza, Heitor Lyra, Rosário Fusco, Guilherme de Almeida, Clarice Lispector e Dinah Silveira de Queiroz, Lúcio Cardoso, Álvaro Lins, Genolino Amado, Santiago Dantas.	Portuguesa	Na seção: “Fora do texto”. Fotografia de “Fumo” (Desenho para um dos afrescos do Ministério da Educação e Saúde), de Cândido Portinari. [n.º 1, 1942, p. 69]
<b>Festa: revista de arte e pensamento</b>	Revista literária sob a direção de Tasso da Silveira e Andrade Muricy, editada na cidade do Rio de Janeiro.	1ª fase: 1927 – 1928 2ª fase: 1934 – 1935	Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Cecília Meireles, Henrique Abílio, Adelino Magalhães, Basílio Itiberê, Barreto Filho, Lacerda Pinto, Porfírio Soares Neto, Gilka Machado, Murilo Araújo, Francisco Karam, Silveira Neto, Tristão de Ataíde, Abgar Renault, Cardilho Filho.	Portuguesa	“Artes Plásticas: Cândido Portinari”, artigo de Silveira Neto [2ª fase, Ano I, n.º 2, ago. 1934. p. 15].
<b>Vamos Lêr!</b>	Revista de variedades pertencente ao grupo da empresa jornalística “A Noite”, sob a direção de Raymundo Magalhães Júnior e, como gerente, Vasco Lima, até o n.º	1936 – 1948	Henrique Pongetti, Joel Silveira, Armando Pacheco, Clarice Lispector, Viriato Corrêa, Pedro Calmon, Rubem Braga, Raymundo Magalhães Júnior, Mariza Lira, Guilherme de Figueiredo, Jorge Amado, Murilo Mendes, Jorge	Portuguesa	- Artigo de Henrique Pongetti “Uma figura singular do nosso panorama artístico: Portinari – pintor modernista” [Ano II, n.º 71, 09/12/1937. p. 4-5]. Composto de 4 reproduções fotográficas: 1. Portinari trabalhando num painel decorativo; 2.

	<p>194, ano V, de 18/04/1940. A partir deste número, aparece como superintendente do grupo Luís Carlos da Costa Netto e, como diretor, Antônio Vieira de Melo. Em 29/10/1942, “A Noite” é incorporada ao “Patrimônio da União”, e assume o Departamento de Imprensa Ivens de Araújo. A partir de 18/04/1946 assume a direção Pereira Reis Júnior.</p>		<p>de Lima, Mário de Andrade, Malba Tahan, Prudente de Moraes Neto, Cecília Meireles, Adolfo Morales de los Rios Filho, Milton Pedrosa.</p>	<p>“Café”, quadro de Portinari premiado nos Estados Unidos; 3. Retrato de autoria de Portinari; 4. Detalhe de um painel de Portinari para decoração do novo edifício do MES.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Reportagem de Joel Silveira, intitulada “Cândido Portinari criador de vida” [Ano IV, n.º 137, 16/03/1939. p. 44-46 e 82]. Contém reproduções de fotos: do pintor preparando tintas; figuras humanas feitas por Portinari; detalhes dos murais do MÊS e caricatura de Portinari por Augusto Rodrigues.</li> <li>- Artigo de Celso Kelly “A procura de uma nova beleza (em torno da pintura de Portinari)” [Ano IV, n.º 177, 21/12/1939. p. 34-37]. Composto de 7 reproduções fotográficas de obras de Portinari, incluindo os estudos para os murais do MES.</li> <li>- Artigo de A. Sanchez Flores (assistente técnico de Diego Rivera) “A técnica do afresco” [Ano V, n.º 201, 06/06/1940. p. 4-5]. Composto de 6 reproduções fotográficas: 1. Caricatura de Portinari por Alvarus; 2. Painel de Portinari; 3. Retrato do líder Emiliano Zapata feito por Rivera em afresco no Palácio de Cortez; 4. Diego Rivera por Jerônimo Ribeiro; 5. Detalhe do “Café”, afresco de Portinari para o MÊS; 6. Detalhe de um afresco de Rivera.</li> <li>- Seção “Cartas do Rio”: “Portinari embarcou...”, crônica de Luiza Barreto Leite e desenhos de Luiz Tito [Ano V, n.º 215, 12/09/1940. p. 58].</li> <li>- Artigo de Sérgio Soares “Portinari nos Estados Unidos” [Ano V, n.º 218, 03/10/1940. p. 38-39]. Composto de 4 reproduções fotográficas: 1. “Café”; 2. Foto de Portinari; 3. Retrato de Rubinstein; 4. Afrescos dos ciclos econômicos do MÊS.</li> <li>- Artigo de Raymundo Magalhães Júnior “A arte latina em Nova York” [Ano V, n.º 220,</li> </ul>
--	---	--	---	---

					<p>17/10/1940. p. 34-35 e 66]. Composto de 6 reproduções fotográficas: 1. “Alma do samba”, “Samba” e “São Francisco”, três trabalhos da embaixatriz Maria Martins Pereira de Souza; 2. Um dos três trabalhos de Portinari na Feira de Nova York; 3. No momento em que o Sr. Porter, zelador do Museu fazia a revisão do retrato de Mário de Andrade, que figura na galeria de Portinari. Tendo ao lado, o Sr. Armando Vidal, comissário geral do Brasil na Feira de Nova York, e sua esposa; 4. Portinari e D. Maria Portinari com Porter e Armando Vidal; 5. Um estudo de Portinari à crayon que se acha exposto em Nova York; 6. Um dos três quadros de Portinari expostos no salão de honra da Feira Mundial de New York.</p> <p>- Portrait-charge de Portinari por Alvarus [Ano VII, n.º 327, 05/11/1942. p. 18].</p> <p>- Artigo de José Emílio Burlamaqui “Portinari e o senso da realidade” [Ano VIII, n.º 368, 19/08/1943. p. 16-17], composto de 2 reproduções fotográficas: o retrato do embaixador norte-americano Jefferson Caffery e uma pintura de Brodósqui.</p> <p>- Seção “O grande homem em chinelos: Cândido Portinari e a crítica” [Ano VIII, n.º 389, 13/01/1944. p. 45].</p> <p>- Artigo de Gibson Lessa “Belo Horizonte e o ‘galo’, de Portinari: barulho na capital mineira” [Ano VIII, n.º 414, 06/07/1944. p. 38-39].</p>
<b>Lanterna Verde: boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira</b>	Sociedade Felipe d’Oliveira, editada na cidade do Rio de Janeiro	1934 – 1944	Manuel de Abreu, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mário Pontes de Miranda, Jorge Amado, Renato Almeida, Álvaro Moreyra, Graça Aranha, Alfonso Reyes, Augusto Frederico Schmidt, José Geraldo Vieira, Jorge de Lima, Peregrino Júnior, Paulo Mendes de Almeida, Lúcio Cardoso, Tristão da Cunha, Dante Costa, Cornélio Pena, José	Portuguesa	<p>- Encarte do retrato do poeta Felipe d’Oliveira, feito por Portinari, datado de 1934, óleo sobre tela, 73 x 59 cm, adquirida por encomenda da Sociedade Felipe d’Oliveira, hoje no acervo do MASP/SP, foi reproduzido entre as páginas 8 e 9, do número inaugural da revista “Lanterna Verde”. [n.º 1, mai. 1934].</p> <p>- 2 ilustrações de Portinari aos poemas de Manoel de Abreu: “Tarde Equatorial” e</p>

			<p>Maria Bello, Luís Martins, Nelson Rodrigues, Gilberto Freyre, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, José Lins do Rego, Vinícius de Moraes, Carolina Nabuco, Lúcia Miguel Pereira, Teixeira Soares, Alceu Amoroso Lima, Afonso Arinos de Melo Franco, João Neves da Fontoura, Otavio de Faria, Francisco Campos, Vasco da Cunha, Mário Quintana, Almir de Andrade, Roberto Alvim Correia, Luís Jardim, Rodrigo Otávio Filho, Rubem Braga, Jaime de Barros, Adalgisa Nery, Gastão Cruls, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Telmo Vergara, Ernani Fornari, Édson Lins, Celso Kelly, Oswaldo Teixeira e Vila-Lobos, Moacyr Werneck de Castro, Sérgio Milliet, Astrojildo Pereira, Venâncio Filho, Francisco de Assis Barbosa, Caio de Freitas, Lourenço Filho, Dario de Almeida Magalhães, Vianna Moog, Apporelly (Aparício Torelly (Barão de Itararé”).</p>		<p>“Inquietação”, [n.º 6, abr. 1938. p. 115 e 117], sem legendas.</p> <p>- Artigo de Manuel Bandeira, intitulado: “Portinari”. [n.º 1, mai. 1934. p. 69-70].</p>
<b>Revista Acadêmica</b>	<p>Revista literária publicada sob a direção de Murillo Miranda, editada na cidade do Rio de Janeiro; sendo redator Moacyr Werneck de Castro e secretário Lúcio Rangel.</p>	1933 – 1948	<p>Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Adalgisa Néri, Jorge Amado, Carlos Lacerda, Lúcio Cardoso, Raul Bopp, Mucio Leão, Murillo Miranda, Rubem Braga, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Murilo Mendes, Rosário Fusco, Manuel Bandeira, Aníbal Machado, Tomás Santa Rosa Júnior, Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, Moacyr Werneck de Castro.</p>	Portuguesa	<p>- “Cândido Portinari, pintor de véspera”, crítica assinada por André Vieira [n.º 12, jul. 1935], com reprodução do quadro “Colona”.</p> <p>- “Portinari”, artigo de Mário de Andrade [n.º 35, mai. 1938], com 2 reproduções de 2 estudos para os painéis do MÊS.</p> <p>- [n.º 48, fev. 1940] número especial em homenagem a Cândido Portinari, com a colaboração de Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Peregrino Júnior, Clóvis Ramalhete, Álvaro Lins, Francisco Karam, Guilherme Figueiredo, Emil Faraht, José Jobim, Dante Costa, Antônio Bento de Araújo Lima, Jorge de Lima, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Astrojildo Pereira, Rosário Fusco, Murilo Mendes, Hermes Lima, Henrique Cavalheiro,</p>

					<p>Genolino Amado, Luiz Jardim, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Lucio Cardoso, Pedro Nava, Raymundo Magalhães Júnior, Almir de Andrade, Haydée Nicolussi, Mário de Andrade, Pedro Dantas [pseudônimo de Prudente de Moraes Neto], Saul Borges Pinheiro, Benjamim Soares Cabello, Aníbal Machado, Carlos Drummond de Andrade, Andrade Muricy, Silvio Peixoto, Adalgisa Nery, Roberto Alvim Correa, Rachel de Queiroz, Santa Rosa, Guignard, Carlos Lacerda e Sadi Garibaldi. Com reproduções de várias obras de Portinari, entre elas: “Cafê” e desenhos de afrescos do MES. Em cuja capa tinha uma fotografia do pintor com uma pintura no cavalete.</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- “Da influência de Cândido Portinari na Pintura Brasileira”, artigo de Lélío Landucci [n.º 50, jul. 1940].</li><li>- “Uma entrevista de Portinari inédita no Brasil” [n.º 54, mai. 1941].</li><li>- “Rondó do Renascimento”, de Mário de Andrade [n.º 54, mai. 1941].</li><li>- “Um pintor, um homem – Portinari”, DE Anatole Jokovsky [n.º 6, nov. 1946].</li><li>- Portinari pertenceu ao Conselho Diretor da Revista Acadêmica, desde 1936.</li><li>- Capa do exemplar n.º 56, jul. 1941 (número em homenagem a Carlos Drummond de Andrade), retrato do poeta feito por Portinari.</li><li>- Capa do exemplar n.º 70, dez. 1948 (número em homenagem ao poeta Jorge de Lima), retrato do poeta por Portinari.</li><li>- Capa do exemplar n.º 23, nov. 1936, (número em homenagem à Manuel Bandeira), retrato feito por Portinari.</li><li>- Desenho do retrato do Prof. Hahnemann Guimarães [n.º 24-25, jan. 1937].</li><li>- Desenho do retrato de Romain Rolland [n.º 22, set. 1936].</li></ul>
--	--	--	--	--	---

