

O “modernismo de estado” e a política cultural brasileira na década de 1940: Candido Portinari e Gilberto Freyre nos EUA

320



Thiago Lima Nicodemo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Instituto de Estudos Brasileiros/USP

Uma das características mais marcantes da história da cultura do Brasil no século XX é a apropriação seletiva do ideário de vanguarda pelo Estado Novo no início da década de 1940 e a consequente ascensão do repertório de uma brasilidade “modernista” ao panteão da identidade nacional. Marcante porque essa foi uma tendência dos estados autoritários nos anos 1930 e 1940 mas que em raros casos foi tão bem sucedida em termos de sua escala de expansão em massa e de sua longevidade como no caso brasileiro. O futurismo italiano (GENTILE 2009; BERGHAUS 1996) e o construtivismo russo, foram, por exemplo, casos análogos de apropriação da estética de uma

típica vanguarda na construção de um ideal de formação cultural e de identidade nacional do Estado autoritário. Uma diferença significativa que aproxima o caso russo do brasileiro (e distancia os dois do caso italiano) é o problema da fixação desses ideais nas décadas seguintes.

No caso italiano, os ideais estéticos futuristas foram rechaçados com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrocada do fascismo. No Brasil, assim como na Rússia, a estética da vanguarda modernista “vingou”, atribuindo contornos peculiares à identidade nacional num momento chave que é o do mundo pós-Segunda Guerra Mundial (GOUGH 2005; TUPITSYN 1992). Chave pois é um momento de expansão da indústria e da cultura de massa, criando canais para a difusão dessas ideias em escala sem precedentes.

321

A peculiaridade do caso brasileiro não passou despercebida pelos especialistas na história política e cultural do Estado Novo. Angela de Castro Gomes analisa, em sua obra *História e Historiadores* a formação de uma “cultura histórica” nos anos 1940 derivada de uma centralização da política cultural, graças à implantação de um novo modelo técnico-administrativo, com a fundação de instituições como o Departamento de Imprensa e Propaganda, em dezembro de 1939. Segundo a autora, uma estratégia cultural do Estado vai ganhando contornos definidos no início dos anos 1940, quando “ideias nacionalistas ligadas à produção de um passado comum passaram a ganhar uma sustentação de massas no Brasil ou, visto por outro ângulo, tornaram-se objeto de políticas públicas mais consistentes” (GOMES 1996, p. 19).

Este texto procura apontar a importância da divulgação internacional da “brasilidade” na definição da identidade cultural do Estado Novo, aprofundando a investigação sobre o processo de apropriação do passado nacional e seus usos políticos e sociais durante o período. Em um primeiro momento procura analisar o problema da “cooptação” pelo Estado autoritário de pensadores chave, agentes culturais cujo protagonismo foi sendo construído desde a militância modernista na década de de 1920. Em um segundo momento, enfatiza o papel de instituições e agentes norte-americanos, tais como a *Hispanic Foundation*, da *Library of Congress* nas trocas culturais provocadas pela aproximação entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Uma ênfase é dada à questão editorial, por meio da análise

do papel do editor norte-americano Alfred Knopf como um mediador cultural fundamental, responsável pelo lançamento, em primeira mão, de autores como Machado de Assis, Gilberto Freyre, Jorge Amado e Guimarães Rosa, dentre outros. Por fim, propõe-se um olhar dos casos paradigmáticos de Cândido Portinari e Gilberto Freyre, enfatizando obras concebidas especificamente para introduzir o Brasil ao público estrangeiro. Ambos operam uma espécie de tradução cultural de seus horizontes, mobilizando chaves criativas de explicação do passado brasileiro, criando paralelismos com a cultura norte-americana e latino-americana, bem como atualizando seus discursos para os horizontes temporais abertos no contexto da 2ª Guerra Mundial.

Modernismo de Estado

Para aprofundarmos esta questão devemos adentrar em uma das questões mais contraditórias da história intelectual brasileira: a relação entre intelectuais e Estado durante o Estado Novo. Muitos dos intelectuais importantes na definição da identidade brasileira escapam das categorias delineadas por Sergio Miceli em sua obra “Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil” e obrigam uma reavaliação dos sentidos e implicações da “cooptação”. Este é um aspecto curioso do universo dos intelectuais envolvidos na divulgação cultural do Brasil do início da década de 1940. Nenhum deles ocupava um espaço institucional privilegiado, sua relação com o Estado era, em muitos casos, rarefeita ou conturbada. Seus laços e projetos são captados de forma muito insuficiente e falha por critérios da sociologia do conhecimento, que leva em consideração fatores como a formação, herança familiar, situação de classe ou posição política.

Evidentemente essa observação não compromete ou invalida as conclusões de Miceli, já que seu recorte é muito mais amplo em termos temporais, remontando à Primeira República, e privilegia a proximidade ou organicidade que os intelectuais tem com o Estado. No entanto, não custa observar que no prefácio à obra, Antonio Candido já falava de uma “contaminação hermenêutica” ao se referir a imprecisões no tratamento de intelectuais que não se curvaram aos desígnios do Estado Novo (CANDIDO 2002, p.74). Os casos de intelectuais que, mesmo ocupando cargos estatais não “alienam sua

autonomia mental”, para recorrer aos termos do mesmo Candido ao referir-se ao caso de Drummond, devem ser vistos, na perspectiva de Miceli, como exceções que confirmam a regra. De qualquer modo, a proposta analítica de *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil* é buscar padrões, quase tipos ideais que organizam a nova dinâmica que vem sendo estabelecida no Brasil como instauração da ordem burguesa moderna da Primeira República. Como ensina a sociologia alemã de Weber e Simmel, esses tipos ideais como os “homens sem profissão”, “escritores-funcionários e funcionários-escritores”, “primos pobres”, dentre outros, dificilmente encontram correspondência precisa na realidade, são, na melhor das hipóteses, reduções formais elaboradas a partir da realidade histórica. A compreensão dos intelectuais em missão de divulgação cultural na década de 1940 resiste ao enquadramento sistemático nas categorias propostas por Miceli, ao analisarmos suas trajetórias de forma pormenorizada.