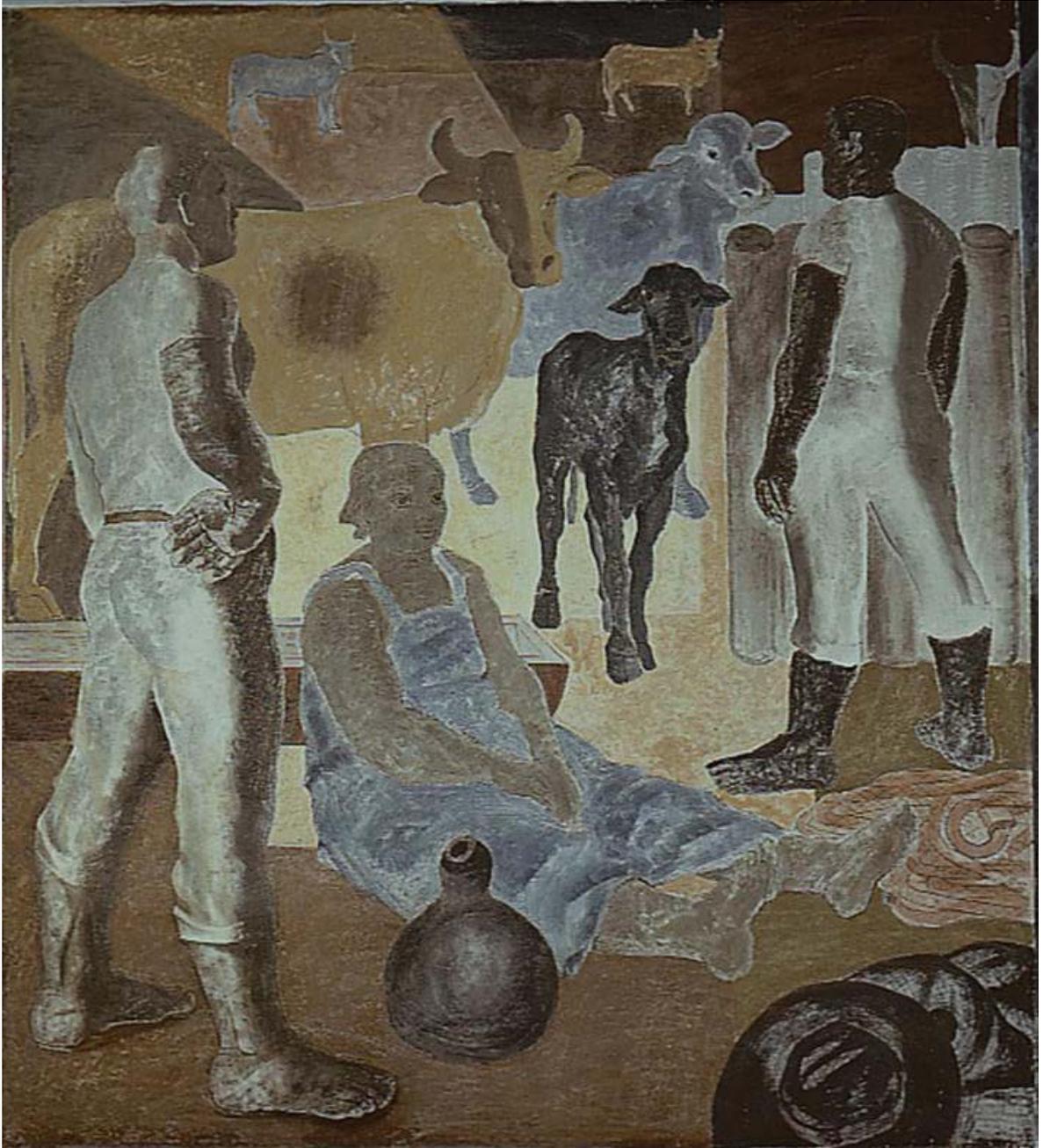
					- Desenho do retrato de Graciliano Ramos [n.º 27, mai. 1937].
--	--	--	--	--	--



(1)



(2)



(3)



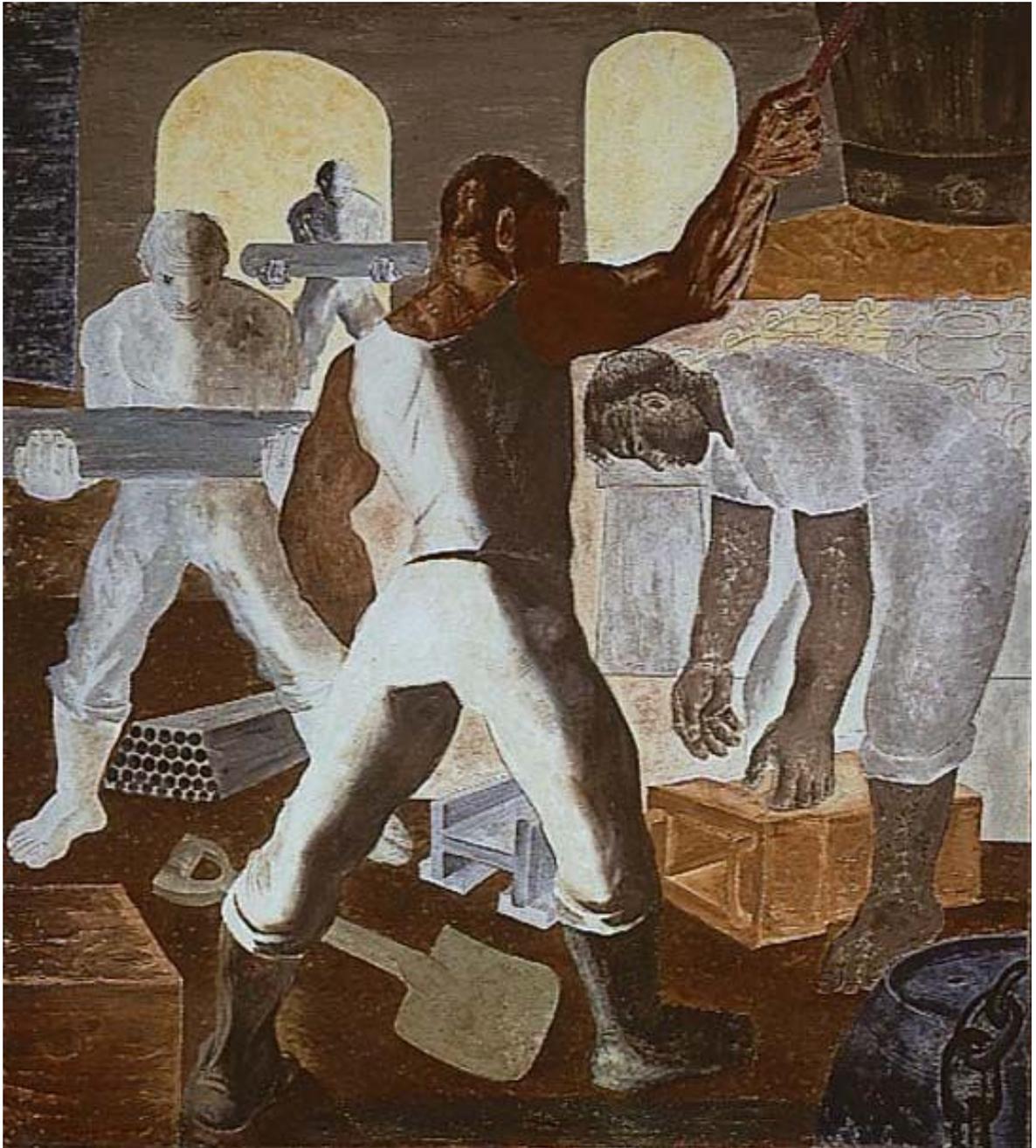


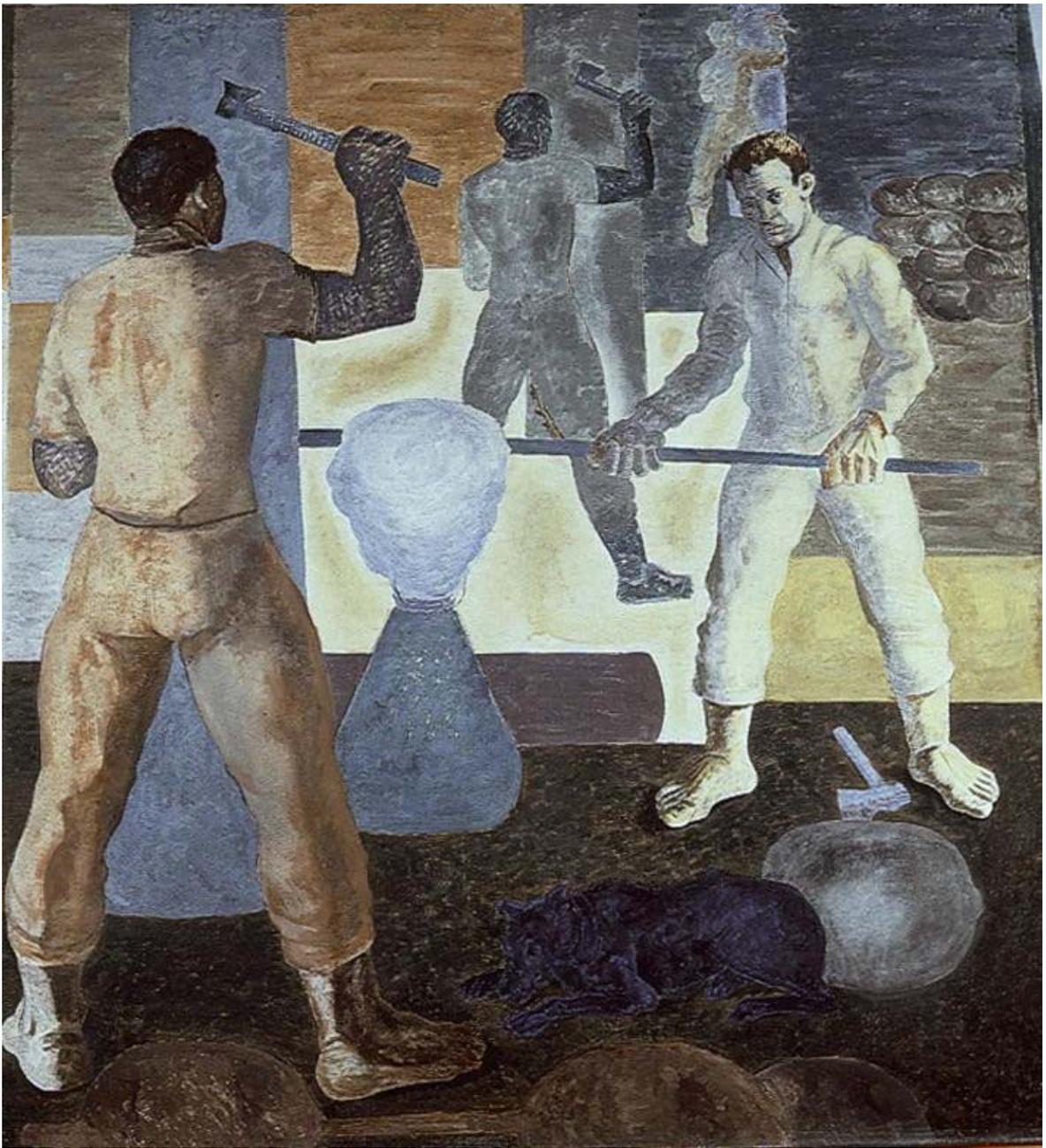


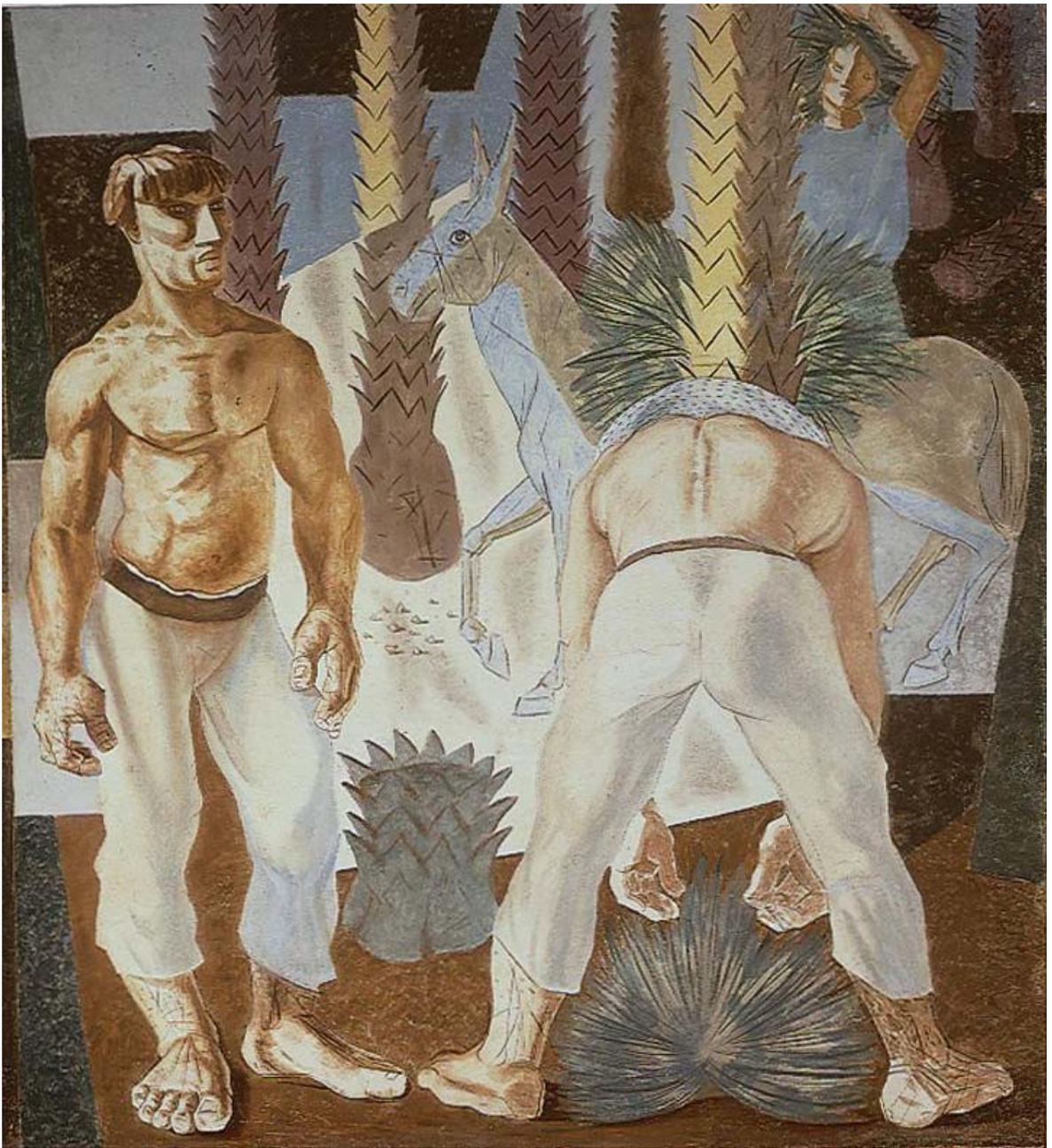


















(15)