Um ótimo exemplo é o caso do intelectual Sérgio Buarque de Holanda, um dos agentes de divulgação cultural na década de 1940. Nascido em São Paulo em 1902, Sérgio Buarque transferiu-se ao Rio de Janeiro para estudar na Faculdade Nacional de Direito em janeiro de 1921. Desde que chegou operou como elo entre o círculo de intelectuais modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, aproximando paulistas como Mario de Andrade a intelectuais radicados no Rio de Janeiro como Graça Aranha, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, dentre outros (GOMES 1993, p. 67; MORAES 2007, p. 86). Pouco tempo depois, em 1924, criou a revista *Estética*, co-editada com seu colega de Faculdade Nacional de Direito, Prudente de Moraes, neto. Com a atuação na revista os dois amigos puderam ampliar consideravelmente seus canais de sociabilidade, entrando em contato com jovens escritores de Minas Gerais, como Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade; do Recife, como o recém-chegado dos EUA, Gilberto Freyre; e de Alagoas, como Câmara Cascudo. Em 1936, Sérgio publicou *Raízes do Brasil*, como número um da *Coleção Documentos Brasileiros*, dirigida por Gilberto Freyre e foi no mesmo ano contratado para lecionar na recém-fundada Universidade do Distrito Federal. A ascensão à universidade ocorreu graças ao mesmo Prudente de Moraes, neto, então diretor da Escola de Filosofia e Letras e que seria meses depois também seria seu padrinho de casamento. Além dos mencionados, também foram seus companheiros de docência, Afonso

Arinos de Melo Franco, amigo e ex-colega de faculdade de Direito, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Mario de Andrade, Portinari, Villa Lobos, dentre outros. Com o fim da universidade em 1939, Sérgio Buarque e Mario de Andrade foram transferidos ao Instituto Nacional do Livro. Foi nesse contexto que estreitou sua colaboração com Rubens Borba de Moraes, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo que organizava com o professor norte-americano William Berrien, o *Handbook of Brazilian Studies*. Sérgio assim se aproximou de Lewis Hanke, diretor da *Hispanic Foundation* e ligada à *Library of Congress*. Foi através dessa ligação que viajou aos Estados Unidos em 1941 conferindo palestras no Wyoming, e participando de um debate na Universidade de Chicago. Também realizou pesquisa na *Library of Congress* e viajou à Nova Iorque. Não seria exagerado afirmar que o interesse suscitado pela colaboração com os Estados Unidos contribuiu para despertar o interesse na pesquisa que produziu as obras *Monções* (1945) e, posteriormente, *Caminhos e Fronteiras* (1957)¹.

A análise da trajetória intelectual de Sérgio Buarque de Holanda leva a seguinte indagação: não seriam os traços em comum entre diversos intelectuais que viajaram em missão de divulgação cultural nos Estados Unidos na década de 1940, tais como - além do próprio Sérgio Buarque, Rubens Borba, Freyre, Portinari, Villa Lobos, José Honório Rodrigues - suficientes para afirmar que se trata de um grupo, ou, pelo menos, intelectuais que possuem um perfil em certa medida semelhante, que constroem, ao longo de suas carreiras, certo “lugar social” em relação ao Estado? Militantes da causa modernista nos anos 1920, urdiram um conjunto de relações sociais ao longo da década em torno a seus projetos intelectuais e de figuras mestras, com o caso de Mario de Andrade. Sedimentaram também seus caminhos à capital federal onde ascendem a cargos públicos graças principalmente as circunstâncias excepcionais de criação da efêmera Universidade do Distrito Federal (FERREIRA 2006, p.140-142). Com sua dissolução, muitos passaram a ocupar cargos no Ministério da Educação e Saúde.

Do ponto de vista da produção intelectual, frequentaram os círculos da Editora José Olympio e escreveram em revistas como a *Revista do Brasil*, em sua terceira fase. Suas cartas, assim como alguns

¹ *Monções* foi planejado pelo menos desde 1942 e destinado a um concurso promovido por instituição Norte-Americana. WEGNER 2000, p. 92.

de seus textos mostram que do ponto de vista político muitos desses intelectuais tinham uma relação de descontentamento e de desgaste com o governo Vargas (DE LUCA 2011; NICODEMO 2004). Alguns deles, como é o caso de Sérgio Buarque e Mario de Andrade, se envolvem na criação de instituições que contestavam o regime tais como a Esquerda Democrática, embrião do Partido Socialista à Associação Brasileira de Escritores.

Antonio Candido chamou atenção para esse fenômeno em seu celebre texto sobre a revolução de 1930 e a cultura. A política cultural do Estado Novo pauta-se por uma “normatização” ou “generalização” dos ideais modernistas que na década anterior ainda circulavam em caráter reduzido, “excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas” (CANDIDO 1987, p. 185). O “modernismo de Estado” é um termo em alguma medida provocativo que procura chamar atenção para a necessidade de aprofundamento no estudo dessas trajetórias intelectuais e da sua conturbada e contraditória relação com o Estado Novo, complexificando o que tente a ser simplificado no frágil e tão usual emprego da noção de “cooptação”.

Brasilianismo às avessas: agentes e instituições norte-americanas

Grande parte da bibliografia sobre as relações entre Brasil e Estados Unidos no período tende a abordar o problema da *Política da Boa-Vizinhança*, especialmente durante o período da Segunda-Guerra Mundial, nos termos do imperialismo cultural e portanto quase como uma via de mão única. Neste sentido se enfatiza a difusão dos valores culturais norte-americanos como uma interface dos interesses políticos e econômicos dos EUA sobre a América Latina em contraposição com os interesses do Eixo. A criação do “*Office of the coordenador of Inter-American Affairs*” em agosto de 1940 opera como um marco pois unifica interesses econômicos, estratégicos e política cultural em uma só agência, liderada de forma emblemática, pelo magnata Nelson Rockefeller. Essa ênfase é mais do que justificada graças ao forte impacto que imagens e produtos patrocinados pela agência tiveram no imaginário do período, muito em função da permeabilidade da cultura de massa, mormente do cinema. Sadlier e Tota já mostraram os bastidores da produção e a recepção dos filmes propagandísticos de

Walt Disney, tais como “Saludo Amigos” e da consolidação de figuras como Carmem Miranda (SADLIER 2012, p. 14-33)

Um dos possíveis equívocos implicados na postura de que o Brasil foi simplesmente submetido aos desígnios do imperialismo norte americanos é pressupor que a cultura brasileira exportada **refletia** de algum modo a identidade cultural do país, identidade estável e pronta (WILLIAMS 2001, p. 227). Este texto procura refletir de forma complementar, defendendo a ideia de que o novo horizonte vislumbrado pela aproximação com os EUA, horizonte este de novos modos de vida, novas modalidades produtivas e, claro, de fixação da cultura de massa, cria possibilidades sem precedentes para a reconfiguração da identidade nacional brasileira. O que esta em jogo é a historicidade da identidade cultural brasileira forjada no Estado Novo, mas, longeva em todo o século XX. Devemos portanto falar em uma política cultural que foi reforçada graças as excepcionais circunstâncias de divulgação do Brasil no mundo, de um projeto agressivo de projeção do país como potência global na nova configuração da ordem mundial ensejada pela 2° Guerra Mundial.

Um marco fundamental deste processo é o pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque, de 1939-1940. A estratégia de exposição do Brasil seguia a linha geral do evento, qual seja “The World of Tomorrow” ou “o mundo do amanhã”. O discurso confluía na apresentação de uma potência mundial a eclodir em um futuro próximo, que conciliava de forma excepcionalmente harmônica a força de seu passado, em seus potenciais naturais (e de potência agro-exportadora) e a linguagem da modernidade (COTTER, 2009). Nesse sentido a força da exposição brasileira vinha das linhas arrojadas da arquitetura do pavilhão, concebidas por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. A construção tinha dois andares, formato em L, com todas as características da escola internacional, particularmente resumidos nos *Cinco Pontos Para uma Nova Arquitetura* de Le Corbusier, a *brise soleil* (quebrasol), *pan de verre* (pano de vidro ou *courtain wall*), térreo com pilotis e planta livre, faltando apenas o teto-jardim (HORMAIN 2012, p. 60). O elo entre o nacional e o moderno era apresentado pela simplicidade do traço, como se arquitetura permitisse que a natureza falasse. Sacada ondulante, materiais de ponta, curvas da parede externa com janelas de vidro figurando uma ampla iluminação natural com vista para o lago

com vitórias regias, com rampa e vão que levam a entrada principal (WILLIAMS 2001, p. 208).



Imagem 1 – Lewis Hanke, William Berrien, Antonio Edgar Carneiro, Gilda Rocha (futura Gilda de Mello e Souza), Luis Saia, Rubem Braga e o próprio Rubens Borba. Acervo Mario de Andrade, IEB-USP. MA-F-2093 Candido et. al. São Paulo, 1940.

Como observa Williams em estudo sobre a política cultural do Estado Novo, a identidade da escola brasileira de arquitetura moderna estava longe de estar definida quando na época da feira de Nova Iorque. O grande exemplo da arquitetura de vanguarda brasileira, o “Palácio Capanema”, concebido para ser sede do Ministério da Educação e Saúde em 1936, estava ainda em construção.

Praticamente ao mesmo tempo que o Brasil se apresentava na feira de Nova Iorque, o então diretor da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso visitava o Brasil. A intenção dos dois professores norte-americanos era, além do convite para os eventos nos Estados Unidos no ano seguinte, estabelecer alianças e sobretudo alinhar colaboradores brasileiros para o projeto de um *Handbook of Brazilian Studies*. Rubens Borba de Moraes, egresso do modernismo paulista, braço direito de Mario de Andrade em sua gestão no setor de informações e bibliotecas do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938) foi escolhido como co-editor da obra ao lado de Berrien. A missão era repetir, mesmo que em menor escala, o sucesso da coleção

Handbook of Latin American Studies editada desde 1936 por Lewis Hanke e, desde 1939, sediada na *Library of Congress*. Após vários percalços o livro foi apenas editado no Brasil em 1949, publicado pela livraria Martins, com o título de *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*.

Um “José Olympio” norte americano: Alfred Knopf

A coleção de documentos da extinta Editora Alfred Knopf está no *Harry Ransom Center* da Universidade do Texas em Austin. Knopf teve papel ativo na tradução de obras brasileiras nos Estados Unidos a partir do início da década de 1940 quando, graças à colaboração entre o editor, Lewis Hanke e Freyre. Quando esteve nos Estados Unidos, entre 1943 e 1944 lecionando nas universidades de Harvard e Indiana, Freyre negociou os direitos e acompanhou as discussões sobre a publicação de sua obra *Casa Grande e Senzala* em inglês com o editor. Simultaneamente as conferências proferidas nessas universidades foram publicadas em uma obra intitulada *Brazil: an Interpretation*.

A tradução de *Casa Grande e Senzala* ao inglês tem um papel central no contexto de aproximação entre intelectuais brasileiros e norte-americanos porque marca um momento em que Lewis Hanke e a *Library of Congress* atuam como vetores do Departamento de Estado Norte Americano. Neste contexto, Hanke articula o capital cultural acumulado nos primeiros anos de *Handbook of Latin-American Studies* e com a primeira viagem ao Brasil, consolidando uma rede de atuação em torno dos “estudos brasileiros” nos Estados Unidos. Um caso exemplar é o de Samuel Putnam, colaborador titular de literatura brasileira do *Handbook of Latin-American Studies*. Desde o início dos anos 1940 vinha trabalhando na tradução do *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, publicado como *Rebellion in the Backlands*, em 1944, e com a experiência acumulada foi convencido de traduzir a obra de Freyre. Dois anos após a publicação de *The Masters and Slaves*, em 1948, Putnam publicou sua obra de crítica literária sobre a literatura brasileira, *Marvelous Journey: A Survey of Four Centuries of Brazilian Writing*, com uma longa análise de Machado de Assis, como autor de qualidade universal (PUTNAN 1948). Outro exemplo interessante é o da tradutora Harriet de Onís, especialista em literatura

latino-americana e que é convencida por Knopf a traduzir *Memória Póstumas de Brás Cubas*. A tradução acaba não sendo realizada mas De Onís ensaia uma aproximação com a cultura brasileira que gerou diversas traduções importantes, quase todas publicadas pelo próprio Knopf na década de 1960, como a de *Grande Sertão Veredas*, (ROSA 1963; VERLANGUIERI, 1993), *Sobrados e Mocambos*, *Dona Flor e seus dois Maridos* (DIMAS 2012).

329



Imagem 2 – Cartaz da Feira Mundial de Nova Iorque, 1939-1940.

O moderno e o nacional: raça e mestiçagem nos Murais de Portinari da *Library of Congress*

Entre 1939 e 1940 Portinari decorou o famoso pavilhão brasileiro na feira mundial de Nova Iorque, em 1939 e tinha praticamente ao mesmo tempo apresentada parte de sua obra na exposição *Art in Our Time*, do MoMA, na cidade de Nova Iorque. O pavilhão brasileiro foi um dos grandes destaques da feira devido ao seu arrojado design modernista promovido pela parceria entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer, do qual falaremos com detalhes mais adiante. Portinari decorava o interior do edifício, com painéis que representavam a diversidade cultural e social das regiões brasileiras – as “Jangadas do Nordeste”, uma “Cenas Gaúcha”, do extremo sul, o cotidiano festivo de uma “Noite de São João”. O sucesso com destaque à pintura *Morro* (1933), lhe rendeu uma exposição individual no mesmo museu no ano seguinte, seguida de várias outras exposições menores pelo país, e a edição de um catálogo de suas obras, pela University of Chicago Press. Esta notoriedade lhe rendeu encomendas particulares a pessoas influentes como Nelson Rockefeller, e Arthur Rubenstein, e culminou com o convite feito por Archibald MacLeish, diretor da *Library of Congress*, decorar a entrada da recém-fundada *Hispanic Foundation*. Os esboços foram apresentados em agosto de 1941 e os murais pintados em outubro até novembro do mesmo ano. A comissão do artista pelo trabalho foi rateada entre o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* e o governo brasileiro.

O sucesso de Portinari lhe dava uma confiança e certo conhecimento da expectativa do público norte-americano. Mesmo assim o convite não deixava de ser um desafio pois teria que navegar por dois territórios quase desconhecidos: o da pintura histórica e o de representações não exclusivamente brasileiras². Em suma, Portinari teria que representar o sentido histórico da cultura “hispanica”, buscando signos identitários em comum que América portuguesa e América espanhola.

² Com o prestígio crescente Portinari vai se aproximando da pintura histórica, como em *Tiradentes* (1948), *A Primeira Missa no Brasil* (1948), *Navio Negreiro* (1950), *Bandeirantes* (1951), *Chegada de D. João à Bahia* (1952), *Descobrimiento do Brasil* (1954), *Anchieta* (1956), dentre outros.