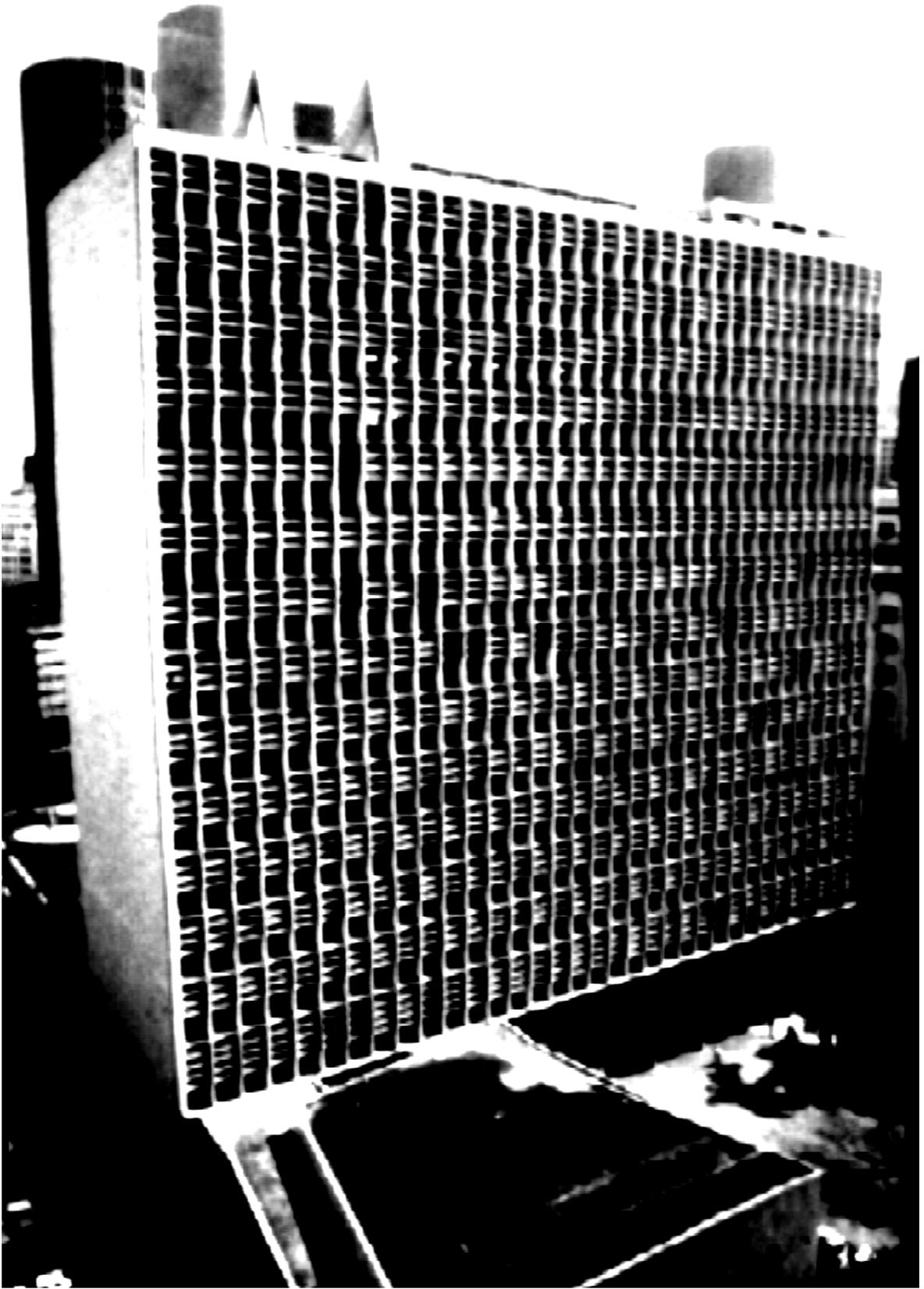




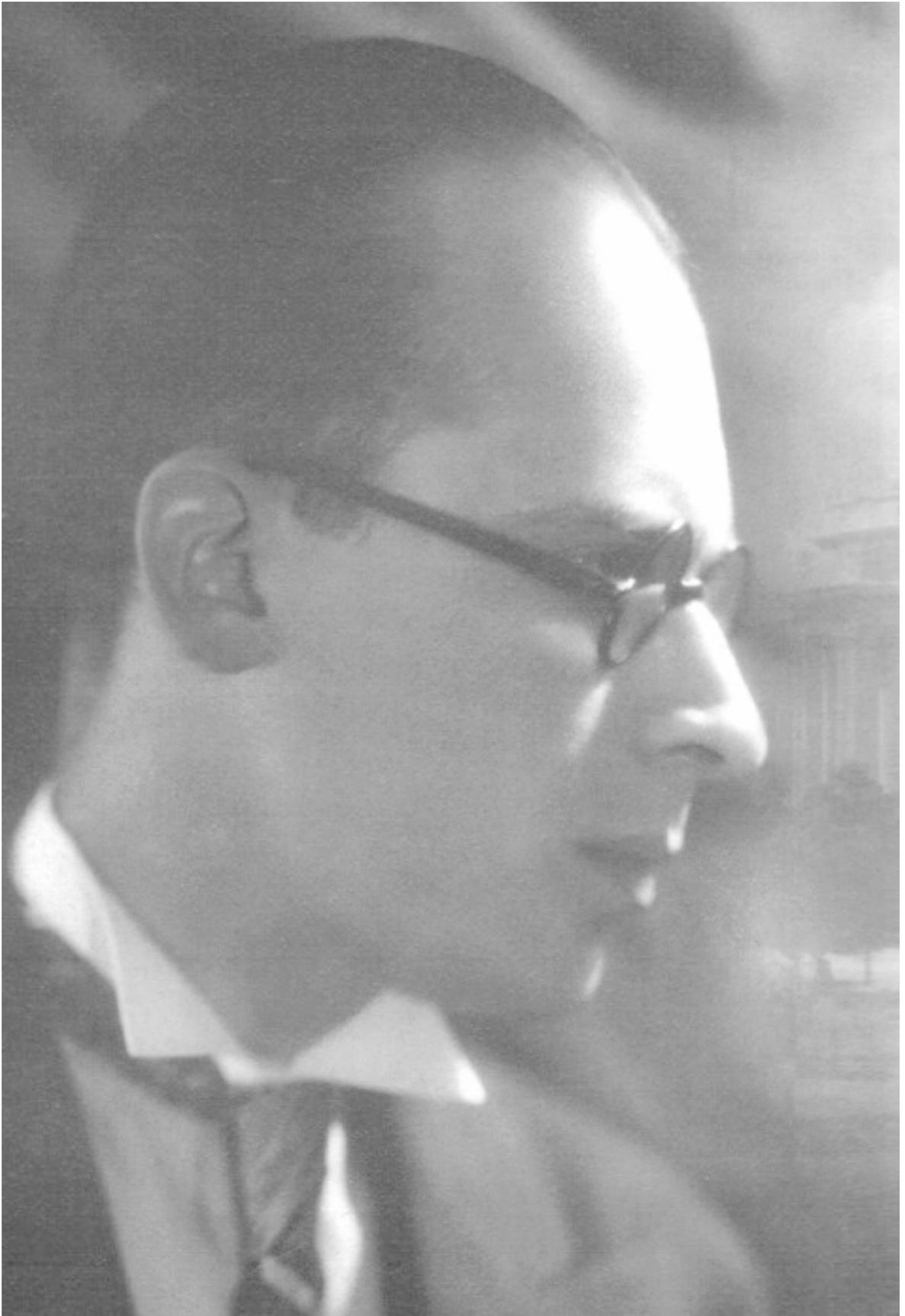


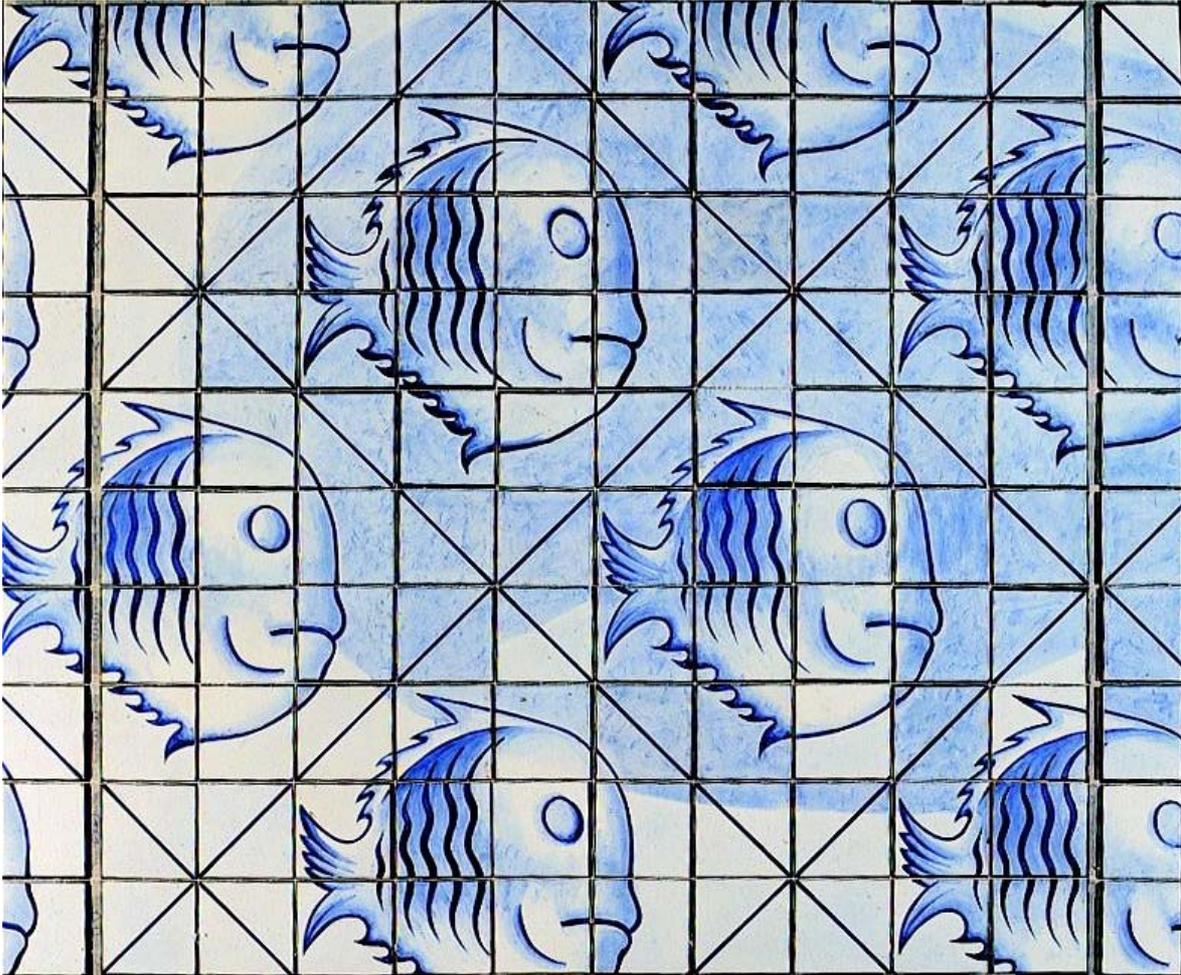












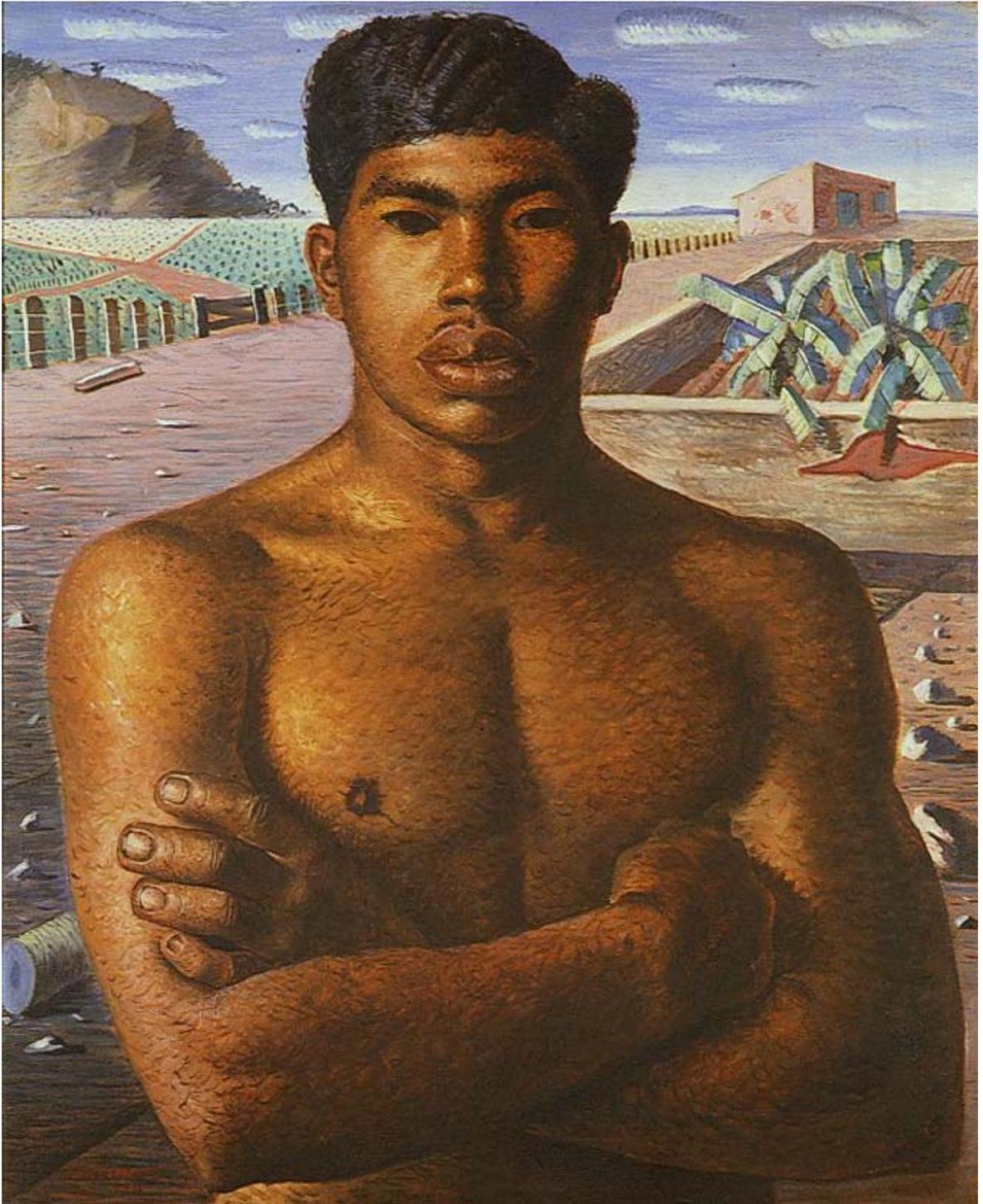


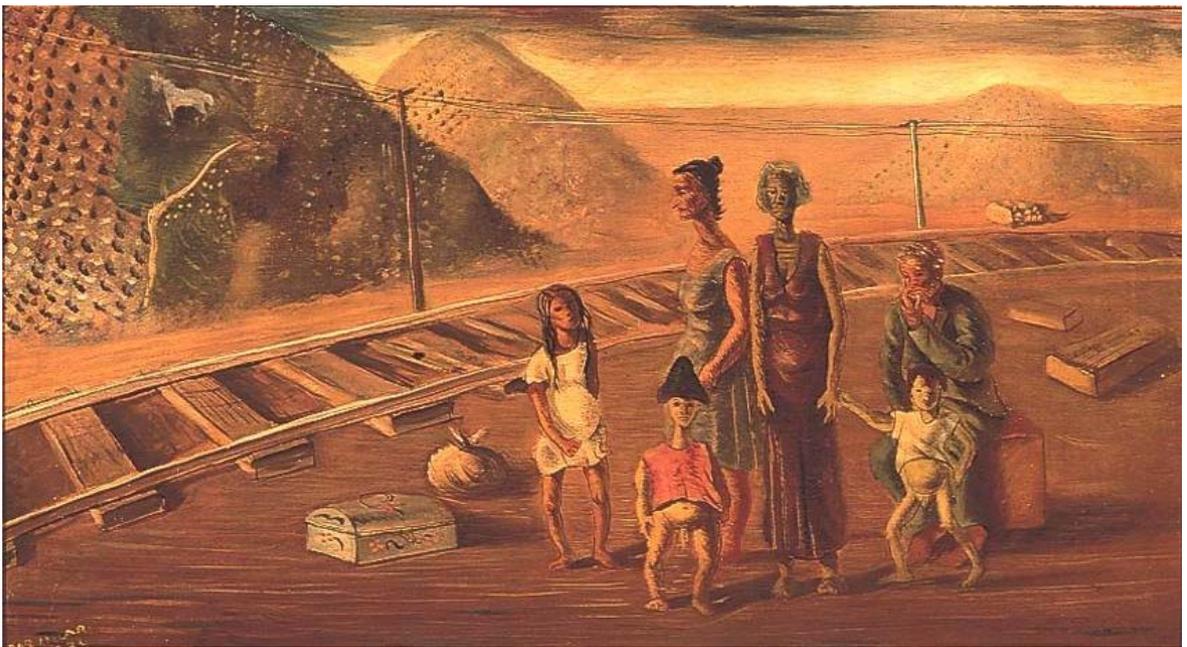








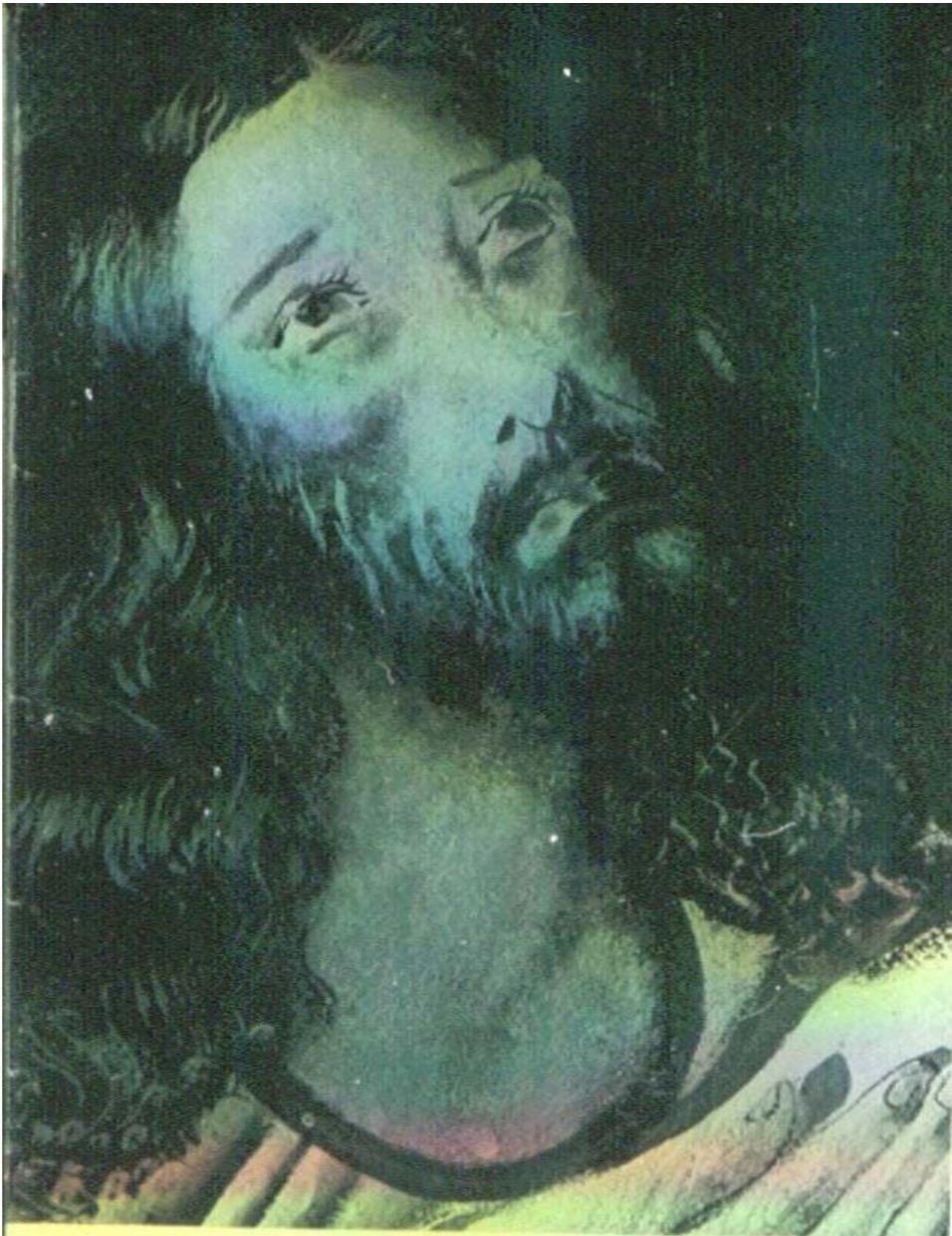






# TRAVEL IN BRAZIL





The Christ.

RODOLFO ALMEIDA

## *A CHAPEL DECORATED* *by* **PORTINARI**

Mario de Andrade

Brodowski is a small town in the coffee zone of São Paulo, and it derived its name from the Polish engineer who built the stretch of railroad which joins São Paulo to the south of the State

of Minas Gerais. The construction camp has now grown to a town of over 2,000 inhabitants, and is built around the railroad station.

A few years ago, this town attracted the



FIGURE 10. MURRAY

attention of the writers, artists, and critics of plastic art, as being the birthplace of our great mural decorator and painter, Candido Portinari, today, one of the most important figures in the world of American plastic arts.

Portinari now lives and works in Rio de Janeiro, but every year he returns to his home town, and spends some months of his holidays with his parents. During his holiday this year, the artist entirely decorated a room in his parents' home, which was used as a Catholic Chapel, and which

Details of the head of Saint Lucia, the protectress against blindness.



Saint Lucia with the symbolic eyes.

# ATLANTICO

REVISTA LUSO - BRASILEIRA



---