Imagem 3 – “Morro”, 1933. Col. MOMA. Fonte: www.portinari.org.br

Sua resistência à pintura histórica parece guardar relação com o seu repertório de temas prediletos, já que costumam ser voltados para a observação da realidade no presente. Mais do que qualquer outro artista plástico brasileiro de sua geração, Portinari parece estar mais próximo do modernismo tardio dos anos 1930 de um poeta como Manuel Bandeira e pela influência intelectual de Mario de Andrade. A ideia geral deste momento do modernismo é a da busca de uma conciliação entre a estética das vanguardas dos anos 1920 e um novo realismo, capaz de dar conta das múltiplas realidades sociais do Brasil, incluindo sua inserção periférica no mundo e sua relação com a América Latina (ANTELO 1986, p. 154). Assim como Bandeira, Portinari procurava introduzir novos agentes e elementos da experiência cotidiana no discurso artístico, revelando assim aspectos artisticamente sublimes daquilo que via como realidade concreta brasileira. Em suma a arte era um “instrumento de pesquisa e conhecimento” indissociável de um compromisso ético com o conhecimento de um país múltiplo e complexo (ARRIGUCCI Jr 1990, p. 154).

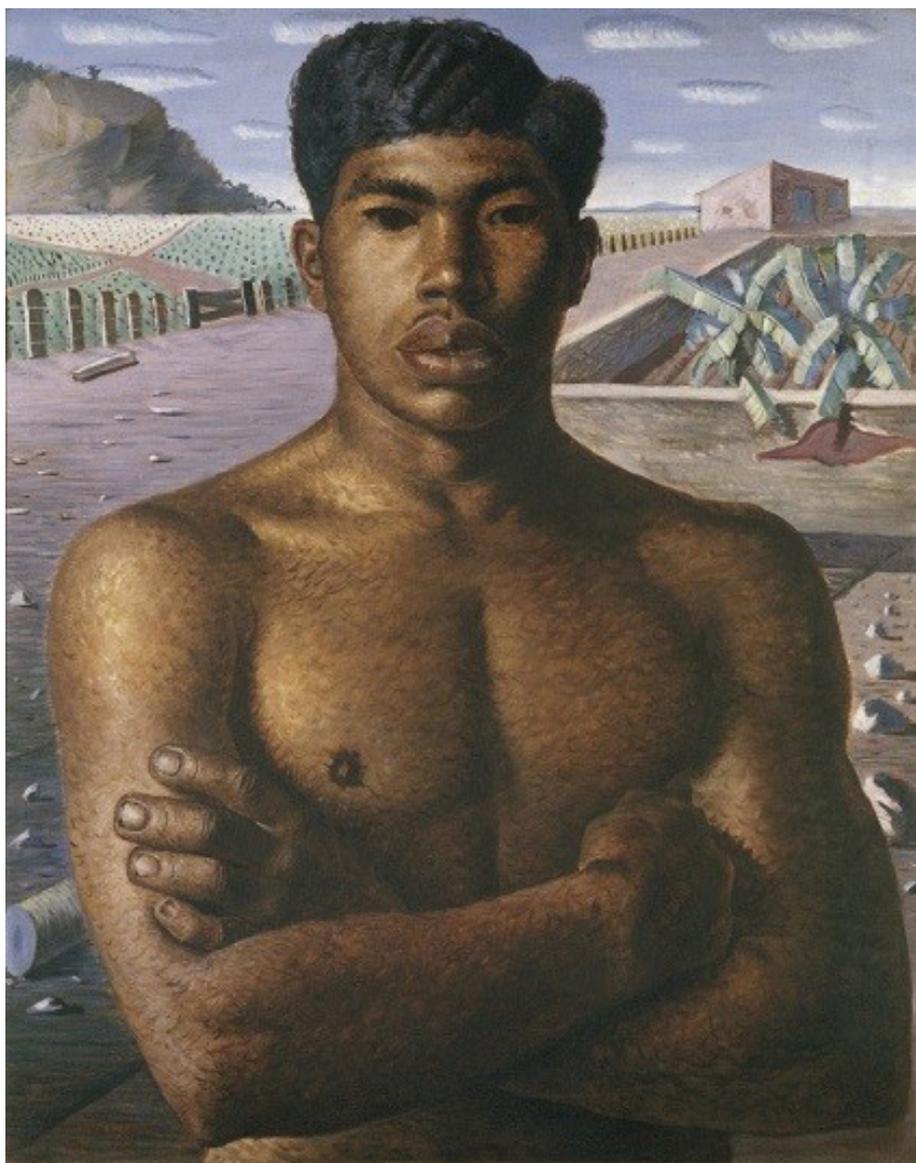


Imagem 4 – “Mestiço”, 1934. Col. Pinacoteca de São Paulo.

Fonte: www.portinari.org.br

No momento em que concebe obras como “Morro”, “Mestiço” e “Café”, entre 1933 e 1935, Portinari atinge uma maturidade em seu estilo³. Seu repertório de temas e de seus recursos técnicos mais característicos coincidiu com a figuração de temas pertencentes a seu mundo de origem humilde e interiorana, de Brodowski. O próprio artista admitiu várias vezes que precisou sair do Brasil para se reconectar

³ O cotidiano e a vida prosaica aparecem desde obras como “Roda Infantil”, de 1932 ou da série “Circo”, de 1932-1933 e que confluem para o “Morro” (1933), e a grande série tematizando o trabalho na lavoura de café, que se inicia com “Café” (1934), “Lavrador de Café” (1934), “Mestiço” (1934) e finalmente o conhecido “Café” de 1935.

com seu próprio mundo de origem. Este caminho não foi diferente de muitos dos seus colegas modernistas nos anos 1930: ele se tornou menos paulista e mais Brasileiro. Esta mudança foi catalisada pelos murais do Ministério da Saúde e Educação, de 1938, não por acaso tidos como marco da “rotinização do modernismo”, mas só ganham os contornos que conhecemos por meio das trocas culturais com o Estados Unidos.

O tema das bandeiras possui um potencial empático para com o público norte-americano. Os bandeirantes são os nossos desbravadores, os *pioneers* brasileiros. Em ambas culturas representam a expansão de fronteiras a oeste, assim como também representam a luta triunfante do homem sobre a natureza indomável e, em grande medida, desconhecida. Este território do desconhecido tem uma designação especial – *wilderness*, no caso norte-americano e sertão, no caso Brasileiro. A grande potencialidade empática, no entanto, não parece ter sido alcançada. A associação do Brasil a um exotismo, ligado ao imaginário de país tropical, estava na contramão de comparações diretas entre as culturas.



Imagem 5 – “Desbravamento da Mata” ou “As bandeiras”, afresco em tempera, 1941. Library of Congress. Fonte: www.portinari.org.br

A disposição vertical e espalhada da floresta faz referência direta a uma série de estudos que precedeu a elaboração dos murais para o MES, em particular “Erva Mate”, “Pau Brasil” e “Borracha” (PEDROSA 1942, p. 127). Esta solução da representação das arvores como colunas verticais não foi aproveitada na versão final dos afrescos de 1938. “Pau-Brasil”, por exemplo, acaba trabalhando mais livremente com um jogo de linhas e sombras horizontais e verticais que abstrai a presença da natureza representada como tal, diferentemente de “Erva Mate”, há a presença literal de árvores propriamente ditas.

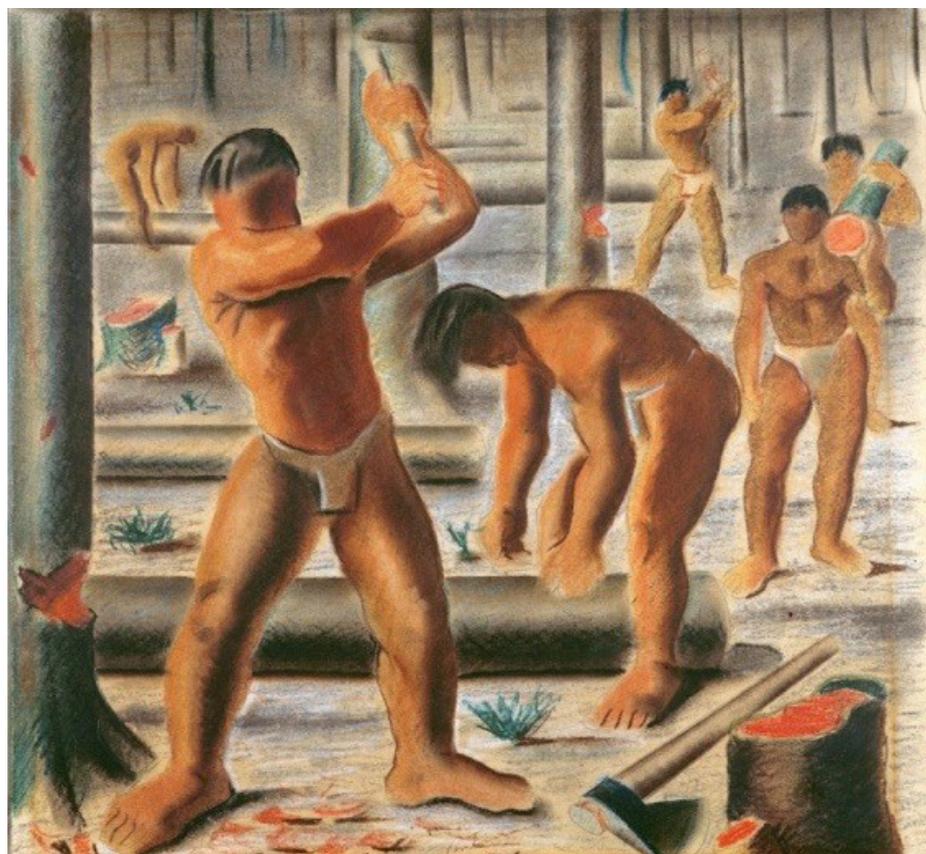


Imagem 6 – “Pau-Brasil”, esboço para o Palácio Capanema, 1938.
 Fonte: www.portinari.org.br

Na tensão entre verticalidade e horizontalidade das imagens há uma coincidência mimética entre forma e conteúdo. Enquanto o conteúdo tematiza a história do domínio do homem pela natureza, a forma – a cor e o traço – dramatizam uma luta pela dominação do volume e da matéria. Assim como no renascimento a experiência da perspectiva geométrica dramatizava a tentativa do homem compreender

o mundo ao seu redor. Essa luta, é nos dois casos, mais um processo de troca e de adaptação do que propriamente uma história de dominação. A verticalidade das árvores complementa os olhares para as todas as direções, em plena posição de guarda diante das ameaças e de busca de caminhos. O homem deitado transversalmente, por sua vez mimetiza o gesto dos animais de sorver a água do rio, buscando a sua sobrevivência.

Diferente e enigmático é o caso quase único do colonizador, que aparece no afresco do desbravamento da Library of Congress. Português, branco, barbudo e segurando um galo. Ele fita o espectador, demonstrando ser o único preocupado com a própria imagem e com a posteridade. Além disso, a figura é a única do conjunto que pode-se considerar convencional no sentido mais estreito da representação histórica. Ela é um típico conquistador branco. Sua posição é de capitão do mato, não parece estar trabalhando.



Imagem 7 – “Entrada na floresta”, cartão e tempera, 1941. Library of Congress.
 Fonte: www.portinari.org.br

Este pode ser o único branco dominador presente em toda a obra madura de Portinari, de resto todos são, de alguma forma, mestiços ou propriamente negros. A figura executada é bastante diferente daquela que Portinari esboçou no estudo em cartão que fez para obra (imagem ao lado). O papel de capitão parece ser o mesmo mas o gesto e roupa parecem sugerir mais um mestiço. Essa artificialidade da presença do colonizador, propositalmente figurado como ibérico, ou português, leva inevitavelmente à pergunta – será que a figuração das três raças, índios, negros e brancos, foi artificialmente incluída no horizonte de Portinari com a intenção deliberada de aparecer para um público estrangeiro? A desconfiança pode se agravar se considerarmos que com um homem branco, o artista passaria a figurar as três raças na formação da América, negros, índios e brancos.

A crítica norte-americana parece ter imediatamente observado a questão racial e o papel da mestiçagem nos murais de Portinari. Robert C. Smith, em palestra realizada para a inauguração dos murais, diz “in the figures of his murals Portinari represented the three races of the Americas, the Indian, the Negro and the white man” (SMITH 1943, p. 11). Florence Horn sugere em crítica contemporânea: “Portinari seems to be indicating that there is no race issue among the people themselves, or perhaps that the Brazilian is developing out a mixture of races” (SMITH 1943, p. 21). Talvez possa ser audacioso afirmar isso, mas, talvez Portinari estivesse adaptando seu estilo as expectativas do público consumidor. Conforme mostra Williams, uma das críticas mais severas que ele havia recebido nos EUA se dirigia ao fato que seus personagens não pareciam “brasileiros”, ou “afro-brasileiros”, enfim, não seguiam convenções do exotismo.⁴

Historicamente o garimpo é uma prática realizada nas franjas da lei e, por isso, trata-se de umas das formas de vagabundagem do Brasil colonial. O garimpo em pequena escala, feito com a bateia (a peneira), é uma prática móvel pois se instala às escondidas em propriedades alheias, driblando as possibilidades de fiscalização e coleta de impostos.

O trabalho era individual mas pautado por regras altamente solidárias e uma estrutura hierárquica de subordinação a um líder,

⁴ Crítica feita por Elisabeth MacCausland na oportunidade da exposição de Portinari no MoMA, em 1940.

chamado de capitão. Socialmente o garimpeiro era um homem livre, muito pobre, e, como esclarece manuscrito do século XIX, destacado por Mello e Souza, “mui bem matizado de diferentes cores, quais as de brancos, mulatos, cabras, pretos, tudo gente ínfima e de costumes tais, como pedia seu péssimo e infeliz gênero de vida” (SOUZA 2004, p. 281-282). Assim como no caso das entradas não se trata apenas de figurar apenas a pobreza e o mérito dos homens comuns no processo de colonização, trata-se também de figurar indivíduos e práticas sociais próprias, resultantes do contato entre colonizadores e colonizados. Neste sentido, a figuração de homens livres, fora da dialética entre colonizadores e colonizados, lutando pela sua sobrevivência parece estratégica.