EDIÇÃO DO SECRETARIADO DA PROPAGANDA  
NACIONAL - LISBOA - E DO DEPARTAMENTO DE  
IMPrensa E PROPAGANDA - RIO DE JANEIRO



*FUMO (Desenho para um dos afrescos do  
Ministério da Educação e Saúde) - Cândido  
Portinari*

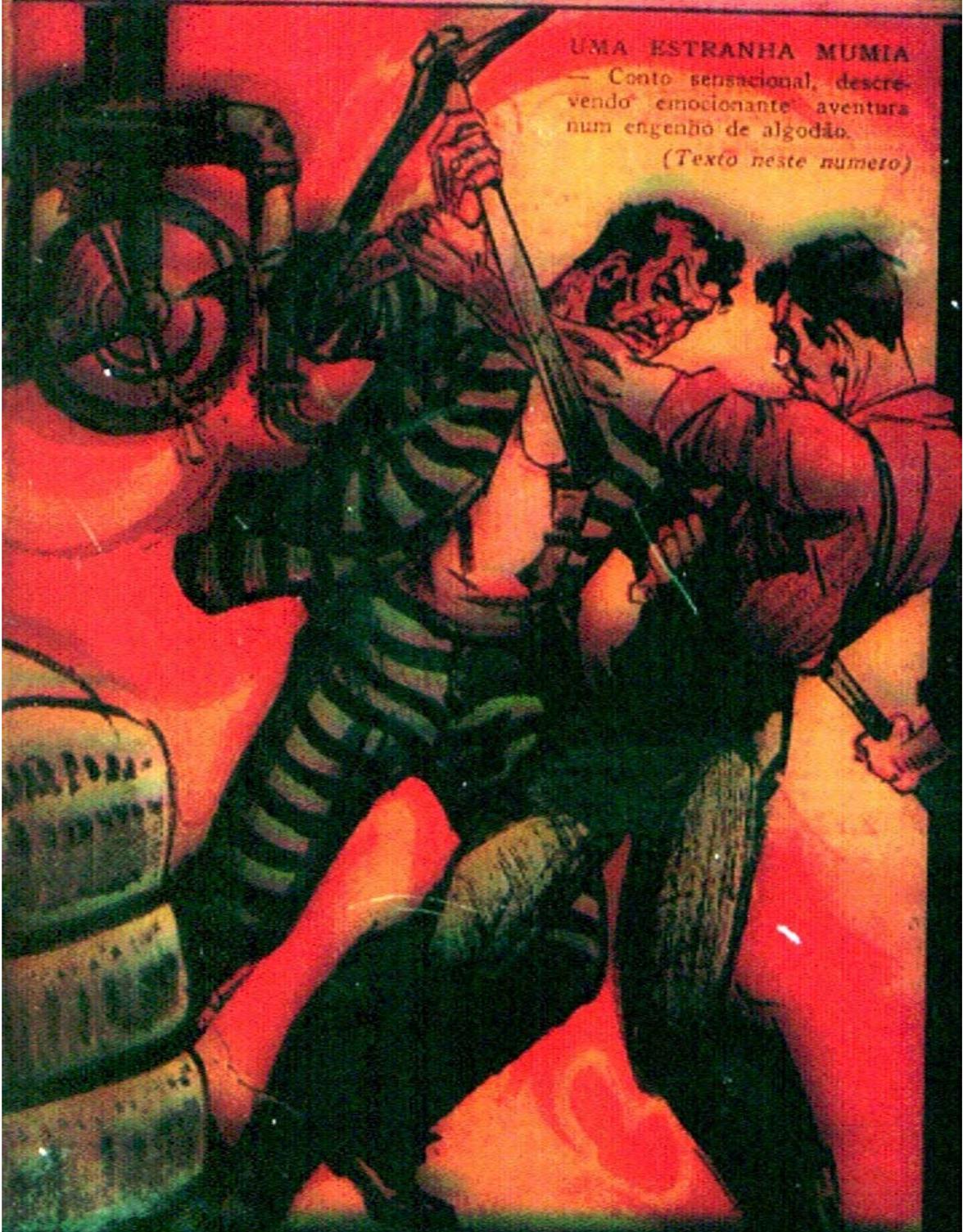
# Vamos Lá!

ANNO I  
NUM. 1

Rio de Janeiro, 6 de Agosto de 1936

CAPITULO  
ESTA

UMA ESTRANHA MUMIA  
— Conto sensacional, descrevendo emocionante aventura num engenho de algodão.  
(Texto neste numero)





Estudo nos curtos do painel relativo a colheita de algodão (1. fase)

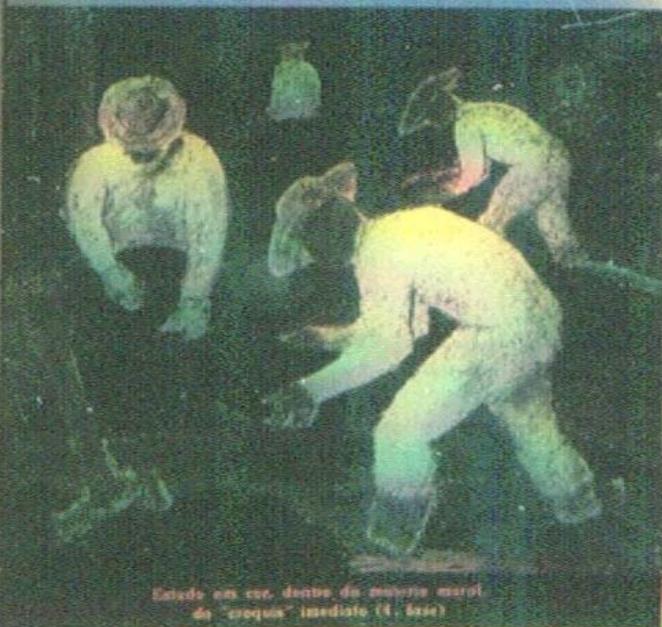
da pintura. Para Ingres, o desenho perfeito e acadêmico era o segredo de um bom quadro. Os românticos ajeitam a pintura no colorido e nos detalhes. À cor, pelo estudo da atmosfera e da decomposição, é um subditivo que os impressionistas trazem. Cézanne chama a atenção para a importância da matéria. O cubismo põe em evidência o volume. Os surrealistas dão largueza incalculável ao mundo subjetivo. Esses e outros "manejos"

localizam aspectos da pintura, matam-se angústias, desvendam-lhe segredos. E a pintura se enriquece, se valoriza. Até aqueles que negam, diante do exagero de certas apresentações, esta ou aquela tendência, estão inconscientemente sobrando os seus efeitos benéficos e latos.

O artista, que tem reais condições da técnica, como Portinari, não perderá setecentos e trinta e sete anos, um artista estabelecido, produzindo uma matéria única de produzir.

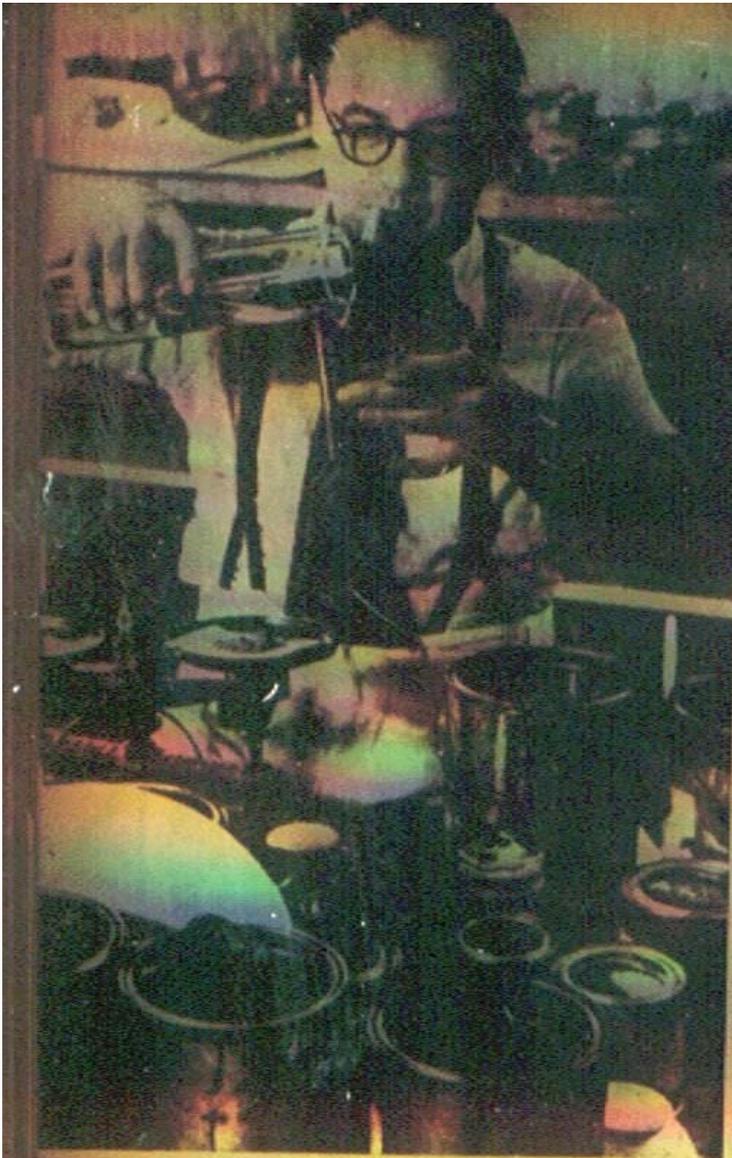
mas que a ditam já possuem conquistas todos os segredos e reserções de sua grande arte. Porém podem, como ele, variar e experimentar. Conhecendo de perto, esse mundo de tentativas e de pesquisas, Portinari presta integridade nele ao comodismo da prosaica fama de suas maneiras, já conquistadas. A proporção que se sente segurar, estalar, num raminho, ele é conduzido impetuosamente a testar outro. Histórico o estabelecer paradas.

Dois grandes exemplos de sua inquietação, de seu amor à arte, de sua ansiedade de atingir a verdade, de sua ordem de busca de uma realidade mais real — poderiam ser colhidos na Exposição Portinari, promovida pelo ministro da Educação no Museu Nacional de Belas Artes. Um no que diz respeito ao retrato. Outro no que diz respeito à decoração. A longa série de estudos, desde os "croquis" gerados — vários para cada assunto — até os restritos a cada elemento — figura, detalhes de cabeça, objeto ou o que quer que fosse — demonstra, não só seriedade e profundidade artística, mas uma riqueza de recursos técnicos de rara impressionante. Vale a pena estudar, com atenção, a continuidade dos seus estudos, para se sentirem diretas e sucessivas preocupações de criar e de colocar o assunto no tema do painel, e de compor o motivo dentro das boas normas de distribuição, e de lhe dar, pela simplificação da perspectiva, as condições visuais de uma composição mural, e de estudar as cores em função da composição, e de rever a composição em função das cores, e de ajustar os tons.



Estudo em cor, dentro do mesmo mural do "croquis" imediato (1. fase)





## Candido Portinari -- criador de vida

crucificados de alguma maneira medieval, da espada reluzente de algum cavaleiro ardente, da carne moída e rechonchada de algum anjo de Rubens, ou de rosa e perfume. Eles foram apertados em pleno vôo, espalhados em cores maravilhosas, torturados e apertados dentro da rigidez eloquente da forma. A vida apertou-se, ficou somente o sobco da vida grudado na tela, feito cadáver mutilado. Mais tarde esta arte tenta sair. Coir não é bem o termo. Um Miguel-Ângelo, hoje em dia, ainda é uma raridade de gênio. Mas se os seus quadros servem maravilhosamente para atenuar o cansaço do ser humano, a sua maneira teve que ser substituída. Não houve propriamente uma demanda, como foi dito certa vez. Houve uma substituição. Substituição mais exigida pela aspereza das épocas posteriores do que mesmo pela insatisfação do artista. Acontece que a vida continuou e com ela novos momentos chegaram. Os olhos começam acostumando aos outros quadros, a vida de cada um "nós exige a presença de outras vidas, e a presença da vida que os olhos do homem atual exigem. A presença da vida em tudo: no palimpsesto e nos gestos. O momento presente é muito rápido e os panoramas são muitos. Aquilo que consegue trazer para a tela a vida escondida seiva e sangue, vibrando em todos os seus nervos e circulando em todo o seu sangue, este é um verdadeiro artista, um grande artista que desafiou os anos.

Candido Portinari conseguiu isto.

O que a gente sente diante da sua arte é, antes de tudo, a presença da vida. A vida está pulsando naquelas mãos, naquelas pés delirantes, naquelas faces rudes, naquelas urdas tostas, naquela pele bronzeada. E, logicamente, uma arte encoltrada.

Se alguma daquelas figuras lhe ferir é possível que vejamos o sangue escorrer de suas artérias, um sangue rubro e quente. Aquelles olhos abertos e vivos não descobrirão no horizonte outras coisas sendo as que existem de verdade. A poesia é a própria poesia da terra. A poesia do meio. Esta grande poesia que vive oculta dentro de nós mesmos, dos nossos gestos mecânicos, da nossa posição dentro das ruas e das horas. Poesia que a paisagem emoldura e ainda mais vivifica. Diante da grande obra de Candido Portinari não é possível fechar os olhos. É necessário que os olhos não tenham nem se possam ser desviados. A arte é real dentro e nós permito a todos. Exige apenas que se abra os olhos e se

**P**ORTINARI — um criador de vida. E' precisamente isto que ele consegue realizar com o seu pincel, um pincel nervoso e insatisfeito. Parece arrancar do mundo que o cerca as figuras vivas que desenha na parede. Os seres e as coisas abandonam a viver nas cores e na trapo. Tudo do que fotografia, é a propria vida movimentando-se, vivendo como dentro do ar e da paisagem. O que marcou o romantismo, ao contrario do que acontece neste grande pintor, foi a sua propria inutilidade. O que os pintores mostravam, os pintores e os quadros, era uma ausência completa de movimento. As expressões tinham a beleza inerte de um morcego suspenso.

Candido Portinari prepara as telas para os seus telas. O vitorioso pintor, que figurará na Exposição Mundial de Nova York, com varios trabalhos, tem ainda um dos segredos de sua leitura

olhos somente. Não obegavam a impressionar os nervos. Morriam logo ao sair do pincel nasciam mortas, como letos. Sente-se mesmo, tirando qualquer quadro inerte da escola italiana ou da francesca, que o classicismo peca pela letargia. A vida ainda muito distante daí. Debolte indapareços dos olhos vivos e

VAMOS LER

PAG. 44 - N.º 16 - 1958





Retrato do estadista Antônio Castro

**Portinari e o sentido de realidade**

Na obra de Portinari, o sentido de realidade é o que mais se destaca. Ele não se contenta com a simples reprodução da realidade, mas busca captar o seu espírito, o seu significado profundo. Para ele, a arte é um meio de expressão da realidade humana, e não apenas um jogo de formas e cores.

Portinari, ao contrário de muitos outros artistas, não se deixou levar pelo sentimentalismo. Ele foi um homem de visão, capaz de enxergar a realidade em toda a sua complexidade. Sua obra é um testemunho da sua capacidade de se conectar com o mundo ao seu redor e de traduzir essa conexão em uma linguagem artística poderosa.

# PORTINARI E O SENSO DE REALIDADE

de JOSÉ EMÍLIO BURLAMAQUI

Portinari, embora não tivesse um plano de vida, não deixou de ser um homem de visão. Ele foi capaz de enxergar a realidade em toda a sua complexidade e de traduzir essa conexão em uma linguagem artística poderosa.

Portinari, ao contrário de muitos outros artistas, não se deixou levar pelo sentimentalismo. Ele foi um homem de visão, capaz de enxergar a realidade em toda a sua complexidade. Sua obra é um testemunho da sua capacidade de se conectar com o mundo ao seu redor e de traduzir essa conexão em uma linguagem artística poderosa.

Portinari, embora não tivesse um plano de vida, não deixou de ser um homem de visão. Ele foi capaz de enxergar a realidade em toda a sua complexidade e de traduzir essa conexão em uma linguagem artística poderosa.

Portinari, ao contrário de muitos outros artistas, não se deixou levar pelo sentimentalismo. Ele foi um homem de visão, capaz de enxergar a realidade em toda a sua complexidade. Sua obra é um testemunho da sua capacidade de se conectar com o mundo ao seu redor e de traduzir essa conexão em uma linguagem artística poderosa.

Portinari, embora não tivesse um plano de vida, não deixou de ser um homem de visão. Ele foi capaz de enxergar a realidade em toda a sua complexidade e de traduzir essa conexão em uma linguagem artística poderosa.

Portinari, ao contrário de muitos outros artistas, não se deixou levar pelo sentimentalismo. Ele foi um homem de visão, capaz de enxergar a realidade em toda a sua complexidade. Sua obra é um testemunho da sua capacidade de se conectar com o mundo ao seu redor e de traduzir essa conexão em uma linguagem artística poderosa.



**A procura de  
uma nova beleza  
(EM TORNO DA PIN-  
TURA DE PORTINARI)  
De Celso Kelly  
ESPECIAL PARA "VAMOS LER!"**



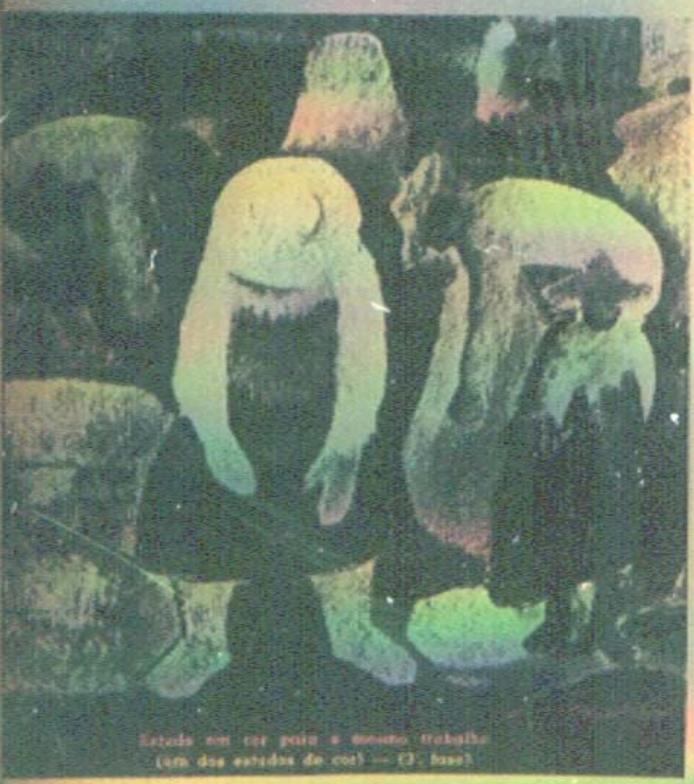
Um de seus estudos para o painel de São e impressionante Santidade de São quadro, há uma atmosfera poética que o envolve