Imagem 8 – “Garimpo”, afresco, 1938. Palácio Gustavo Capanema.
 Fonte: www.portinari.org.br



Imagem 9 – “O garimpo”, 1941, afresco em tempera, Library of Congress.
Fonte: www.portinari.org.br

Como já foi observado pela crítica, o afresco da mineração pode ser considerado o mais “livre” e anticonvencional do conjunto (PEDROSA 1942, p. 132). Os temas do descobrimento, dos jesuítas e dos bandeirantes são temas históricos clássicos no repertório nacional desenvolvido no século XIX. Por esta razão, o anti-convencionalismo, fica mais evidente a relação com o seu trabalho anterior, nas paredes do Ministério. A diferença parece ser um maior nível de estilização dos personagens e o jogo cromático. No Ministério os personagens aparecem mais conservadores, ou seja mais próximos das convenções do realismo, e a paleta de cores mais fria. Outra diferença significativa é a ausência de qualquer gesto para além do cotidiano do trabalho nos desenhos do ministério. Isso aproxima mais uma vez Portinari da convenção realista, pois ele narra eventos com distanciamento e imparcialidade.

Isso não ocorre na mineração da Library of Congress, que é permeada por marcas românticas e épicas. A narrativa incide sobre o gesto de erguer os braços em sinal de triunfo e convenção ultra-romântica

filtrada pelo neoclassicismo. Este gesto, que no caso da imagem acima, dramatiza a descoberta do ouro, contrasta com os rostos, sem nenhum sinal de comemoração. O arsenal épico que individualiza a história, contando uma trajetória individual que representa heroicamente a formação de uma comunidade contrasta radicalmente com os rostos ignotos dos trabalhadores e de sua baixíssima condição social. Estes rostos também não parecem esboçar reações com a descoberta de ouro, como se o ouro encontrado não fosse para benefício próprio, mas de outrem. Levando a interpretação ao limite se poderia dizer que as glórias deste capítulo da história da colonização foram aos colonizadores e não aos colonos mais pobres. Pode se dizer portanto que este afresco opera com a linguagem tipicamente modernista brasileira, extraindo poeticidade da vida banal.

Figurando indivíduos cuja atividade ocorria nas sombras da sociedade e restituindo o seu papel na épica saga da história da América. Deve-se observar também a atipicidade da representação da descoberta de ouro, já que não há nenhum signo opulento ou paradisíaco, como seria de praxe dado o tema aqui representado. Aí a referência ao paraíso que nunca veio é mais explícita, ou seja é uma história de fracasso triunfal, porque o ouro não era para eles.



Imagem 10 – “A catequese”, 1941, afresco em tempera, Library of Congress.
Fonte: www.portinari.org.br

Pode se imaginar um triângulo formado pela integração das figuras sobre um centro, rodeado de gestos emocionais entre índios e jesuítas. Isto remete diretamente para a convenção pictórica renascentista, em que num triângulo imaginário Maria carrega o menino Jesus (maestà) ou Jesus deposto da cruz (pietà). Mas, no entanto, o que se vê é uma interação corriqueira de homens talvez tão simples, quanto os próprios colonizados (e etnicamente misturados), em um local de terra vermelha, assim como o das bandeiras. Essa interação sugere uma espécie de comunhão no cotidiano, no labor e no afeto, aspecto que é ressaltado comparando os afrescos com os esboços. Nestes aparece a imagem da pregação, o que remete à noção de hierarquia e controle. Este ambiente de comunhão universal, multicultural em termos de raça, e com forte temática religiosa secularizada segundo as convenções modernista, são justamente as características dominantes de Guerra e Paz, obra monumental realizada na sede da Nações Unidas, em Nova Iorque, executadas entre 1952 e 1956.



Imagem 11 – “A descoberta”, 1941, afresco em tempera, Library of Congress.
 Fonte: www.portinari.org.br

Paraíso Racial: Freyre nos EUA em 1944

Brazil: an Interpretation é um livro publicado pelo editor Alfred Knopf baseado em um conjunto de conferências proferidas por Gilberto Freyre na Universidade de Indiana em 1944, quando foi professor visitante. O livro teve publicação quase imediata, em 1945, graças ao empenho do editor Alfred Knopf e de sua esposa, Blanche. Aproveitando a presença de Freyre no país, Knopf também negociou a tradução de *Casa Grande e Senzala* para o inglês. As cartas ao editor, hoje guardadas na Universidade do Texas em Austin, mostram que estas negociações contaram com o apoio da Columbia University, (Frank Tannembaum), da *Hispanic Foundation* e do Departamento de Estado.

341

Enquanto seus livros na década de 1930, *Casa Grande e Senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936) são análises mais aprofundadas, baseadas em extensa documentação, *Brazil: an interpretation* se destaca pelo caráter panfletário. Nele, Freyre não se limita avaliar o papel histórico da mestiçagem na formação cultural brasileira, mas vai mais além, propondo que estes valores, resumidos na introdução da obra pelo termo “fusionism”, entendido como uma alternativa para guiar a humanidade, tendo em vista os desastres da guerra. Este argumento é resumido no prefácio à edição americana de *Casa Grande e Senzala*, publicada um ano depois, “accepting this interpretation of Brazilian history as a march towards social democracy, a march that has on various occasions been interrupted and frequently has been disturbed and rendered difficult, we are unable to conceive of a society with tendencies more opposed to those of the Germanic Weltanschauung (FREYRE 1946, p. XIV). Criticando as teorias raciais que estavam na origem do nazismo, o autor afirmava, que mesmo levando em consideração as “imperfeições a experiência brasileira poderia ensinar lições ao mundo” (FREYRE 1945, p. 99).

Desde o lançamento de seu primeiro livro, Freyre recebeu críticas de que havia tratado de uma única região, o nordeste, como se fosse representativa de todo o país. Respondendo aos críticos, em *Interpretation*, Freyre procura dar mais atenção à diversidade regional do Brasil. O autor identifica duas tendências contraditórias e complementares na formação nacional, uma delas designada, “*Horizontal Founders*”, imigrantes pobres vindos de Portugal para o norte, sul e oeste; e outra, designada “*Vertical Founders*”, instalados

na faixa costeira que vai de São Vicente ao Maranhão, estes eram providos de capital suficiente para a instalação da cultura agrícola em larga escala.

Ao mesmo tempo que driblava seus críticos, Freyre criava um paralelo com a formação histórica norte-americana, também dividida em duas regiões com tendências quase opostas. Assim como no sul dos EUA, os “fundadores verticais” haviam adotado a produção em larga escala e a mão de obra escrava. Pelo menos no caso particular Brasileiro, este padrão de colonização deixou marcas estruturais profundas – uma sociedade hierarquizada e plena de signos de distinção impregnados em todas as esferas da vida, como na arquitetura e nos hábitos. Já os “fundadores horizontais”, eram caracterizados constante busca por expansão territorial, eles eram os nossos “frontiers-man”. Sua principal característica era a capacidade de adaptação ao meio ambiente hostil e diverso. Grande parte desta aprendizagem se deu graças ao convívio com o índio, na verdade, os nossos “homens fronteira não eram portugueses mas híbridos índio-portugueses” (FREYRE 1945, p. 41).