**R**AROS são, entre os que praticam as artes, aqueles que possam dizer vivam apenas para as artes. Portinari, a quem chegou de longa data, desde sua chegada ao Rio, em 1918, com quinze anos de idade, está entre os homens que só vivem para a arte. Não que tivesse nascido rico e se pudesse dar ao luxo de cultivar uma fantasia. Nem que da arte tirasse, nos primeiros anos, a recompensa material que todos almejam. Nem que fosse

são facilmente compreendido como artista, a ponto de cedo lhe sair a fortuna. Mas porque era um predestinado para a pintura, só sentia a pintura, não se afastava da pintura qualquer que fossem os tropeços, não sabia compreender a existência, nem ver o mundo, senão sob o prisma da pintura. O que conseguia realizar — quando hoje já lhe vamos a grande obra que se acumula — é o prêmio dessa vocação, dessa dedicação sem desalec-

mento, dessa certeza de que nada enria o seu glorioso destino. Embora de toda a ordem se levantas a quem pretenda uma vida apenas para a arte. Se os predestinados conseguem vacá-la. Nem o meio, nem o tempo lhe favorecem a tarefa. O meio ainda é pouco culto em arte, parcimonioso em estímulos, quase indiferente, mas consumidor da produção artística. O tempo é um tempo que corre depressa demais. Todos querem chegar ao fim. Raros estudam. Ainda não se Presente-se Improvisação. As energias são dispendiosas por vários motivos. Solicitações das rivas diversas perturbam o marcha regular de um trabalho. Produz-se muito. Produz-se em vários sentidos. Falta, em tudo, porém, a profundidade. No domínio das artes, o estudante que se inicia arrega-se logo em artista. Não tem a cerimonia de usar o título nem competir com os demais. Cedo quer atingir a uma "maneira" que o distinga dos outros. Busca, subitamente, uma "personalidade", que, em geral, é adotada, e nela se estabiliza, servindo-se da receita fácil pelo resto da vida.

Nesse tempo e nesse meio, Portinari foi sempre uma exceção. Quando mais to minha, mais estuda, mais pesquisa, mais ensaia. Tem a justa noção das limitações do "mêtor" e, recusando as passadas ou aventurando-se nas tentativas de uma arte revolucionária, é sempre um novo a ver o que não viu, na vespada é sempre um "encantado", descobrindo-se a todo o momento, é sempre um idealista, procurando atingir a verdades mais sérias. Ele ultrapassa a vida comum. É fácil ver as coisas como todos vêem, mas é indispensável vê-las mais a fundo. Há uma verdade, na observação dos homens, que só o cientista depreende. A Sir volta discute verdades que não piam na mentalidade ordinária. Também por os grandes artistas há verdades que escapam aos leigos e mesmo aos outros artistas. Por que a ciência se recusa? Porque há os pesquisadores. Por que os



Estado em seu país e mesmo trabalho (um dos estudos de cor) — (3. fase)



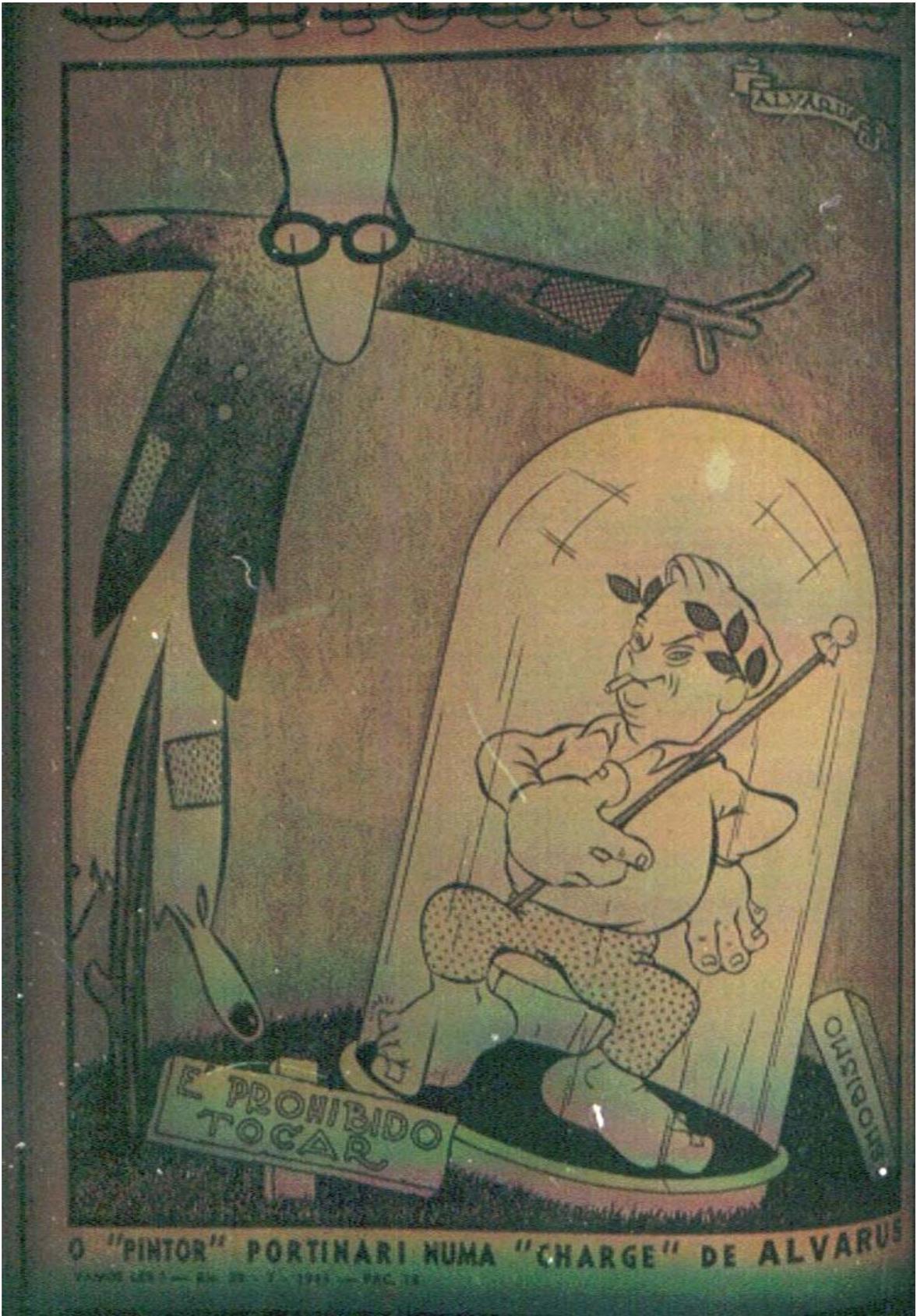
**A ARTE LATINA EM NOVA YORK**

NOVA YORK, sexta-feira — A iniciativa de organização da exposição de pintura, a qual se realizará no Museu "Metropolitan" de Nova York, sob a direção de Gândido Portinari, é uma das mais importantes do mundo. O Brasil, através da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), tem contribuído para a realização desta exposição, que será inaugurada em 15 de maio de 1958. A exposição será organizada por Gândido Portinari, com a colaboração de Alfredo Seguer e Oroszo. A exposição será a primeira de arte latino-americana realizada no Museu "Metropolitan" de Nova York. A exposição será a primeira de arte latino-americana realizada no Museu "Metropolitan" de Nova York. A exposição será a primeira de arte latino-americana realizada no Museu "Metropolitan" de Nova York.

**GÂNDIDO PORTINARI SOBRESSAI COMO O MAIS VIGOROSO, NUMA MOSTRA EM QUE SE ENCONTRAM TELAS DE DIEGO RIVERA, ALFARÓ SEGUER E OROSZO — A SENSIBILIDADE ARTÍSTICA EMBAIXATRIZ PEREIRA DE SOUZA**

DE A MAGALHÃES JUNIOR







O pintor PORTINARI numa estatura de ALVARUS

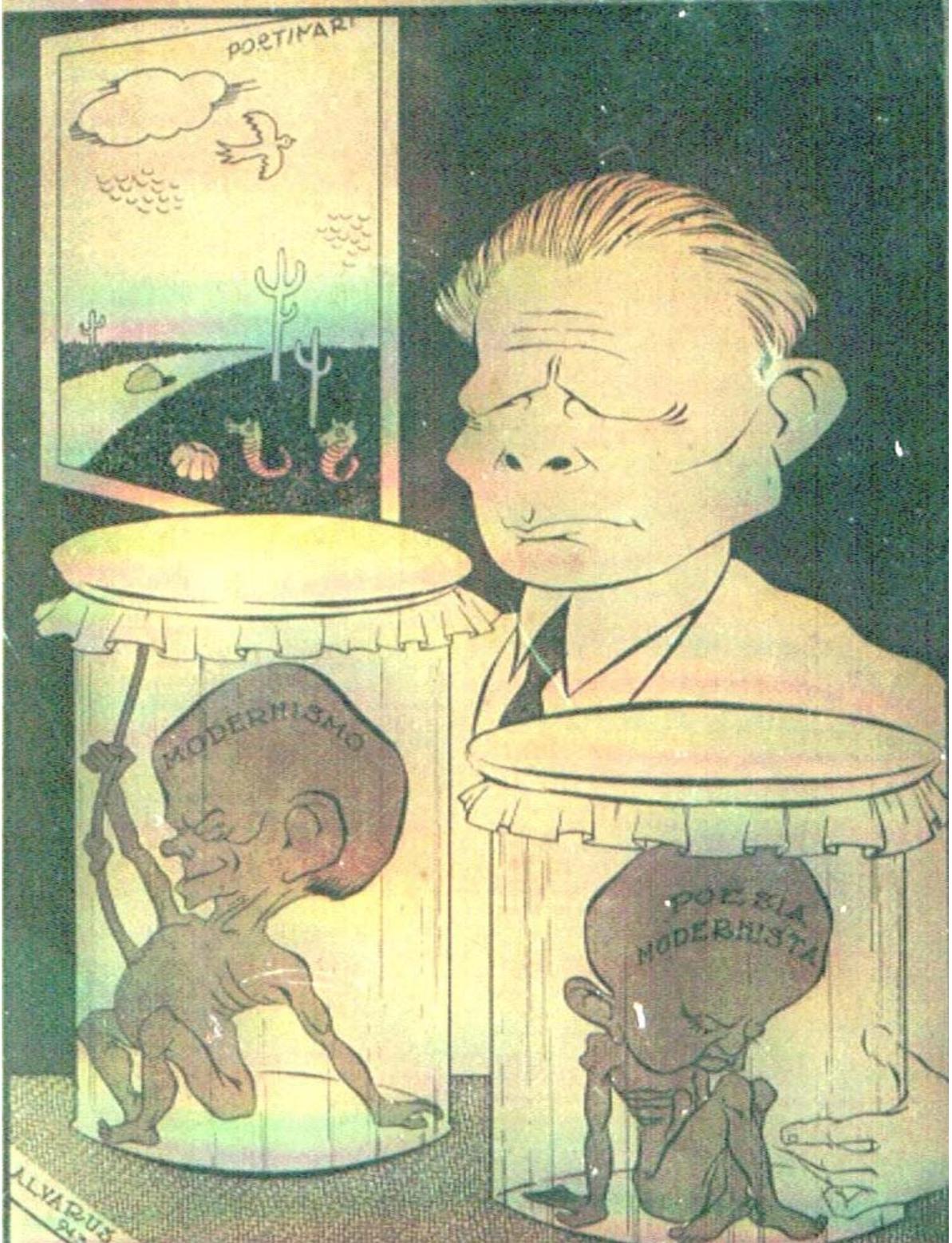


ALVARUS  
45

— O Capanema é um homem de palavra, hein?  
— ?!?!?  
— "Prometeu" que cada dia que se passasse, transformaria a sede de seu clube numa "tetéia" de embasbecar "Pitengui".  
(Charge de Alvarus)

VAMOS LER! — Rio, 27 - 9 - 1945 — PAG. 18

# Caricaturas



# FOSTA

Revista de Arte e Pensamento  
2ª Fase

ANNO I . NUM. I JULHO de 1934

## Neste numero :

**Poemas de :** Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Gerardo Seguel, Vicente Huidobro, Rubén Azócar, Mario de Andrade, Jorge de Lima, Cecilia Meirelles, Francisco Karam, Padua de Almeida.

**Prosas de :** Muricy, Tristão de Athayde, Tasso, S. Sobrinho, Hamilton Nogueira, Aluizio Rocha, S. Netto, Simões dos Reis.

**Referências a :** Ronald de Carvalho, Manoel Bandeira, Selma Lagerlöf, Spedini, Graça Aranha, Nazareth, Villa-Lobos, José Lins do Rego, Alfonso Reyes, R. Michael, Edmond Vanderhammen, Harie Voronca, Serafin Delmar, Thomas Mann, Dostoiewsky, Tagore, Compton Mackenzie, etc.

**Desenhos de :** Renato A. Silva, Correia Dias, Cecilia Meirelles.

---

OFFICINAS GRAPHICAS ADBA - RIO DE JANEIRO

# LANTERNA VERDE

Boletim da  
SOCIEDADE FELIPPE D'OLIVEIRA



FELIPPE D'OLIVEIRA  
por Partinari





NÚMERO 48

FEVEREIRO, 1940

PREÇO 2\$000

# REVISTA ACADEMICA

## CONSELHO DIRETOR

MARCO DE ANDRADE, ALVARO MOGEYRA, ANIBAL MACHADO, PORTINARI,  
ARTUR RAMOS, JOSÉ LINS DO REGO, SANTA ROSA, RUBEM BRAGA, SERGIO  
MILLET, GRACILIANO RAMOS, OSWALDO DE ANDRADE, A. D. TAVARES  
BASTOS, ERICO VERISSIMO

## REDATORES

MURELO MIRANDA, MOACIR WERNICK DE CASTRO



FOTO DE JOSÉ DE CASTRO

## HOMENAGEM A PORTINARI

# REVISTA ACADEMICA

## CONSELHO DIRECTOR

Mário de Andrade, Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, FONSESI, Arthur  
Ramos, José Luis do Rego, Santa Rosa, Rubem Braga, Jorge Amado

Secretário de redacção  
Mário Miranda

Com este sistema System Academic os artigos  
e Simposios são editados, produzidos em  
Ficha MANZINI BANCORA, em ordem de  
seus respectivos assuntos.

## SUMARIO

Introdução organizada de

Mário de Andrade, Rubem Braga, FONSESI,  
Cláudio, Mário Miranda, FONSESI, FONSESI,  
Eduardo de Costa, Dário Tuexedo, FONSESI,  
Foga, Marcos Pimenta, FONSESI, FONSESI,  
Eduardo Mantovani.

Escolas Raladas por Ferreira de Castro

Uma carta inédita de Alberto Torres,  
falando em rociaria e outras coisas

de 1911 de

Manuel Bandeira e de A. D. Torres Soares

tradução

José Carlos, FONSESI, FONSESI, FONSESI,  
FONSESI, FONSESI.

CM-MA

por FONSESI, FONSESI, FONSESI

Introdução de  
Santa Rosa

Revisão por

FONSESI e Di Cavalcanti

600 rs.



MANUEL BANDEIRA

FONSESI

EM DEZEMBRO PREMIO DE ROMANCE "LIMA BARRETO"

N.º 56

JULHO 1941

PREÇO 15000

# REVISTA ACADEMICA

CONSELHO DIRETOR

MARIO DE ANDRADE, ALVARO MOREYRA, ANIBAL MACHADO, PORTINARI, ARTUR RAMOS, JOSE LINS DO REGO, SANTA ROSA, RUBEN BRAGA, SERGIO MILLET, GRACILIANO RAMOS, OSWALD DE ANDRADE, A. D. TAVARES BASTOS, ERICO VEBISSIMO, HERMES LIMA, CARLOS LACERDA

REDATORES: MURILO MIRANDA, MOACIR WERNER DE CASTRO

## NESTE NUMERO

### HOMENAGEM AO POETA

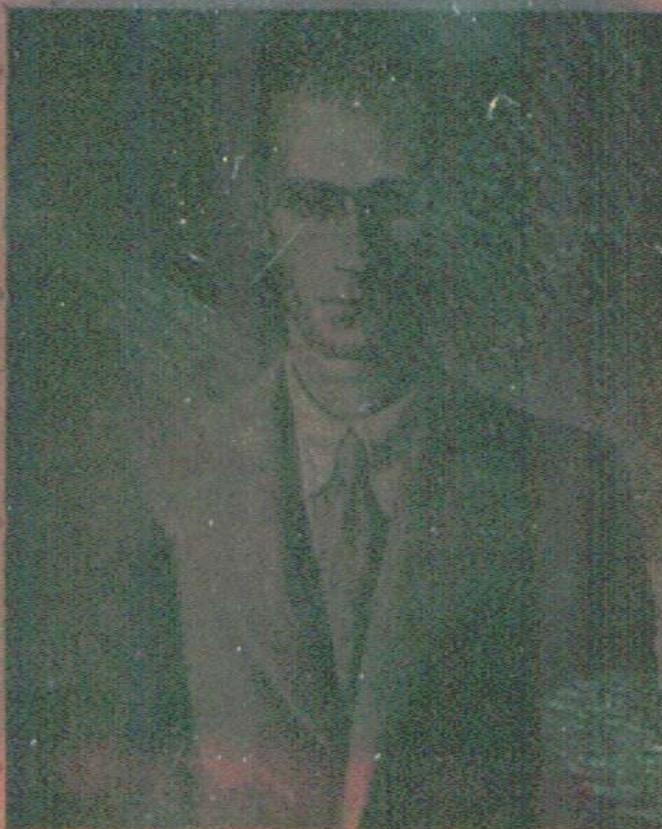
CARLOS DRUMOND DE  
ANDRADE

Manoel Bandeira, Ribeiro Couto, Mario de Andrade, Jorge de Lima, Odilo Costa Filho, Rubem Braga, José Cezar Borba, Dante Costa, Afonso Arinos de Melo Franco, Roberto Alvim Corréa, Adgar Rogoalt, Oswaldo Alves, Anibal M. Machado, Carlos Lacerda, José Lins do Rego, Genolina Amado, Murilo Mendes, Luis Martins, Nello Reis, Otávio de Faria, R. Magalhães Junior, Afonso de Guimarães Filho, Henri de Lantreuil, Guersaire Ramos, Marques Rebelo, Odorino Tavares, Emil Farhat, Carlos Cavalcante.

### QUAIS OS DEZ MELHORES LIVROS DA "BRASILIANA"?

Respostas de: Lourival Farias, Moacir Werner de Castro, Oswaldo Alves, Evaristo de Menezes Filho, Emil Farhat.

Artigos sobre o legado de Luis Martins e Umberto Peregrino.



CARLOS DRUMOND DE ANDRADE  
(RETRATO DE PORTINARI)

## REDAÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

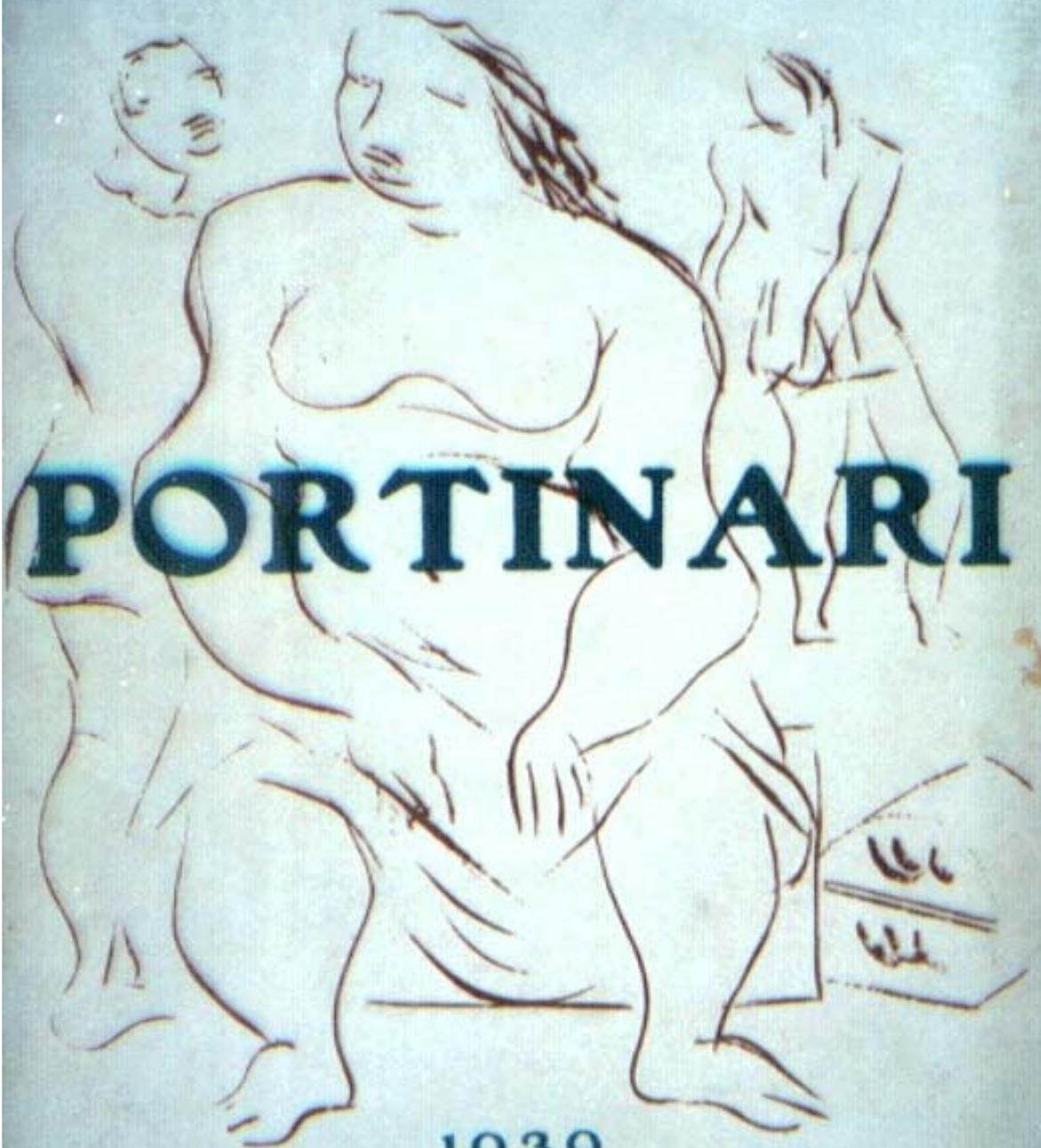
RUA BARATA RIBEIRO, 147, apto. 7 - Copacabana - Tel. 27-1898

Gerente L. S. MACHADO

Rio de Janeiro - Brasil

Representante em S. Paulo: Paulo Pingu - Rua Barão de Duprat, 228, apto. 20

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO



PORTINARI

1939