Esta capacidade de adaptação era uma característica do povo lusitano anterior mesmo ao descobrimento e colonização do Brasil. Apesar de momentos de inegável intolerância, a população de Portugal havia se acostumado com o convívio e a mistura de diversas culturas, dentre elas os judeus, e os árabes. Assim como Portinari havia pintado, Freyre procurava explicar ao público estrangeiro que o principal vetor da colonização havia sido homem comum, pobre e miscigenado desde sua origem, e não a figura cristalizada historicamente do colonizador (FREYRE 1945, p.29).

Uma das maiores diferenças entre as trajetórias de EUA e Brasil estava na dinâmica social da escravidão. Enquanto o sistema norte-americano tinha uma estrutura hierárquica mais rígida, o caso Brasileiro era marcado por uma maior flexibilidade nas relações sociais (FREYRE 1945, p.53). Nas suas palavras: “*Brazilian plantations seems to have been less despotic than slavery in other American areas; and less cruel – if one admits degrees in cruelty...*” (FREYRE 1945, p.49). Freyre sabia muito bem que a imagem do Brasil como um paraíso racial já fazia há certo tempo parte do repertório de estereótipos sobre o país nos EUA (HELLIG, 1990, p. 55-57). Esta imagem começou a ser

construída com a circulação de relatos de viajantes de língua inglesa no século XIX, mas ganhou certa projeção nas primeiras décadas do século XX graças a grupos ligados a luta pelos direitos dos afro-norte-americanos. Esta imagem vem normalmente associada à ideia de que havia uma maior mobilidade social no Brasil. Como ele próprio ressalta, os miscigenados podiam alcançar posições sociais de destaque, seja na política, seja no comércio, seja como intelectual.

Freyre não dedica muito tempo falando das relações históricas entre a casa grande e a senzala. Sua atenção é dirigida para uma avaliação da questão no presente. O diagnóstico proposto é que o padrão miscigenado está formando um tipo social predominante na sociedade – “negros are now rapidly disappearing in Brazil, merging into the white stock; in some areas the tendency seems to be towards the stabilization of mixed-bloods in a new ethnic type” (FREYRE 1945, p.96). Com essa homogenização não pode haver lugar ao preconceito racial. Se tivermos que falar em discrepâncias sociais, elas são de *class consciousness* – “There has been, and still is, social distance between different groups of the population. But social distance is – more truly today than in the colonial age or during the Empire (when slavery was central in the social structure) – the result of class consciousness, rather than of race or colour prejudice” (FREYRE 1945, p. 97).

Além da mobilidade social, a mestiçagem favorecia o Brasil em vários aspectos, dentre eles a criatividade do povo e uma propensão à paz e a democracia. A criatividade poderia ser comprovada pela quantidade de artistas, escritores e arquitetos, que estavam se tornando conhecidos pelo mundo, como Portinari e Niemeyer. O longo processo mestiçagem também contribuía com a paz e estabilidade histórica do Brasil. A inclusão da população mestiça assegurava esta estabilidade que marcou nossos processos de transição, seja na independência, seja a abolição da escravidão, seja da Monarquia para a República (FREYRE 1945, p. 101). Utilizando inconscientemente o trocadilho infeliz “revolução branca”, Freyre esclarece que a paz Brasileira contrasta com a violência dos processos históricos de muitos dos seus vizinhos menos mestiços.

Por sua vez, Freyre nega que o patriarcalismo das fazendas tenha criado condições propícias para a instauração de governos autoritários, “*strange as it seems, most of the despots, caudillos,*

and anti-democratic leaders that Brazil has had did not derive from its plantations but came from another sections” (FREYRE 1945, p. 65). Uma “ânsia de ascensão social e cultural” da massa mestiça, pelo contrário só pode representar um movimento de inclusão horizontal, avesso ao “paternalismo despótico”. Getulio Vargas era, ao contrário, um produto do provincianismo “separatista” inorgânico e antidemocrático, um verdadeiro caudilho. Seu caudilhismo era um fenômeno político autoritário, assim como o anti-semitismo e o *Ku Klux Klan* eram um negativos de intolerância e resistência aos valores democráticos (FREYRE 1945, p. 148).

Os sentidos do uso do termo democracia no texto merece atenção particular. Certamente não se pode falar aqui de uma democracia propriamente dita, já que Freyre considera democrática a uma tendência da Monarquia em promover o equilíbrio entre as elites regionais e o governo central. Seu conceito de democracia é, na verdade, indissociável de uma espécie de teoria antropológica das trocas e assimilações culturais. Sua teoria é baseada numa espécie de horizontalização das relações entre dominantes e dominados na qual ambos aprendam e se assimilem mutuamente, incorporando “benefícios mútuos” de ambas culturas (FREYRE 1945, p. 121). Isso seria possível em qualquer instância, mesmo na assimilação de grupos indígenas e africanos que permanecem ligados as suas culturas originais, quanto em grupos de imigrantes recentes como os japoneses. Em suas palavras, “there should be no subordination, however, of non-Portuguese sub-groups or sub-cultures to a rigidly uniform Luso-Brazilian or Portuguese-Brazilian culture or ‘race’”. Assim a experiência brasileira poderia ser capaz de “revolucionar as políticas imigratórias sem violência para ambas as partes, imigrantes imigrados” (FREYRE, 1945, p. 121), se impondo assim como uma espécie de mundo ideal para trabalhadores imigrantes e artistas (FREYRE 1945, p. 119-120).

Um dos maiores empecilhos para a exportação desta democracia antropológica brasileira era o imperialismo desde o que pautou as relações entre a Inglaterra e o Brasil no século XIX até a atual política da boa vizinhança. Ele diz ao público americano que o que é bom para os EUA não é necessariamente bom para a América, podendo na verdade ser prejudicial para a diversidade cultural. Ele critica severamente o direito “quase divino” à colonização associado ao poderio militar e

tecnológico e exalta a reação contrária de povos como os mexicanos, os árabes, os indianos e os brasileiros, baseado no fato de que o seu status semi colonial estaria “causando danos à sua capacidade criativa e potencialidade humana” (FREYRE, 1945, p. 73).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial as ideias de Freyre tiveram ampla aceitação e circulação mundial, particularmente nos primórdios da UNESCO (MAIO, 1999, p. 114). Naquele contexto parecia importante que a intelectualidade e a classe política Europeia e Norte-Americana se abrisse para debate e auto-reflexão, tomando as devidas providencias no sentido de se evitar uma nova guerra mundial. Este talvez tenha sido o sentido precípua da criação da ONU, mas também era consensual que este entendimento só seria possível mobilizando a cultura. As ideias de Freyre sobre o Brasil apresentavam-se totalmente harmonizadas com esta busca por um entendimento mais horizontal e tolerante entre as nações, busca que só se completaria com uma maior abertura para as nações periféricas e de revisão do etnocentrismo. Sua participação no fórum patrocinado pela UNESCO, *Tensions that Cause Wars* foi emblemática deste novo status de referência internacional, travando debate com Max Horkheimer, George Gurvitch, Gordon Allport, dentre outros. O Brasileiro chegou a ser convidado para assumir o Departamento de Ciências Sociais da Instituição (MAIO 1999, p. 114). É justamente neste contexto de projeção internacional que começam as críticas mais sistemáticas à obra de Freyre. A própria UNESCO, patrocinou pesquisas sobre as relações raciais no Brasil, e deste contexto despontam Donald Pierson e Frankin Frazier.

Considerações finais

Neste texto procurei demonstrar o papel do intercâmbio intelectual, em particular entre Brasil e Estados Unidos, na reelaboração do passado Brasileiro durante a época do Estado Novo. Este momento é crucial já que o projeto de nação do governo Vargas engendrou uma reconfiguração simbólica do passado nacional, configuração baseada numa confluência entre passado e presente, entre as estruturas tradicionais do país e suas potencialidades modernas. Não por acaso os agentes eleitos para este intercâmbio são intelectuais, na sua maioria, relacionados com a experiência da vanguarda brasileira, daquilo

que conhecemos genericamente por “modernismo”. Estes agentes carregavam a bagagem de reelaboração do passado nacional diante das novas imposições da nação moderna, seja em seus romances, como *Macunaíma*, de Mario de Andrade, seja nas experiências musicais de Villa Lobos, seja nos ensaios de Gilberto Freyre e Sergio Buarque de Holanda, ou na obra pictórica de Portinari.

Estas trocas catalisaram uma rearticulação da ideologia nacional, uma apropriação seletiva feita pelo Estado autoritário destas ideias de Brasil moderno; misturando formas já tradicionais, como os motivos paradisíacos e naturais advindos do romantismo, com novas formas identitárias como a democracia racial. Parece evidente que esta nova articulação ideológica foi a interface simbólica do desejo de inserção do Brasil na nova ordem mundial econômica. Portanto podemos falar que o ponto de confluência destes discursos é a elaboração de uma imagem do Brasil como potência mundial do futuro. Este discurso foi elaborado a partir do oportunismo e da percepção muito aguda da situação histórica que se configurava com final da 2° Guerra Mundial.

Esta estrutura temporal de tipo messiânica e as imagens que entorno dela gravitam tiveram, graças a ação do Estado, forte difusão na cultura de massa. Talvez possamos falar na reelaboração de um grande mito de fundação. Não custa lembrar que esta história teve na realidade pouco do triunfalismo épico contido nas representações por ela veiculadas, trata-se de um mito de características profundamente autoritárias. Assim como tantas outras, ela só foi “uma distorção da realidade” que como o próprio Freyre disse ao público Norte-Americano, ao se referir aos artistas brasileiros, foi produzida “quando eles sentem a necessidade de fazer parecer a realidade mais real, ou mais brasileira do que aparenta” (FREYRE 1945, p. 158).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, R. *Na Ilha de Marapatá. Mário de Andrade e os Hispano Americanos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Hucitec/ Instituto Nacional do Livro, 1986.

ARRIGUCCI Jr., D. *Humildade Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

BERGER, M. T. *Under Northern Eyes: Latin American Studies and US Hegemony in the Americas 1898-1990*. Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1995.

BERGHAUS, G. *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*. Providence: Berghahn Books, 1996.

CANDIDO, A. “A visão política de Sérgio Buarque de Holanda”. CANDIDO, Antonio. *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

_____. “A revolução de 30 e a cultura”. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. “Prefácio”. MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CARVALHO, M. V. C. *Outros Lados: Sérgio Buarque de Holanda, Crítica Literária, História e Política*. Tese de Doutorado. Campinas, 2003. IFCH-UNICAMP.

COTTER, B. *The 1939-1940 New York World's Fair*. Charleston, SC: Arcadia Pub, 2009.

DE LUCA, T. R. *Leituras, Projetos E (re)vista(s) Do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Unesp, 2011.

DIMAS, A. Jorge Amado e seus editores: Alfred Knopf e Alfredo Machado. *Revista USP*, setembro-outubro-novembro de 2012.

FERREIRA, M. M. “Notas sobre a institucionalização dos cursos universitários de história no Rio de Janeiro”. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006.

FREYRE, G. *Brazil: an interpretation*. 1st ed. New York: A.A. Knopf, 1945.

_____. *The Mansions and the Shanties*. New York: Knopf, 1963

_____. *The Masters and Slaves*. New York: Alfred Knopf, 1946.

GENTILE, E. “*la Nostra Sfida Alle Stelle*”: Futuristi in Politica. Roma: Laterza, 2009.

GOMES, A. M. C. *História e Historiadores*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Fundação Getulio Vargas Editora, 1996.

_____. Essa gente do Rio... Os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.6, n.11, 1993.

GOUGH, M. *Artist as producer: Russian constructivism in revolution*. University of California Press, London, 2005.

HORMAIN, D. R. L. *O relacionamento Brasil-EUA e a Arquitetura Moderna – Experiências compartilhadas 1939-1959*. Tese de Doutorado – FAU/USP. São Paulo, 2012.

HELLWIG, D. J. Racial Paradise or Run-around? Afro-North American Views of Race Relations in Brazil. *American Studies*, v. 31, n. 2, 1990.

MAIO, M. C. Tempo controverso: Gilberto Freyre e o Projeto da UNESCO. *Tempo Social*, São Paulo, 11, 1999.

MORAES, M. A. *Orgulho de jamais aconselhar*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007.

NICODEMO, T. L. Gosto de sedição: Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira e a autoria das Cartas Chilenas. *Revista de História*, Brasil, n. 151, p. 29-51, dez. 2004.

PEDROSA, M. *Portinari de Brodosque aos murais de Washington*, 1942.

PUTNAM, S. *Marvelous Journey: A Survey of Four Centuries of Brazilian Writing*. New York: A.A. Knopf, 1948.

ROSA, J. G. *The Devil to Pay in the Backlands*. New York: Knopf, 1963.

SADLIER, D J. Good neighbor cultural diplomacy in World War II. Univ. of Texas Press, 2012.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984.

SMITH, R. C. *Murals by Candido Potinari*. Washington: Libray of Congress, 1943.

SOUZA, L. M. Desclassificados do Ouro. A pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

TUPITSYN, M. "From the Politics of Montage to the Montage of Politics: Soviet Practice, 1991 through 1937". *Montage and Modern Life, 1919-1942*. Cambridge: MIT Press. 1991.

VERLANGUIERI, I. V. J. *Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação. FCL-UNESP. 1993.

WIENER, P. L., and LINCOLN, F. S. *Pavilhão Do Brasil, Feira Mundial De Nova York De 1939*. New York: H.K. Pub, 1939.

WEGNER, R. *A Conquista do oeste*. A fronteira na obra de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

WILLIAMS, D. *Cultural Wars in Brazil*. The First Vargas Regime 1930-1945. Durham & London: Duke University Press, 2001.